sanathayat 22



çağdaş sanatın örgütlenmesi

Estetik Modernizmin Tasfiyesi

Ali Artun

İletişim

ALİ ARTUN

Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi

ALİ ARTUN 1972'de Ortadoğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümü'nden mezun oldu. Mimarlar Odası'nda bilim ve teknoloji konuları ile mimar ve mühendislerin toplumsal konumları üzerine araştırmalar yürüttü, çeşitli makalelerin yanı sıra *Fordizmin ve Mühendisin Dönüşümü* adlı kitabı yazdı. 1980'den sonra Ankara Çağdaş Sahne Kültür Merkezi'ni yönetti ve burada *500 Yıllık Bilmece* programı çerçevesinde sanat tarihi, edebiyat ve müzikle ilgili etkinlikler düzenledi. 1984'te Galeri Nev'in kuruluşuna katıldı. Bu zamandan başlayarak Galeri'nin Ankara'daki sergilerini düzenledi ve aralarında *Resme Bakan Yazılar*, *Arslan-Defterler* ve *Tiraje-Zamanların Hafızası*'nın da bulunduğu yüzü aşkın Galeri Nev yayınının editörlüğünü yaptı. Galeri sergilerinden başka, Ankara'da *Cobra* ve *1950-2000*, Kopenhag'da *Ben Bir Başkası*, İstanbul'da *Mübin Orhon-Sainsbury Koleksiyonu* sergilerini hazırladı. Sanart'ın kuruluşunda ve yönetiminde görev aldı. Halen, kültürel eleştiri alanında eserlerin derlendiği "Sanathayat" dizisini yönetiyor ve Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde "Müze ve Modernlik" dersini veriyor. Son yayımlanan kitapları: *Modernliğin Sınırında Sanat-Eleştiri, Özerklik, Siyaset* (2006), *Müze ve Modernlik* (2006).

sanat**hayat**

DİZİ EDİTÖRÜ Ali Artun

Sanat endüstrisi alanında yeni bir insan türü peyda oldu: **sanat** yöneticileri. Saygın okullarda eğitim alan bu türün mensupları, nasıl başka malların üretiminde ve pazarlanmasında bir sevk ve idare söz konusuysa, **sanat**ın da aynı şekilde yönetilebileceğine, yönetilmesi gerektiğine inanıyorlar. Bu inançları yüzünden herhangi bir suçluluk duymuyorlar, öyle romantik takıntıları da pek yok.

Hans HAACKE

Sanat ile **hayat** gerçekten de birleşti - ama avangardın koşulları altında değil, kültür endüstrisinin koşulları altında.

Hal FOSTER

ALİ ARTUN

Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi

ESTETİK MODERNİZMİN TASFİYESİ

iletişim

İletişim Yayınları 1653 • sanat**hayat** dizisi 22
ISBN-13: 978-975-05-0947-6
© 2011 İletişim Yayıncılık A. Ş.
1. BASKI 2011, İstanbul

•

DİZİ EDİTÖRÜ Ali Artun
YAYINA HAZIRLAYAN Elçin Gen
KAPAK TASARIMI Özlem Özkal - Suat Aysu
UYGULAMA Hüsnü Abbas
DÜZELTİ Asude Ekinci
DİZİN Elçin Gen
BASKI ve CİLT Sena Ofset
Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok 6. Kat No. 4NB 7-9-11
Topkapı 34010 İstanbul Tel: 212.613 03 21

İletişim Yayınları
Binbirdirek Meydanı Sokak, İletişim Han No. 7 Cağaloğlu 34122 İstanbul
Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58
e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

İÇİNDEKİLER

Floransa Prenslerinden Dubai Şeyhlerine Mimarlık, Koleksiyon, Sanat ve Saltanat

Çağdaş Himaye Rejimleri **7**

- **Floransalı Medici Hanedanı ve Rönesans Sanatı** **8**
- **Dubaili El Maktum Hanedanı ve Zamanımız Sanatı** **13**
- **Öteki Dubai ve Rönesans** **22**

***Kitsch*, Pop ve Eleştirinin Anlamsızlaşması** **27**

- ***Kitsch* ve Sanat** **27**
- **Avangard ve *Kitsch*** **29**
- **Kültürel Çalışmalar, Popüler Kültür, Popüler Sanat** **36**
- ***Kitsch*, Popüler Kültür ve Çağdaş Sanat** **40**
- **Çağdaş Görme Rejiminde "Güzel"** **43**
- **Eleştirinin Anlamsızlaşması** **49**

Tasarım Dehşeti

Sanat/Tasarım Geriliminde Çağdaş Aşama **59**

- **Çağdaş Hayat ve Tasarım Kültürü** **59**
- **Tasarımın Kavramlaşma ve Kurumlaşma Etapları** **75**

Sanat Yönetilebilir mi?

Sanat Yönetimi ve Bienaller 103

- **Romantizmin Sanat Tahayyülü** 104
- **Modern Sanat Hayali ve Modern Yönetim Bilimi** 116
- **Taylorizm/Fordizm ve Post-Fordizm** 120
- **Küresel Şirketler, Küresel Bienaller ve Sanat Yönetimi** 125
- **Avangard ve Taylorizm** 130

Sanatın Müzayedeleştirilmesi 135

- **Sanatta Batılılaşmanın Nihayeti** 138
- **Hayatın Finansallaşması** 140
- **Siyasetin Finansallaşması** 143
- **Sanatın Finansallaşması** 145
- **"Making money is art, good business is the best art" – Andy Warhol** 147
- **Koleksiyonlar/Koleksiyonerler** 148
- **Galeriler** 151
- **Fuarlar** 156
- **Bankalar** 159
- **Bienaller** 165
- **Müzeler** 167
- **Sanatın Müzayedeleşmesi** 168
- **Piyasa Oyuncusu Olarak Çağdaş Sanatçı** 181

9/11: Yıkıntı Estetiği 193

- **Jeopolitik ve Biyopolitik** 194
- **İkonoklazm** 196
- **Gösteri Olarak Savaş** 197
- **Yıkımın Yüceliği** 198
- **9/11: Politika ve Estetik** 201

Dizin 207

Floransa Prenslerinden Dubai Şeyhlerine Mimarlık, Koleksiyon, Sanat ve Saltanat*

Çağdaş Himaye Rejimleri

Paul Klee'nin bir tablosu var: *Angelus Novus*. Uçan bir melek... Yalnız, meleğin yüzü geçmişe, sırtı geleceğe dönük. Geçmişten, geçmişin yıkıntılarından, bir fırtına esiyor ve onu sırtının dönük olduğu geleceğe doğru sürüklüyor. Walter Benjamin, "tarih" kavramını Klee'nin bu tablosuyla canlandırıyor. "İlerleme dediğimiz, bu fırtınadır" diyor. Ona göre, bizim birtakım hadiseler zinciri olarak gördüğümüz geçmişi, "tarih", yekpare bir yıkıntı olarak görür. Benjamin için "tarih", bugünde, şimdiki zamanda geçmişin izlerini aramak değil, geçmişte, geçmişin yıkıntılarında bugünün izlerini keşfetmektir. Bu nedenle Benjamin, efsanevi kitabı *Pasajlar*'da, Baudelaire'i ve modernizmin izlerini, 1850'lerde Haussmann'ın yerle bir ettiği Paris'in harabelerinde, pasajların yıkıntıları arasında keşfeder. Ben de bu konuşmamda,

* Bu metin, 16 Ekim 2007'de Yapı Kredi Kültür Merkezi'nde yapılan konuşma tutanakları ve bu konuşmayla ilgili aşağıda kaynakları belirtilen yazılar esas alınarak güncelleştirildi ve yeniden yazıldı.

- *Sanat Dünyamız*, Kış 2007, 189-199.
- Levent Çalıkoğlu (ed.), *Koleksiyon, Koleksiyonerlik ve Müzecilik* (İstanbul: YKY, 2009) 17-36.



Cosimo de Medici (1389-1464).



Dubai Emiri Şeyh El Maktum.

15. ve 16. yüzyıl Floransa'sına dönerek, Medici hanedanının himayesinde uyanan modern koleksiyonculuğun, modern müzeciliğin bağrında günümüzdeki sanat tutkusunun izlerini arayacağım. Beş yüz yıl önce Floransa'da hüküm süren Medici hanedanıyla, Medici prensleriyle, günümüzde Abu Dabi ve Dubai'de hüküm süren El Nahyan ve El Maktum hanedanlarının, emirlerinin, şeyhlerinin –veya prenslerinin– koleksiyon ve müze anlayışları arasındaki benzerliklerin ve zıtlıkların izini süreceğim. Böylece, sanat dünyasında yaşamakta olduğumuz dönüşümü ve kırılmayı aydınlatmaya çalışacağım.

Floransalı Medici Hanedanı ve Rönesans Sanatı

Mediciler aristokrat, soylu değiller. Taşralılar. Apenin Dağları eteğindeki Mugello Vadisi'nden geliyorlar. Buna rağmen zamanla sadece Floransa'da ve Toskana topraklarında değil, bütün İtalya ve Avrupa üzerinde etkin olacak bir salta-

nat kuruyorlar. İşte, Gombrich'e göre, bu saltanat sanat sayesinde kuruluyor. Mediciler, soylu olmamalarının açığını, modern müze ve koleksiyon çığırını açan girişimleriyle kapatıyorlar. Bütün Avrupa saraylarında 'sonradan görme' olarak horlanmalarına rağmen, İspanya, Almanya, Avusturya saraylarına nüfuz ediyorlar ve iki Fransız kraliçesi çıkarıyorlar. Bu Fransız kraliçelerinden ilki Louvre'un müzeye dönüştürülmesinde, ikincisi de dünyadaki ilk çağdaş sanat müzesi olan Museé de Luxembourg'un kuruluşunda rol oynuyor. Mediciler, etkili mevkilere geldikleri Avrupa saraylarında, koleksiyon hevesinin ve modernliği hazırlayan Rönesans kültürünün yayılmasını sağlıyorlar. Medici hanedanı iki kraliçe yanında iki de papa çıkarıyor. Dolayısıyla, bu papalar aracılığıyla da, kilise dünyasını ve Vatikan'ı denetimleri altına alıyorlar. Floransa'da Medici egemenliğini başlatan Büyük Cosimo'nun 1440'larda inşa ettiği sarayı Palazzo Medici, ilk modern Avrupa müzesi sayılır. Bunun gerekçelerine ilerde değineceğim. 15. yüzyıl İtalyan ve Felemenk sanatının en büyük koleksiyonu Palazzo Medici'de kurulur. Tarihçiler, Palazzo Medici'yi "Rönesans uygarlığının evi" olarak anarlar. 16. yüzyılda Medici koleksiyonları, Galleria degli Uffizi'ye taşınır. Müzeler, galeri tarzı teşhir düzenine Uffizi'de kavuşur. İlkin bir yönetim yapısı olarak tasarlanan ve bu nedenle "ofisler" anlamına gelen Uffizi'nin mimarı Vasari'dir. Vasari Mediciler'in yükselişinde kilit bir figürdür. İlk sanat tarihi kitabı sayılan, *Cimabue'den Zamanımıza En Mükemmel İtalyan Mimarlarının, Ressamlarının ve Heykeltıraşlarının Hayatları* adlı eserin yazarı olması dolayısıyla sanat tarihinin babası olarak kabul edilir. Ve Medici himayesindeki sanatçıları, Michelangelo'yu, Raffaelo'yu, Leonardo'yu bu tarihin zirvesine yerleştiren, odur. Kitabı sayesinde kurduğu Batı estetik kanonu hâlâ önemli ölçüde ayaktadır. Ayrıca Medici koleksiyonlarının küratörüdür – veya ye-

ni tabirle 'sanat yönetmeni'dir. Sanat eğitiminde lonca düzeninden akademiye geçişin başını çeken de Vasari'dir. İlk sanat akademisi olarak kaydedilen Accademia dell'Arte del Disegno 1563'te, zamanın Medici prensi I. Cosimo ile Michelangelo ve Vasari'nin yönetiminde kurulur.

Medici müzelerinin kuruluşu, üniversitelerin, akademilerin, kütüphanelerin örgütlenmesiyle başa baş yürür. Örneğin, Medici egemenliğinin 'Altın Çağı'nı simgeleyen Muhteşem Lorenzo, hümanizmin entelektüel merkezi sayılan ve ilk Grek kürsüsüne sahip olan Floransa Üniversitesi'ni Pisa'da yeniden canlandırır. Ayrıca İstanbul'un fethinden kaçan âlimlerle Floransa'da ayrı bir üniversite açar. Yine Avrupa'nın ilk büyük kütüphanesi sayılan San Lorenzo Kütüphanesi'ni kurar; mimarı Michelangelo'dur. Accademia dell'Arte del Disegno'nun açılmasını Roma, Bolonya, Paris ve Antwerp akademileri izler.

Antik eserler yerine çağdaş sanata öncelik veren koleksiyon rejimi, ilk kez Mediciler'in himayesinde başlar. Bu sayede, modern anlamıyla bir 'sanat piyasası' doğar. Bu piyasa, 17. yüzyılda özellikle Hollanda'da iyice yayılacak ve 19. yüzyıla gelindiğinde, galerilerin kurulmasına yol açarak, sanatın, saray ile kilisenin ve akademinin denetiminden çıkarak özerkleşmesinin önünü açacaktır. Sanatın, siparişe bağlı zanaat ortamından kurtulmasına yardımcı olacaktır.

Mediciler dönemine ait bir başka önemli yenilik, sergilerin ortaya çıkmasıdır. Kimi dinsel festivallere eşlik eden ve Akademi'nin gözetimi altında düzenlenen ilk sergilere Francis Haskell "geçici müzeler" der.[1] Bu anlamda 1706'da Mediciler'den Ferdinand'ın düzenlediği sergi bir eşik oluşturur. Hayatta olmayan ressamların eserlerinden düzenlenen bu sergi, "usta" (*master*) unvanının yerleşmesine önayak olur. Üstelik bu sergi kataloglanır. Böyle sergilerdeki öncelik, artık Medici'nin gücünü ve servetini değil, bizzat sanatı teşhir etmek-

tir; Floransa sanatına yön vermek, sanatçılara ustalarını öğretmektir. Bu yenilikler, zamanımızda, özellikle müzelerde sürekli sergilerin yanı sıra düzenlenen büyük sergilerin, monografik gösterilerin, *blockbuster*'ların habercisi sayılır.

Bu devrimler sayesinde ilk kez ressamlar ve heykeltıraşlar, zanaatkârların katından, yavaş yavaş şairlerin ve filozofların katına yükselmeye başlarlar. Ressamlar, başlıca becerileri boya karmak olması nedeniyle eczacılarla paylaştıkları loncalardan giderek ayrılırlar. Lonca düzeninden sıyrılarak, şairler, âlimler ve filozoflarla birlikte sarayın ve saraya bağlı olan akademinin çevresinde örgütlenirler.

Sanat dünyasında gerçekleşen bütün bu çığır açıcı dönüşümleri, elbette yoğun bir yapılaşmayla birlikte gelişen bir mimarlık rönesansı tamamlar. Toskanalı mimarlar Brunelleschi, Alberti ve Palladio, uygulamalarının yanı sıra düşünsel eserleriyle de bu rönesansa öncülük ederler ve geleceğin mimarlığında etkili olurlar. Örneğin 20. yüzyılda bile devlet ve sanat yapılarına egemen olmayı sürdüren klasik stil, Palladio'dan türer. Washington'daki Beyaz Saray da, Osman Hamdi'nin Müze-i Hümayun'u da, St. Petersburg sarayları ve müzeleri de, Bombay Sanat Müzesi gibi kolonyal yönetimlerin mimarlığı da, Palladio'dan izler taşır. O nedenle, değil mi ki her imparatorluk merkezine damgalarını vurmuşlardır, belki de ilk nesil küresel mimarlar, bu Rönesans mimarlarıdır.

Mediciler'in bütün bu siyasal ve sanatsal egemenliğinin arkasında çok güçlü bir ticaret ve finans ağının yanı sıra bu finans ağına eklemlenen özel bir himaye sistemi bulunur. Medici bankaları Floransa'dan, Venedik ve Milano'ya; Roma'dan Bruges ve Londra'ya kadar yayılır. Ve yine ilginçtir, koleksiyonlar o zamanki nakliye olanaklarının kısırlığına rağmen, bu banka ağı içinde dolaşıma girer. Yani para ile sanat, aynı şebeke içinde işletilir.

Floransa'nın, Avrupa'nın kültür merkezi haline gelmesi sonucunda, bu kültürden nasiplenmek isteyen bütün sanatçılar, bilginler, aristokratlar, tüccarlar, aydınlar Floransa'ya akmaya başlarlar. Toskana'ya aylarca, hatta yıllarca süren geziler düzenlenir. Seçkinler, Greko-Romen köklere dayandığı açıklanan uygarlıklarının uyanmasını izlemeye giderler. Turizm dediğimiz hadise böyle doğar. Zamanımızda iyice kalabalıklaşan sanat-kültür seyyahları böyle peyda olur.

Mediciler'in son temsilcisi Anna Maria Luisa, Medici hanedanına ait bütün serveti, koleksiyonları, müzeleri 1743 yılında Floransa halkına vasiyet eder. Vasiyetine göre hiçbir eser Floransa'yı terk etmeyecek ve "devletin şanı, kamunun yararı ve yabancıların merakı" için ilelebet korunacaktır.

Medici koleksiyonlarında izleri görülmeye başlayan ve bu koleksiyonlara modern mahiyetini kazandıran, sanatın sekülerleşmesi, tarihselleşmesi, kamusallaşması ve yaratıcı deha kültürünün inşası gibi eğilimler, esasen Louvre'la bir sisteme kavuşur, rasyonalite kazanır. 19. yüzyıl müzeler çağını açan, Louvre'dur. Louvre'la birlikte sanat, artık egemen bir hanedanı, prensleri, imparatorları ve Tanrı'yı temsil etmez. Geçmişin bütün sanatsal varlığını devralan halkları, onların kaderini, iktidarını, uygarlaşma ve ilerleme efsanelerini temsil eder. Ve sadece temsil etmekle, cisimleştirmekle kalmaz, bunu inşa eder. Louvre demek, Fransa demektir: Devrim, evrensellik, ulusallık, bireysellik, aklın egemenliği, aydınlanma, yurttaşlık, demokrasi, devlet demektir. Kısacası modernlik Louvre'da örgütlenir, cisimleşir, teşhir edilir, göz önüne gelir, hakikat kazanır.*

---

* "Müze ve Modernlik" konularında bkz. Ali Artun, *Tarih Sahneleri - Sanat Müzeleri I: Müze ve Modernlik* (İstanbul: İletişim, 2006).

Dubaili El Maktum Hanedanı ve Zamanımız Sanatı

Medici hanedanının sona ermesiyle aynı yıllarda, Arap körfezinde başka bir hanedan doğmaktadır. Göçebe bir Bedevi kabilesi olan Beni Yas kabilesi 1791 yılında Liva vahasını keşfeder ve bu yöreye yerleşmeye karar verir. Bu olay Louvre'un kurulmasıyla aynı yıllara denk gelir. Beni Yas soyundan gelen iki hanedandan El Falas'lar Abu Dabi'yi, El Maktumlar da Dubai'yi kurarlar. Bugün Abu Dabi Emirliği'ni yöneten Şeyh El Nahyan, Birleşik Arap Emirlikleri'nin başkanı; Dubai Emirliği'ni yöneten kuzeni Şeyh El Maktum da, hem başkan yardımcısı hem de başbakanı. Bugün bu hanedanlar, etraflarını saran çöllerde yeni bir uygarlık kurmaya girişmişlerdir. İsterseniz buna bir karşı-rönesans veya karşı-modernite de diyebilirsiniz. Ne var ki bu şeyhler, Abu Dabi'yi ve Dubai'yi paranın ve sanatın Floransa'dan sonraki en önemli merkezi yapmaya kararlı görünmektedirler. Ve bu işe akıl havsala almayacak, bütün tarihin en şaşaalı dev projeleriyle koyulmuş bulunmaktadırlar. Bu hiper-projelerle, sıfırdan hiper-reel bir âlem oluşturmak peşindedirler. Bu hiper-projelerin en çarpıcı olanı, denizde imal ettikleri, deyim yerindeyse 'grafik' adalar. Yani gayritabii tabiat parçaları, suni tabiatlar... Bu işe de ilkin 1976'da dünyanın en büyük insan yapısı limanını kurarak başlıyorlar. Daha sonra palmiye adalarını inşa ediyorlar. Palmiye adası deyince, adanın adı palmiye değil, adalar palmiye biçiminde. Arkasından dünya haritası biçimindeki adalar geliyor. Yüksekten bakıldığında dünya haritası görülüyor. Şimdi sırada, bilge Medici prenslerini hatırlatan bir edayla, aynı zamanda hem filozof, hem de şair kisvesi taşıyan Şeyh Maktum'a ait olan bir vecize biçimindeki ada var. Bu adalarda neler oluyor? Örneğin dünya haritasındaki İngiltere adasını Rod Stewart alıyor

30 milyon dolara. Antarktika'ya denk gelen adayı da, Şeyh Maktum, Formula 1 yarışçısı Schumacher'e hediye ediyor. Süper futbolcu Beckham ise, palmiye adasında bir özel plaja sahip. Ada'nın diğer süperstar sakinleri arasında Michael Jackson, Naomi Campbell, Brad Pitt ve Angelina Jolie de bulunuyor. Tabii bunlar, şeyhlerin projelerini dünyaya satmak amacıyla çıkarılmış söylentiler olabilir. Yani bu yıldızların Dubai'yi mesken edinmeleri hayaldir. Ama zaten medyadaki görkemli villa görüntüleri de hayaldir. Çünkü emlakın satışı ve spekülasyon, imaj üzerinden yapılır. Yoksa buralara kimsenin yerleşeceği yoktur. Ama menkul bir değer gibi alınır satılırlar. İstanbul'da da, emlak piyasasının spekülatif bir piyasa olarak örgütlenmesiyle birlikte patlayan, daha inşaatı bile başlamamış konut sitelerini medyadaki hayalleri üzerinden pazarlama humması, bu nedenle *Dubaisation* olarak anılır. Bölgenin finans merkezi rolünü Dubai'den kapma hırsına kapılan yöneticilerin sözünü ettiği "İstan-

Palmiye Adaları.



bul'un Dubaileştirilmesi"nin arkasında, böyle 'meskûn olmadan metruk olan' finans adaları vardır.

Dubai ve Abu Dabi'nin 'harika'larıyla boy ölçüşmek gerçekten güçtür. Dünyanın en yüksek yapısı halen Dubai'de: Burj Dubai. 818 metre yüksekliğindeki bu kulede Armani'nin açacağı ilk otel bulunuyor. Ancak bu arada Buenos Aires'te 1000 metrelik bir kule gündeme geliyor. Arkasından Katar, 1001 metrelik Mübarek Kulesi tasarısını açıklıyor. Bu haberler üzerine Dubai, El Burj projesini ilan ediyor: 1200 metre. Yani 1,2 kilometre. El Burj, içinde 700 bin kişinin barınabileceği, dışındaki dünyadan yalıtılmış, hermetik bir kule-kent olacak. Dubai'nin insanın hayal gücünü zorlayan tasarıları arasında tabii ki dünyanın en lüks otelleri de bulunuyor. Bunlar yedi yıldızlı oteller. Müşterilerine özel Rolls Royce'lar ve özel valeler tahsis ediliyor. Denizin otuz metre altındaki Hidropolis Oteli'nde kalırken denizkızları görüyorsunuz ve denizaltı için tasarlanan havai fişek gösterilerini izliyorsunuz. Başka bir turistik gösteri, Jurassic Ormanı. Bu ormanda Britanya Doğa Tarihi Müzesi'nin uzmanlarının tasarladığı dinozorlar ve diğer Jüra dönemi canavarları geziniyor. Sanal tropik ormanların ardından sanal kar dağları geliyor. Dışarısı 50-60 dereceyken, bu kar dağlarında kayak yapabiliyor ve kutup ayılarını izleyebiliyorsunuz. Tabii 'en büyükler' serisinin başında en büyük alışveriş merkezleri geliyor: Dubai Mall ve Mall Arabia. Dubai'de her yıl bir alışveriş festivali yapılıyor ve bu festivale dünyadan 4 milyon 'üst-tüketici' geliyor. Dünyanın en büyük servet sahipleri alışveriş çılgınlığı yaşamak için bu merkezlere akıyorlar. 19. yüzyılın Paris ve Londra'da düzenlenen "dünya sergileri"ni hatırlatan bu merkezlerdeki mağazalardan ister külçe külçe altın, ister yat, ister cins at, isterseniz sanat satın alabiliyorsunuz. Yeryüzünün en devasa temalı parkı da tabii Dubai'de kuruluyor. Disneyland'in birkaç katı büyüklüğündeki bu parkta

300.000 kişi çalışıyor. Burada yok yok: piramitler, Babil Kulesi, Tac Mahal... Las Vegas'ın sanal dünyası, oradaki sanal Eyfeller, Venedikler, Dubai'dekilerin yanında cüce kalıyor. Dünyanın en büyük golf sahaları da Dubai'de. Bu sahalarda dilerseniz, dünya şampiyonu yakışıklı Tiger Woods'la 1 milyon dolar karşılığında golf oynayabiliyorsunuz. Konut mimarlığına gelince, en eğlencelisi, kendi çevresinde dönen ve yükselip alçalabilen süper konutlar. Sitüasyonistlerin kent ütopyalarından etkilenen Archigram'ın düşsel yerleşimlerini, oyuncak evlerini hatırlatıyor.

İşte, modernliğe ait her türlü sınırın, ölçünün, değerin aşıldığı bu lüks ve ifrat prenslikleri; bu 'hiper', 'süper', 'uç' (*extreme, supreme*), 'yüksek', 'post' yaşamlar, sanatla meşruiyet kazanır, yücelir. Bu da kültürün ve sanatın, modernlik döneminde kazandığı bütün kamusal mirasının özelleştirildiği bir himaye ağı sayesinde başarılır. Bu ağ, Mediciler'in özel himaye şebekesiyle kıyaslanınca çok daha kapsamlı ve karmaşık, ama çok daha kusursuzdur. Çünkü şeyhler, Floransa prenslerine göre çok daha sınır tanımaz, "dediğim dedik" otokratlardır ve çöldeki her kum zerresi dahil her şey onların malıdır.

Sanatsal yapılanmanın merkezi, Dubai'den daha ziyade Abu Dabi'dir. Kuzenler arasındaki 'işbölümü'ne göre, para ile eğlencenin merkezi Dubai, sanat ile yönetimin merkezi de Abu Dabi'dir. Şimdi Abu Dabi'de dünyanın en büyük ve en görkemli kültür kompleksi kurulmaktadır. Saadiyat –saadet– adası üzerinde kurulduğu için bu adı taşıyan ve 27 kilometrekarelik bir alanı kaplayacak olan projenin otuz milyar dolara mal olması ve 2018 yılında tamamlanması beklenmektedir. Bu kompleks, başlı başına bir kültür şehri oluşturarak diğer etkinliklerin toplaştığı öteki şehirlerle eklemlenecektir. Öteki şehirler, başta finans şehri olmak üzere, internet şehri, medya şehri, Harvard'ın yönetimindeki sağlık şehri, Dünya Satranç Birliği Merkezi'nin bulunduğu satranç

şehri gibi şehirlerdir. Her şehir, kendi özel yasalarına, yönetimine, güvenlik sistemine sahip bir küresel şirketler birliği gibi örgütlenmiştir – yani bir nevi birer çağdaş beylik veya kapalı cemaat (*gated community*). Şeyhler ise bir bakıma bu şirketlerin CEO'ları gibi görev yaparlar.

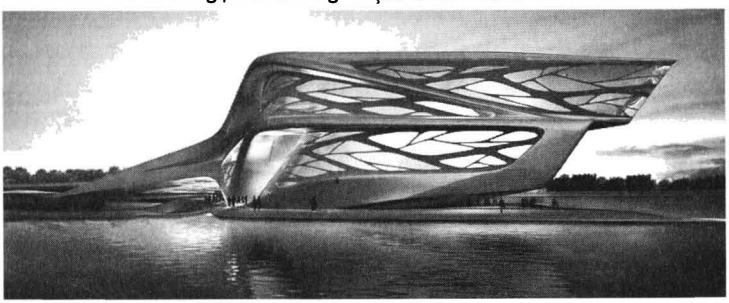
Saadet diyarı kültür şehrinde, iki tiyatro, konser salonu, opera ve tabii hepsinden öncelikli olarak müzeler bulunuyor: sanat, tasarım, deniz müzeleri vb. Abu Dabi'de inşa edilecek en büyük Guggenheim Müzesi, bir yandan da Bilbao'dan sonra tıkanan Guggenheim müzeleri zincirinin önünü açıyor. Ama daha önemlisi, Louvre Abu Dabi'ye geliyor ve karşılığında toplam 1,6 milyar dolar alıyor. Louvre'un gelmesi tabii son derece manidar: Modernliği kuran müze, ona son veren bir rejim tarafından satın alınıyor. Gerçi Louvre da bir başka rejimin, koleksiyonlarına el koyduğu prenslerin yönetiminin sonunu simgeliyordu. Ama bu kez, Louvre'un Avrupa prenslerinden aldığını, iki yüzyıl sonra Arap prenslerine iade etmesine tanık oluyoruz. Fransız aydınlarının "Louvre Satılık Değildir" diyerek bu olaya karşı ayaklanmaları kâr etmiyor ve Chirac giderayak imzayı atıyor. Ve hemen arkasından, Cumhurbaşkanı Sarkozy'nin 2009 Mayıs'ındaki Birleşik Arap Emirlikleri ziyareti sırasında Louvre'a bir önaçılış yapılıyor. Bu göstermelik açılışın amacı, Sarkozy'nin asıl ziyaret nedenlerini estetikleştirmek: Yani, bölgede zaten ciddi bir askerî varlığı olan Fransa'nın yeni konuşlandırdığı hava üssünün açılışı; 40 *airbus* uçak ve 10,4 milyon dolarlık silah satışı; iki nükleer reaktör inşası ve Fransa'nın Emirlikler'deki 817 milyon dolarlık yatırımları.

Emirlikler'de küresel şirketler ile yerel şeyhlerin el ele yürüttükleri rönesans hareketinde müzelerin açılışını, üniversitelerinki izliyor. Bu bakımdan en iddialı projelerden biri, 1000 hektar kaplayan, Katar'daki Eğitim Şehri. Bu şehir, Carnegie Mellon, Cornell, Northwestern, Georgetown, Texas

A&M ve Virginia Commonwealth gibi belli başlı ABD üniversitelerinin uydu kampüslerinden oluşuyor. Abu Dabi'de New York Üniversitesi'nin, Dubai'de ise Michigan State University ve Rochester Institute of Technology'nin kolları bulunuyor. Bunlara Abu Dabi'de kurulması tasarlanan Sorbonne Üniversitesi ile geçtiğimiz yıllarda açılan ve hepsi de ABD üniversiteleri tarafından işletilen Sharaj ve Kuveyt Amerikan Üniversitesi, Riyad Alfaisal Üniversitesi, Cidde Kral Abdullah Bilim ve Teknoloji Üniversitesi gibi eğitim işletmeleri de eklendiğinde, bölgedeki küresel kültür endüstrisi girişiminin, sanat ve bilgi ağının hangi boyutlara eriştiği bir ölçüde hayal edilebilir. Beş yüz yıl önce Floransa'da yaşanan bir süreç adeta yeniden sahnelenmekte, para, sanat ve bilgi aynı yere akmaktadır.

Emirlikler'deki bu görülmemiş kültür ve yapılaşma hareketi, mimarî bir çığır açıyor. Frank Gehry, Zaha Hadid, Tadao Ando, Jean Nouvel, Norman Foster gibi hiper-mimarlar bu çığırın temsilcileri. Onlar zamanımızın Palladio'ları, Brunelleschi'leri belki... Ama buradaki mimarî, hem Rönesans'ın klasist mimarîsinden, hem de işlevselci modern mimarîden farklı, çünkü mimarlık burada tam anlamıyla bir gösteri (*spectacle*). Örneğin, Saadet Adası'nda Nouvel'in tasarladığı Louvre, bir uçan daire; Zaha Hadid'in tasarladığı merkez, bir deniz kabuğu; Norman Foster'ın tasarladığı

Zaha Hadid'in tasarladığı, deniz kabuğu biçimindeki merkez.





Jean Nouvel ve El Nahyan, Abu Dabi Louvre'un kubbesindeki ışık oyunlarını izliyorlar.

Şeyh Zayed bin Sultan El Nahyan Ulusal Müzesi ise, şahin kanatları formunda – çünkü Şeyh şahin avcılığına meraklıymış. Sonuçta, Bilbao Guggenheim'ın simgesi olduğu estetik, Körfez müzelerinde uçuyor ve bu estetiğin ilkesi gereği, artık müzede sanat mimarlığı değil, tersine mimarlık sanatı anlamlandırıyor. Ortaçağ'daki katedraller döneminde olduğu gibi... Bu gösteri mimarlığından şeyhler çok hoşlanıyor. Örneğin Katar Şeyhi, İslam Eserleri Müzesi'nin mimarîsini Pei'ye emanet ederken "uç uçabileceğin kadar" diyor. İşlev önemli değil, yeter ki bu uçuk yapılar gerçekten en az bir katedral kadar büyüleyici olsun, ikonik olsun ve bulunduğu kenti mühürleyebilsin. Mimar Gehry de "böyle bir mimarlığın ne Avrupa'da, ne Amerika'da yapılabileceğini" söylüyor. Dubai hadisesini inceleyen Mike Davis, "Dubai'de Dehşet ve Para"[2] başlıklı makalesinde bu mimarlığı Hitler'in mimarı Albert Speer'in stili ile Disneyland stili arasında bir yerlere koyuyor.

Abu Dabi'deki Saadiyat sanat şehrini, Abu Dabi Art Fuarı, Frankfurt Kitap Fuarı'yla işbirliği yapan Uluslararası Kitap Fuarı ile Sharaj Sanat Bienali ve Dubai'de açılan Dubai Sanat Fuarı ve buradaki Christie's, Sotheby's, Bonham's gibi küresel müzayede şirketleri tamamlıyor. Zamanımızda fuarlar ve müzayedeler, sanat ile paranın buluştuğu en güçlü ortamlar. Galeriler de, hatta bienaller de giderek bu ortamlara eklemleniyorlar. New York'ta yayınlanan *Uluslararası Sanat Fuarları* gazetesinin son sayısı, manşetten "sanat fuarlarının yeni bienaller, bienallerin de yeni sanat fuarları" olduğunu ilan ediyor. Fuarlar önemli ölçüde dünyanın küresel bankaları tarafından himaye ediliyor. Örneğin Miami Basel Fuarı, Türkiye'de yoğun bir sanat bankacılığı kulisi yapan UBS tarafından himaye ediliyor. Contemporary İstanbul, önce Deutsche Bank, sonra Akbank himayesinde açıldı. Dubai'deki fuarın yarı hissesini de açılır açılmaz buradaki Uluslararası Ticaret Merkezi satın alıyor. Bu merkez de bir bankalar birliği: HSBC, Morgan Stanley, Credit Suisse... Miami Basel'in öncülüğünü yaptığı bu yeni fuarlarda, lüks tüketim ile eğlence iç içe geçiyor. Bu bakımdan Miami'deki fuar şaşırtıcı ölçüde zengin bir turizm endüstrisi yarattı. Dubai de sunduğu eğlencenin, tüketimin ve paranın sınırsızlığıyla, Miami Basel'le yarışıyor. Sanat bu ortamlarda "lüksün şahikası" (*ultimate luxury*) gibi ilgi görüyor. Zaten giderek moda, mücevher ve tasarım dünyası ile sanat dünyası aynı iletişim mecralarını paylaşıyorlar; hepsi aynı kodlarla anlamdırılıyorlar. Dünyanın en büyük lüks tüketim şirketlerinden, Louis Vuiton, Christian Dior ve Givenchy markalarına sahip olan LVMH, Paris'te bir sanat-tasarım-kültür merkezi kuruyor. Ondan önce ise, Gucci ve Yves Saint Laurent markalarının yanı sıra Christie's müzayede evinin, Chateau-Latour şaraplarının ve Stade Rennais futbol takımının da sahibi olan François Pinault, Venedik'teki Palazzo Grassi'de özel müzesini açıyor. Za-

ten giderek sanat dergileri de lüks hayat tarzını medyalaştırıyor. Örneğin, bir zamanlar Clement Greenberg'in modernizmine karşı bayrak açmış, son derecede radikal *Art Forum* dergisi, şimdi bir 'şatafat galerisi'. Yine Türkiye'de *Antik Dekor* ve Galerist'in çıkarmaya başlayıp Akbank Private Banking'in devraldığı *Art Unlimited* dergileri, bu minvalde yayın yapıyor. Sanatın lüksleşmesinin bir başka göstergesi, sanat eserleri ile tasarım nesnelerinin özdeşleşmesi. *Art in America* dergisinin son sayısında Damien Hirst'ün sergisi, "Artwork designed by Damien Hirst" sözleriyle ilan ediliyor: "Damien Hirst tarafından tasarlanan sanat eserleri". Bir işe yaramayan kimi tasarımlar da sanat diye piyasaya sürülüyor bir yandan: üstüne oturamayacağınız sandalyeler, içinden su içemeyeceğiniz bardaklar... Tasarım ürünlerinin her koşulda bir işe yaraması gerektiği için, yararsızlar otomatik olarak sanat oluyor. Nasıl olsa Kant, sanatın yararsız ve çıkarsız olduğunu bildirmiş! Bu fırsattan istifade, adı bir markaya dönüşmüş olan Gehry, dünyanın en lüks mücevher firmalarından Tiffany'ye bir yüzük tasarlıyor. Bu yüzük, Bilbao Guggenheim Müzesi'nin planı biçiminde, elmas bir yüzük ve fiyatı 1 milyon dolar. İktisatçı Olav Velthuis, çağdaş sanat piyasasını incelediği *Hayalî Ekonomi* kitabında artık sanatın metalaşması yerine metanın sanatsallaşmasından söz etmenin yerinde olduğunu yazıyor.[3] Büyük paranın kuyruğa girdiği fuarlarda, müzayedelerde çağdaş sanata olan talep arttıkça, zaten postmodern kültürel politikalar uyarınca modern anlamıyla hiçbir estetik normu kalmayan işler iyice popülerleşiyor, iyice endüstrileşiyor. Nitekim, küratör Charles Esche'nin müzelere tavsiyesi, izleyicilerine kendileri için 'iyi' olan değil de, 'arzularını karşılayan' bir şey gibi hitap etmeleri:[4] Yani, "izleyiciler ne istiyorlarsa onu verelim, uğraştırmayalım". Ancak, bu popülerleşmeye rağmen, çağdaş sanata talep arttıkça fiyatı da giderek yükseliyor. Zaten, lüks demek bir anlamda

pahalı demek oluyor; dolayısıyla, daha pahalı daha lüks oluyor. Çağımızda sanat için en geçerli tanım, sanat etiketiyle satılıyor olmasıdır. Bu bakımdan 1970'lerden beri söylendiği gibi, "her şey mübah" (*anything goes*). Abu Dabi şimdiden çağdaş koleksiyonlarına 520 milyon dolar ayırıyor. Ancak, bir anda sanat piyasasını sarsmamak için bu bütçesini peyderpey harcayacak. Koleksiyonları, Louvre girişiminin arkasındaki Fransız Müzeler Ajansı yürütüyor.

Sonuçta, çağdaş Arap prenslerinin örgütlediği bu para ve sanat cennetine daha şimdiden dünya akıp duruyor. Mediciler'in Floransa'sı, Rönesans döneminde; Paris, modern dönemde; New York da çağdaş sanatta Batı'nın kültür merkezi, mekkesi olmuşsa, şimdi de Maktumlar'ın Abu Dabi'si ve Dubai'si, Rönesans'la başlayan dönemi kapatan başka bir miladın, başka bir doğuşun merkezi olarak beliriyor. Tabii bu noktada Pompidou Müzesi ve Art Basel gibi küresel sanat operatörlerinin gözünü diktiği Şanghay'ın yükselişini de kaydetmek gerekir. 300.000 milyonere sahip olmakla övünen Çin'in sanat pazarının gelişmesini es geçmemek lazım.

Öteki Dubai ve Rönesans

Tabii bütün bu Abu Dabi ve Dubai fenomeninin, bu serapların, *simulacrum*'un bir de öteki yüzü var. Dubai gerçekten küresel sermayeyi tanımlayan sınırsızlığın, vatansızlığın vahası. Hiçbir kayıt, koşul, denetim olmayınca para da buraya akıyor – özellikle de kara para. Dolayısıyla küresel mafya cirit atıyor burada. Böyle olunca küresel korporasyonlar, başta petrol ve savaş endüstrileri, buraya yığınak yapıyor. Dünyanın 500 dev şirketinden 410'unun Arap Emirlikleri'nde şubeleri bulunuyor; kimilerinin ise merkezleri burada. Örneğin, Halliburton'ın... ABD'nin saldırgan Başkanı Bush'un yardımcısı Dick Cheney'nin kurduğu ve Başkan

Yardımcılığı görevinden önce CEO'su olduğu Halliburton Şirketi, merkezini Dallas'tan Dubai'ye taşıyor. Son dönemde yaşanan Blackwater skandalı (2007) malum: Birtakım özel güvenlik şirketlerinin askerleri keyiflerince birçok sivili öldürdüler Irak'ta. İşte Blackwater Güvenlik Şirketi, Halliburton'ın bünyesinde bir kurum. Körfez, petrol kadar savaştan ve terörden de para kazanıyor. Çünkü her ikisi de petrol fiyatlarını fena halde tırmandırıyor. Bu tırmanış özellikle New York'taki Dünya Ticaret Merkezi'ne yapılan saldırılarla hızlandı. Örneğin, Türkiye'nin Irak'a müdahalesi ve ABD'nin Türk hava sahasını kullanması konusunda hükümete yetki veren tezkerenin geçmesiyle birlikte (20 Mart 2003), petrolün varil başına fiyatı 18 sent artarak 86 doların üstüne çıktı. Para trafiğinin buradaki denetimsizliğinden yararlanan Taliban ve El Kaide örgütlerinin de Dubai İslam Bankası üzerinden çalıştıkları biliniyor. Bunun karşılığında, tabii bu örgütler de 'din kardeşleri'nin kulelerine dokunmuyorlar. Dubai aynı zamanda dünyanın en pahalı, fakat en canlı fuhuş pazarı. Yukarıdaki tabloya bakınca, zaten başka türlü olması beklenemez.

Emirlikler'de sermaye ve yöneticileri ne kadar özgürse, emek de o kadar tutsak. İşçiler hep gözden uzak şantiyelere kapatılıyorlar. Dolayısıyla kimse onları görmüyor. Ortalıkta emek yok, işçi yok, dolayısıyla yoksulluk da yok. Sanki sınıfsız bu toplumlar... Mike Davis buna "dünyada servet sahiplerinin komünizmi" diyor. Oysa, çoğu Güney Asya'dan gelen işçiler, Dubai'nin görkemini inşa etmek için son derece gayri insanî koşullarda çalışıyor ve barınıyorlar. Cehennemî sıcakta her gün on iki saat iş görüyor ve karşılığında 100-150 dolar aylık alıyorlar. Yalnız 2004'te iş kazalarında ölen işçi sayısı 880. Ölmeyip de 'işi biten'ler veya çalıştıkları koşullara razı gelmeyenler, hemen sınır dışı ediliyorlar. Geldiklerinde ise, kaçmasınlar diye pasaportları ellerin-

den alınıyor. Bir tür yeni kölelik rejimi... Zaten 1971'e kadar İngilizlerin vekilliğinde yönetilen Dubai'de kölelik daha yeni, 1963'te kaldırılmış. Kısacası, yurttaşlık yok, bireysel egemenlik yok, sendika yok, muhalefet yok, demokrasi vs. yok: Bir şirketler federasyonu. Ve bu şirketler federasyonunun CEO'su şeyhler; yöneticileri, uzmanları ise onları Osmanlı'ya karşı himaye etmek üzere vaktiyle bölgeye gelen İngilizler. Mike Davis'e göre sonuçta ortaya çıkan tablo, "neo-liberal ütopya'nın ta kendisi": Friedman, Hayek gibi neo-liberalizmin fikir babalarının kurduğu Chicago Üniversitesi Ekonomi Okulu tarafından tasarlanmış olsa ancak bu kadar olurdu.

Emirlikler'de çalışan yapı işçilerinin sefaleti, sonunda 2011 baharında bir grup sanatçıyı ayağa kaldırdı. Çoğu Ortadoğu'dan yüz otuz kadar sanatçı, şantiyesindeki çalışma koşullarını düzeltmezse Guggenheim Müzesi'ni boykot edeceklerini açıkladı. Bu sanatçılar, eğer talepleri karşılanmazsa müzeye eser satmayacaklarını ve müze etkinliklerine katılmayacaklarını ilan ettiler. Boykotçulardan Lübnanlı New York sanatçısı Walid Raad'a göre "Sıva ve tuğlayla çalışanlar, fırça ve kamerayla çalışanlarla aynı saygıyı hak ederler". Ortadoğu'daki çağdaş sanata odaklanmayı tasarlayan müze için boykot ciddi bir tehdit oluşturuyor.

Mimarlığın çağdaş yıldızlarından Rem Koolhaas, 2007 yılındaki 10. İstanbul Bienali'nde sergilediği Dubai manzaralarında, "Körfez"in "yeni bir urbanizm ve mimarlık için son fırsat" olduğunu açıklamıştı. Bienal küratörü Hou Hanru'nun düzenlediği ve "sanat ile kentsel hayat arasındaki sınırların topyekûn kalkması için ortak bir eylem çağrısı" olduğunu bildirdiği *Entre-polis* sergisinde, Rem Koolhaas'ın hayal ettiği "Dubai Rönesansı"nı lanse etmesi oldukça manidar.[5] Gerçekten de Rem Koolhaas'ın katıldığı, ancak birinciliği Zaha Hadid'in "Dans Eden Kuleler" projesine kap-

tırdığı mimarlık yarışmasına sunduğu projenin adı da "Dubai Rönesansı". Şimdi şeyhleri, bu kaybettiği yarışma projesini başka bir yere taşımak için ikna etmeye çabalıyor. Bundan sonra mimar Rem Koolhaas'ın, birçok sanat bienalinde nasıl ve niye boy gösterdiğini kavramak güç olmasa gerekir.

Hakikaten, bu, çölün ortasında yükselen yeni bir uygarlık değil de nedir? Gerçi Rönesans gibi Greko-Romen bir antikiteye yaslanmıyor. Ama onun da bir antikitesi var. Bence onun antikitesi, modernlik. Modernliğin harabeleri üzerinde yükseliyor. Çölden gelen Beni Yas hanedanı, Toskana ovalarından gelen Mediciler gibi ve onlardan beş yüz yıl sonra, sanat sayesinde bir saltanat rejimi kurmayı başarmış görünüyor. Belki bu, postmodern bir enstalasyon gibi, modernlik numunelerinden oluşturulan bir asamblajdır, bir pastiştir. Veya deniz ortasındaki sahte adalar gibi sanal bir âlemdir; bir bilim-kurgu romanıdır; veya Las Vegas'ın 'gerçekleşmesidir'. Bir köpüktür, bir balondur; bir cennet veya kıyamettir, bir ütopyadır veya distopyadır. Karar sizin...

Notlar

1 Francis Haskell, *The Ephemeral Museum - Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition* (Londra: Yale University Press, 2000).

2 Mike Davis, "Fear and Money in Dubai", *New Left Review* 41, Eylül-Ekim 2006.

3 Olav Velthuis, *Imaginary Economics - Contemporary Artists and the World of Big Money* (Rotterdam: NAI Publishers, 2005).

4 Melissa Gronlund, *Frieze Projects - Artists' Commissions and Talks* (Londra: Frieze, 2006) 171.

5 Ilkay Baliç Ayvaz (ed.), *Imkânsız Değil Üstelik Gerekli: Küresel Savaş Çağında Iyimserlik* (Istanbul: IKSV, 2007) 340.

Kitsch, Pop ve Eleştirinin Anlamsızlaşması

1930'lardan başlayarak, ama özellikle 1970'lerde, postmodernist 'aydınlanma'yla birlikte, *kitsch* ve popüler kültür konuları sanat eleştirisini fazlasıyla işgal eder. Aslında İkinci Dünya Savaşı dolaylarında baş gösteren Amerikan sanatına özgü tartışmalar bünyesinde kavramlaşan ve son derecede göreceli anlamlar ifade eden *kitsch* ve pop terimleri yaygınlaştıkça sahte bir evrensellik edinerek hızla klişeleşir. Aynı sırada bütün beğeniye sirayet eder ve neyi işaret ettikleri iyice belirsizleşir. Sonuçta, elli yıl kadar önce New York'ta alevlenen büyük estetik savaşının malzemesi olan *kitsch* ve popüler kültür terimleri giderek eleştiri dilini terk eder. Ancak, bu arada, zaten eleştiri dilinin kendisi de önemli dönüşümlere uğramış ve bu gibi terimlere anlam kazandıran cevherini yitirmiştir.

Kitsch ve Sanat

Modern sanat bağlamında *kitsch* anlamına gelebilecek bir tür jargona Baudelaire'in Salon sergileri üzerine eleştirilerin-

de rastlarız.[1] Onun tanımıyla *chic* ve *poncif* "her türlü hayal gücünü, yaratıcılığı ve dolayısıyla özgünlüğü dışlayan taklit veya eğreti işi" ifade eder.[2] Ezbere, el alışkanlığına dayalı bir hünerden bahsederken *chic* terimini; özellikle dramatik resme özgü birtakım klişe ve stereotiplerden bahsederken de *poncif* terimini kullanır. Örneğin zamanının en popüler tarihsel tablo ressamı Horace Vernet, Baudelaire'in gözünde bir *chic* ve *poncif* üstadıdır; "onun tabloları resim değil, aceleyle ve sık sık yapılan bir mastürbasyondur."[3]

Kitsch terimine Benjamin'in "bütün mücadele ve düşüncelerimin sahnesi" dediği ve bitiremeden intihara sürüklendiği *Pasajlar* (1927-1940) kitabında da rastlarız. Ona göre, "kitleler nezdinde sanatın yeri tüketim nesneleri arasındadır. Kitleler sanat eserinden içlerini ısıtan bir şey beklerler... Ne var ki, sanatın ısısı onların yüreklerini ferahlatmadan diner. 'Yürek ferahlatma' tüketim için sanatı niteler. İşte *kitsch* yüzde yüz tüketime dönük sanattan öte bir şey değildir; ânında ve mutlak tüketime dönük. Bu nedenle ifadenin kutsanmış formları çerçevesinde *kitsch* ile sanat tamamıyla karşıttır."[4]

Adorno, *kitsch* terimiyle karşılanan birçok fenomeni, kültür endüstrisi (1944, 1963) ve kültür yönetimi (1960) bağlamında inceler. Onun meselesi, **tarihsel** ve **maddeci** bir kültür kuramı geliştirebilmektir. O nedenle, giderek daha keyfî olarak kullanılacak ve bir klişeye dönüşecek bu terim çevresinde dönen polemiklerle ilgilenmez. 1950'lerde, ABD'den döndükten sonra başladığı ve hayatının sonuna kadar üzerinde çalıştığı *Estetik Teori* kitabında, "Arınmanın [*catharsis*] Eleştirisi: *Kitsch* ve Vülger" konusuna ayırdığı birkaç sayfada, *kitsch* hakkında, yıllar sonra gerçekleşecek dönüşümlere işaret eden bir yargıya varır: "*Kitsch*, kültürün derinliğine inananların sandığı gibi, sanatın düşmanla işbirliğinden kaynaklanan bir süprüntü değildir. *Kitsch* her fırsatta öne fırlamak üzere sanatta pusuya yatar... O bütün

sanata katıştırılmış olan bir zehirdir."[5] Yani, her sanat eseri, kültürel atmosferine göre *kitsch* gibi, her *kitsch* ürünü de sanat gibi görülebilir. Her an sanat, karşıtının yerini; karşıtı da sanatın yerini alabilir. Öyleyse evrensel, kanonik bir estetik kategori olarak *kitsch* anlamsızdır. Zaten bu terim, Avrupa'daki kökenlerinden değil, New York sanat kliğinin İkinci Dünya Savaşı dolaylarında yaşadığı estetik ve siyasal 'arınma' söyleminden evrilerek modernizm konusundaki spekülasyonların merkezine yerleşmiştir.

Avangard ve *Kitsch*

1930'lardan başlayarak en az otuz yıl ABD sanatının "diktatör"ü, ya da "papa"sı sayılan eleştirmen Clement Greenberg'in bir manifesto havasındaki "Avangard ve Kitsch" makalesi 1939 yılında *Partisan Review* dergisinde yayınlanır. Avangarda ve modernizme karşıt bir estetik anlamında *kitsch*, işte bundan sonra yaygın olarak dolaşıma girer. Greenberg'e göre *kitsch*, kültürün endüstrileşmesiyle ve kentleşmeyle başlar. Yerel kültürlerini, halk kültürlerini terk eden köylüler, kentlerde kendisi de bir endüstri ürünü olan kitle kültürünü tüketirler ve üretirler. "Almanlar bu kültüre harika bir ad takarlar, *kitsch*: bütün o parlak fotoğrafları; dergi kapakları; reklamları; göz boyayıcı, bayağı öyküleri; resimli romanları; uyduruk müzik ve dansları; Hollywood filmleri ile popüler ve ticarî sanat ve edebiyat."[6]

Greenberg'in gözünde *kitsch* "sentetik bir sanattır".[7] "Mekaniktir ve formüllere dayanır. *Kitsch* aldatıcı deneyimler ve sahte duygulardır. *Kitsch* modaya göre değişir ama aslında hep aynı kalır. *Kitsch* zamanımız yaşantısındaki bütün düzmecelerin şahikasıdır. *Kitsch*, müşterilerinden sadece paralarını talep eder."[8] "Mekanik olarak işlenebildiği için, *kitsch* üretim sistemimizin tamamlayıcı bir parçası haline gelmiş-



Clement Greenberg, 1909-1994.

tir. Hakiki kültür, kimi tesadüfler hariç, hiçbir zaman bu hale gelmez. *Kitsch* muazzam bir yatırım karşılığında sermayeleştirilmiştir. Bu yatırımın bedelini ödemesi şarttır. O nedenle de, pazarını korumaya ve yaygınlaştırmaya mahkümdur".[9] Dolayısıyla, ABD dünyanın en büyük *kitsch* ihracatçısı haline gelecektir.[10] Greenberg, *kitsch*'in, Batı endüstriyalizminin başka bir kitlesel ürünü olarak, bir sömürgeden diğerine turlayıp yerli kültürleri kovacağını ve böylece dünyanın ilk evrensel kültürü haline geleceğini öngörür.[11] Ve bu öngörüsünde yanılmaz.

Greenberg'e göre, avangardın doğuşu da, *kitsch*'inki gibi, "kronolojik ve coğrafî olarak, Avrupa'da bilimsel devrimci düşüncenin gelişmesiyle çakışır".[12] İkisi de "Batı burjuva toplumunun" ürünüdür. Ancak avangard kültür, "istisnaî bir tarih bilincinin, yeni bir toplum eleştirisinin ve tarihsel eleştirinin" temsilidir. Burjuva toplumunda "kopuk olduğunu sandığı, ancak gerçekte altın bir göbek bağıyla bağlı olduğu yönetici sınıf içindeki bir elit tarafından beslenir."[13] Avangard, bir mutlaklık arayışı sonucunda soyutu keşfeder. Avangard sanatta içerik tamamen form içinde çözünür ve sanat eseri kendinden başka hiçbir şey göstermez, temsil etmez, ifade etmez. "Sanat için sanat" ilkesi kadar, şiirin sözcükler ile anlamlar arasında değil, sadece sözcükler ile sözcükler arasında kurulduğu "saf şiir" bu anlayışın sonucudur. 'Greenberg avangardı'nın temsilcileri başta Picasso olmak üzere Braque, Mondrian, Miró, Kandinski gibi ressamlar ve Mallarmé ile Valéry gibi şairlerdir. 19. yüzyıl romantizminin izini süren, rasyonalizme meydan okuyan, sanatı içkin bir politik başkaldırı olarak gören koca bir avangard damar Greenberg formalizmi tarafından dışlanmıştır. Öyle ki, sanatın kendi mecrasının ötesiyle uğraştığı varsayımıyla sürrealizmin "gerici bir eğilim" olduğu ilan edilir. Yani Greenberg'in ikici (*dualist*) sınıflandırması

çerçevesinde sürrealist sanat avangard değil *kitsch*'tir! Oysa 'kübist'liğe hiçbir zaman ısınamayan Picasso da bir sürrealist değil midir?

Greenberg *kitsch*'in, Almanya, İtalya ve Sovyetler'deki gibi, kitlesel ve popüler kültürün işlerine yaradığı totaliter rejimlerde de yerleştiğini söyler. Avangard ise hamisi olan elitin "hızla daralması" sonucu baskı altındadır. Hatta "bütün kültürümüz tehdit altındadır; çünkü avangard, sahip olduğumuz yegâne yaşayan kültürdür." Ve ancak sosyalizm, yeni bir kültür inşa etmekle kalmayıp, yaşayan kültür namına neyimiz kaldıysa onu da koruyacaktır.[14]

Greenberg'in yazısının zaafları ortadadır: Soyu tükenen bir yönetici eliti, bir kültür aristokrasisini temsil ettiğini söylediği avangardı, sosyalizmin kurtarmasını bekler – üstelik sosyalizm Sovyetler'de ona göre *kitsch* üretmekteyken. Makalesinin sonunda "bugün, her konuda Marx'ı sözcük sözcük alıntılamak gerekiyor" derken, Avrupa'da Lukács, Bloch, Brecht ve Frankfurt Okulu düşünürleri arasındaki; 1917 Devrimi ertesinde Rus avangardı bünyesindeki; Fransa ve Almanya'daki sürrealistler, dadacılar ve ekspresyonistler çevresindeki Marksist estetik üzerine süren yoğun tartışmalardan habersiz görünmektedir. Formalizmi savunur, oysa yazısında formalist sanat tarihinin Riegl, Wölfflin, Focillon gibi kurucularından iz yoktur. Dili son derecede politik, ama kaypaktır. Greenberg, sürrealistleri dışlar, ama fikir ve isim babası olacağı "soyut ekspresyonistleri" Meksika devrimci mural sanatının realizminden kurtaracak olan, Hitler'den kaçıp New York'a göçen sürrealist diaspora olacaktır... Ama bütün bunlara rağmen, "Avangard ve *Kitsch*" yıllarca New York sanat çevresini yormakla kalmayacak, formalist 'stiller tarihini' örgütleyen önemli kaynaklardan birini oluşturacaktır. Diğer kaynak ise, muhakkak ki Alfred Barr'ın küratörü olduğu

New York Modern Sanat Müzesi (MoMA) tarafından düzenlenen sergilerdir. Bu sergilerin başında 1936'daki *Kübizm ve Soyut Sanat* gelir. Makalesindeki Marksist süslemeler bir yana bırakılırsa, Greenberg'in, Rockefeller'in müzesinin küratörü Barr'la kavramsal bir ittifak içinde olduğu görülür. *Kübizm ve Soyut Sanat* sergisini şemalaştıran ve kataloğun kapağında yer alan Barr'ın "Soyut Sanatın Gelişmesi" grafiğinde, modern sanat kübizmle doruğuna ulaşır. Buradan soyuta sıçrayacak ve bu hamlenin vatanı da Amerika olacaktır. Serge Gilbaut'nun putları yıkan kitabında anlattığı gibi New York, Greenberg'in düşünsel, MoMA'nın müzeolojik önderliğinde, Nazi işgali altındaki Paris'ten modernizmi ve avangardı "çalacaktır".[15]

"Avangard ve *Kitsch*"in mesajları ve zamanlaması, New York sanat kliğinin politik manevralarına karşılık gelir. Bu klik, büyük 1929 krizini izleyen sosyal ekonomi/sosyal sanat programları döneminde Amerikan Komünist Partisi (AKP) ile yakınlık içindedir. Zaten Ekim Devrimi'nin ertesinde, bütün Batı'nın etkin sanatçıları –Türkiye dahil– üye olmasalar da Enternasyonal partilerinin dostu sayılırlar. Ancak Hitler-Stalin paktı, Rus avangardının ezilmesi, Troçki'ye suikast gibi gelişmeler işleri değiştirir. Marksist sanatçılar arasında sürrealistlerin öncülük ettiği anti-Stalinist bir muhalefet başlar. Lider André Breton, Meksika'ya giderek Rivera'nın misafiri olan Troçki'yle görüşür ve üçü birlikte beklenmedik etkileri olacak "Bağımsız ve Devrimci Bir Sanat İçin" başlıklı manifestoyu yayınlarlar (1938).[16] Manifestoyu dünyada ilk yayınlayan, o zamana kadar AKP taraftarı olan ve Greenberg'in de yazı kadrosunda bulunduğu *Partisan Review* dergisidir. Bu olay, sanatçıları Sovyet destekli örgüt ve siyasetlerden koparır. İşte New York kliği bu süreçte hem estetik, hem de siyasal bir 'arınma' yaşayacaktır: "Toplum için sanat" ilkesinden "sanat için sanat"a, sosyal realizmden

soyut ekspresyonizme evrilecektir. Yıllar sonra, 1961 yılında Greenberg de, "Troçkizm olarak baş gösteren anti-Stalinizmin nasıl 'sanat için sanat'a dönüştüğünün" tarihsel öneminden bahsedecektir.[17]

'Greenberg estetiği', Soğuk Savaş döneminde ABD'nin, başta perişan haldeki Avrupa'da olmak üzere, bütün dünyada örgütleyeceği kültürel hagemonyanın sanatsal ayağını oluşturacaktır. Soyut ekspresyonizm, SSCB'nin devlet sanatı sosyalist realizme karşı ABD liberalizminin resmî sanatı olarak örgütlenecektir. Gerçekten de, İkinci Dünya Savaşı ertesinde Marshall yardımlarının yanı sıra Avrupa başkentlerine yapılan sanat çıkartması inanılmaz boyutlara erişir. MoMA'nın görevlendirildiği ve ABD kültür diplomasisinin kendine mal ettiği 'modernizm' sergileri, müze müze, galeri galeri sefere çıkar; soyut ekspresyonist koleksiyonlar oluşturulur. Bu kampanyaya Greenberg de katılır. Dışişleri'nin sponsorluğuyla Avrupa ve Asya sanat merkezlerinde konferanslar verir. New York'un, savaşta iflas eden Paris karşısındaki "post-kübist" zaferinden dem vurur ve Amerikalı sanatçıların kurtardığı avangardın *kitsch*'i nasıl alt etmeyi başardığını anlatır.

New York sanat çevresinde Greenberg diktatörlüğüne karşı ilk protestolar, sanat tarihçisi Leo Steinberg'in eleştirilerinden[18] ve Jasper Jones'un soyut ekspresyonizmi hicveden resminden yükselecektir. Bunları, Andy Warhol ve Roy Lichtenstein'in reklam ve çizgi romanlardan türettikleri pop sanatı izleyecektir. New York popu, Greenberg'in reddettiği ne varsa –*kitsch, low-art*, popüler kültür, kitle kültürü, meta estetiği vb.– hepsini meşrulaştıracak ve yüceltecek; savunduğu ne varsa –modernizm, elitizm, *high art* vb.– karşısına alacaktır. Robert Storr'un belirttiği gibi, "eğer postmodernizmin herhangi bir anlamı varsa, en azından Amerika'da bunun post-Greenberg demek olduğunda uzlaşılabilir".[19] Kısa-

cası, Greenberg'in dogmalaştırdığı *kitsch*/modernizm, *high/low,* elit/pop karşıtlıkları, postmodernizmin temel diyalektiği olacaktır.

Kısa sürede pop sanat, hayat karşısındaki eleştirel, ironik tonunu yitirecek ve egemen anlamlandırma (*signification*) sistemine, iletişim teknolojilerine kaynayan, onaylayıcı-olumlayıcı bir mahiyet kazanacaktır. Sonuçta modern sanatın paradigmatik sahnesi MoMA da, 1990 yılında düzenlediği *High&Low: Modern Sanat ve Popüler Kültür* sergisinde 'resmen' Greenberg'i mahkûm ederek postmodern piyasa sanatını müzeleştirecek ve *kitsch* ile popüler kültürü meşrulaştıracaktır; çünkü *kitsch* ve pop zaten başından beri sanata içkindir.[20] Robert Storr, *High&Low* sergisinin kataloğuna yazdığı metinde Greenberg'i fena halde itham eder: "Elli yıldır Clement Greenberg kendisini modernizmin geçmişi ve geleceği hakkındaki tartışmanın merkezine yerleştirmiştir... Amerika'nın sahip olduğu radikal toplumsal eleştiri geleneğini kaprisli ve determinist bir estetizm uğruna suistimal ederek, bu eleştiri geleneğini tasfiye etmiştir. Greenberg son derecede tartışmalı ve belirsiz olan bir ortamı bilinçli olarak görmezden gelerek [dogmalarıyla] kendinden sonraki kuşakları hakiki entelektüel miraslarından yoksun bırakmıştır."[21] Benjamin Buchloch'a göre de, sanat tarihinin Greenberg'in izlerinden kurtulması bir meseledir: "Greenberg'in tarihte yaptığı çarpıtmaların, onun eseri olan Amerikan formalist düşüncesinin ve onunki gibi bir modernizm senaryosunun etkileriyle uğraşmak neredeyse iki kuşaktır sürmektedir ve henüz bu iş tamamlanmış sayılmaz. Onun etkileri yüzünden, Dada, kavramsalcılık ve *fluxus* gibi hareketleri kavrayamadık. Hatta sanat tarihinin Rus avangardı, Weimar kültürü gibi koca koca fasıllarını ve 20. yüzyılın avangard deneyimlerini dahi kavrayamadık."[22]

Kültürel Çalışmalar, Popüler Kültür, Popüler Sanat

Sanat jargonunda "popüler kültür" terimi, *kitsch* terimini yerleştiren aynı tartışmalar bağlamında anlamını kazanır. Bu terim de, Greenberg formalizmine ve daha genel olarak estetik modernizme karşı örgütlenen söylemin bir ürünüdür. Modernizmi beslediği varsayılan "elit kültür"e alternatif olan bir kültürü ifade eder. Daha ziyade New York'un sanatsal deneyimlerine ve pop sanata odaklanır. Sitüasyonist esintilerle 1950'lerin sonunda Londra'da ortaya çıkan ve tüketim kültürünü yeren Richard Hamilton'ın temsilcisi olduğu pop sanatın aksine, Andy Warhol'un yıldızı olduğu New York'un pop sanatı, medya ve tasarım dünyasının estetiğini temellük etmekle yetinmez, bu dünyanın ideolojisini de benimser. "Popüler kültür"ün estetik bir anlam kazanması bu dönüşümle ve postmodern sanatın teorileştirilmesiyle ilintilidir. Merkez gene New York'tur. Oysa bu terim, önce İngiltere'de, üniversite çevresindeki solcu aydınların, özellikle Sovyetler'in 1956'da Macaristan'ı işgal etmesinden sonra duydukları hüsran sonucunda giriştikleri politik arayışlar çerçevesinde kavramlaşır. Britanya işçi hareketini canlandırabilmek ve demokratik bir sosyalist örgütlenmeyi tartışmak amacıyla Birmingham Üniversite'sinde kurulan Kültürel Çalışmalar Merkezi'nin (1964) etkinlikleri çevresinde biraraya gelen Yeni Sol'un geliştirdiği paradigmalardan birini tanımlar. Bu çerçevede "popüler kültür", 19. yüzyıldaki yoğun kentleşme/endüstrileşme hareketleri sırasında işçi sınıfının yarattığı devrimci, dayanışmacı, isyankâr kültürü ifade eder. O nedenle *cultural studies* hareketinin kılavuzu, hareketin kurucusu sayılan E. P. Thompson'ın *İngiliz İşçi Sınıfının Oluşumu* (1963) kitabıdır. Diğer kuruculardan Raymond Williams ise *Kültür ve Toplum* kitabıyla (1958) sivrilir. 1960



RICHARD HAMILTON, "Bugün Evleri Bu Kadar Farklı, Bu Kadar Çekici Yapan Acaba Nedir?", kolaj, 1936.

yılından başlayarak *New Left Review* dergisini yayınlamaya başlayan 'yeni solcular', Stuart Hall, Terry Eagleton, Perry Anderson gibi etkin İngiliz Marksistleri de saflarına katarlar. Bir yandan William Morris gibi 19. yüzyıl ütopik sosyalistleriyle, diğer yandan 1968 ayaklanmalarıyla parlayan Fransız felsefesiyle eleştirel bir diyaloğa girerek özellikle Anglofil dünyadaki muhaliflere umut veren etkili bir kültür kuramı geliştirirler. Bu kuram, Foucault'nun bilgi/iktidar, Gramsci'nin de hegemonya tezlerinden esinlenerek, kültür kavra-

mını, anlamlandırma (*signification*) pratikleriyle, gösterge sistemleriyle özdeşleştirir.

İkinci Dünya Savaşı'nın ertesinde bir yandan Sovyetik komünist partilere, diğer yandan reformist Britanya İşçi Partisi'ne alternatif oluşturmak üzere yola çıkan "kültürel çalışmalar" hareketi sonraki elli-altmış yılda parlayıverdi. Ancak, kurucusu Raymond Williams'ın sözleriyle "başarılı oldukça kurumlaştı". Williams, hareketin ilkesini şöyle tanımlıyordu: Entelektüel araç gereçlerimizin en iyi iş görenlerini yanımıza alarak, "en kişisel olanından en geniş anlamda politik olanına kadar üzerlerindeki bütün baskıları kavramaları kendi çıkarlarına olan insanlara gitmek..."[23] Williams, Kültürel Çalışmalar'ın geleceğinin bu ilkenin korunmasına ve sürekli yeniden işlenmesine bağlı olduğunu düşünüyordu. Ama 'gelecek', özellikle ölümünden sonra onun umduğu gibi gerçekleşmedi. Kültürel Çalışmalar parladıkça darmadağın oldu ve tezleriyle kavramları giderek iyice esnekleşti. Bu değişime taraftar olan Profesör Simon During'e göre "disiplin, ticarî kültürü göklere çıkarmaya başladı ... kimi popüler kültür ürünlerinin olumlu, hafif politik etkileri olduğunu öne sürerek teorik saldırılardan vazgeçti." "Aydınların vaktiyle reddettiği ne varsa kültürel çalışmalar onlara sahip çıkıyordu: romantik romanlar, Disneyland, güreş, *Dallas*... Eğer alışveriş merkezleri bir önceki nesil Marksistlerin gözünde fetişizmin sembolüyse, kültürel çalışmalar nezdinde karşı konulmaz ve yapıcı anlamda paradoksaldı. Eğer *Rambo* filmlerini yalnızca para makinesi gibi görmek yerine biraz derine inilirse, onların aslında Amerikan erkeğinin kırılganlığını temsil ettiği fark edilebilirdi."[24] Örneğin, Madonna'nın aslında "feminist ideolojinin eleştirisini" yaptığı anlaşılabilirdi.

1980'lerde gelişen ve postmodernist söylemlerle eklemlenen neo-liberal kültür politikalarının egemenleşmesi (kül-

türalizm), ve özellikle 1989'da Sovyet komünizminin iflasıyla birlikte, kültürel çalışmalar hareketinden etkilenen oluşumlar iki karşıt odakta saflaştı. Bunlardan **ilki** olan "kültürel eleştiri", Spinoza'dan romantik akımlara; anarşizmden Frankfurt Okulu'na; avangard sanat ve edebiyattan, dilbilim kökenli '68 sonrası felsefelerine kadar, başta Marksizm olmak üzere bütün modern eleştirel düşünce geleneğini çağdaşlaştıran incelemeleri ve politikaları kapsar. Buna karşıt olan **ikincisi**, teorinin ve tarihin hakikatini göreceleştiren, bütün anlamlandırma ve 'iletişim' pratiklerinin tasarlanabileceğine ve yönetilebileceğine inanan *cultural studies* ekolüdür. Ilkin ABD'nin akademik hayatındaki bir moda gibi filizlenmiş, ama sonradan bütün bilgi ve iş dünyasını hızla kuşatıvermiştir. Kültür yönetimi, sanat yönetimi, kültürel diplomasi, iletişim tasarımı gibi kültürün özelleştirilmesini rasyonelleştiren disiplinlere kaynak oluşturmuştur. "Kültürel eleştiri", günümüzde kimlikleri ve öznellikleri kuran anlamlandırma teknolojilerinin teşhiriyle uğraşırken, **ikinci** karşıt kamp bu teknolojileri nasıl güçlendirebileceğini araştırır. Toplumsal ilişkileri ve çatışmaları bir kültürel görececilik (rölativizm) içinde çözündürerek, etnik, dinsel, cinsel farklılık temelinde yeniden örgütleyen neo-liberal kültür politikalarına eklemlenir. Modern toplum bilimlerine özgü, üretim ilişkileri ile toplumsal ilişkiler temelindeki kuramları tasfiye ederek, hayatı tüketim ve kültürel ilişkiler temelinde tasavvur eden kültüralizm ya da kültürcülük (*culturalism*) tezlerini geliştirir. Işte "popüler sanat" ve "popüler kültür", daha ziyade bu tezlerin tartışıldığı süreçte başat bir spekülasyon konusu oluşturmuş ve zamanla bu spekülasyonların da fazlasıyla popülerleşmesi sonucunda miadını doldurmuş, çözünmüştür.

Çağdaş sanatın sözcüleri, "1990'lar sanatı"ndan yeni bir dönem olarak bahsediyorlar. İstanbul'da sanatın şirket kültürüne, ya da kurumsal kültüre (*corporate culture*) eklemlenmesini yürütenler için de 1990'lar bir milat.* Bu yılların sanatını inceleyen ve savunan Johanna Drucker'a[25] göre yeni dönem, postmodernizmin aşıldığı ve "özerklikten, muhalefetten veya radikal itirazlardan uzaklaşarak, onaylama ve işbirliğine dayalı tavırlara dönüldüğü" zamanlardır. Drucker, "güzel sanatların [artık] tam da avangardın geleneksel olarak karşı çıktığı değer sistemlerine iliştirilmiş (*embedded*)" olduğunu yazar. Direnişin günbatımında, direniş imgeleri de tükenmiştir; "tüketimciliğin (*consumerism*) hüküm sürdüğü tamamıyla yoldan çıkmış bir dünyada, üretimin standardını ticarî imgeler belirler". Sanatın, kültürel hayatın sembolik düzenine müdahele ederek toplumu dönüştürebileceğine inandığı ütopyaların modası çoktan geçmiştir. "Radikal bir estetiğe karşı inatla südürülen inanç, bu noktada fırlatılıp atılmalıdır." Çünkü radikal estetiğin yeri-

* Halil Altındere: "Türkiye'de Güncel Sanatın 1990'larla birlikte 'patlama' sayılabilecek bir enerji ve devinim yarattığını pekâlâ söyleyebiliriz. Bu enerji ve devinim uluslararası sanat ortamlarında da sıklıkla dile getiriliyor. 'İstanbul mucizesi' olarak işaretlenen bu dönüşüm..." (s. 3). Ali Akay: "Türkiye'de 1990'lı yıllarla birlikte, sanat çevresinde zannederim, daha önce oluşmamış veya nüveleri gelişen ama tam olarak ortaya çıkmamış bir sanat oluşumu belirmeye başladı. (s. 53). [Halil Altındere, Süreyya Evren (ed.), *Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat, 1986-2006* (İstanbul, art-ist, 2007)] Hasan Bülent Kahraman: "... sanat yapıtının Türkiye'de de 1990'ların ortasından itibaren ansızın değişmesi söz konusudur." (s. 95). Levent Çalıkoğlu: "1980'lerin sonuna doğru beliren ve 1990'larda iyiden iyiye kesinlik kazanan, sanat-kültür-politika sahnesinde yaşanan dönüşüm, üçlü bir sarmal hareket olarak kendini doğurmakta ve bugüne akmakta. Bugün pek çok sanatçının düşünce yapısını ve üretim biçimini bu süreçte beliren düşünce ikliminin değiştirdiğini söylemek mümkün." (s. 8) [Levent Çalıkoğlu (ed.), *90lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat* (İstanbul, YKY, 2008).] Vasıf Kortun ise 1990'ları bir *genesis* (yaradılış, başlangıç) gibi değerlendirir çünkü onun gözünde Türkiye'de daha önce sanat yoktur!

ni, Drucker'ın terimleriyle "işbirlikçi ve iliştirilmiş" (*complicit and embedded*) bir sanat almıştır: "Eleştirel muhalefet ve direnişin" ilkesi özerkliktir. Modernizmin merkezî kavramı özerklik, postmodernizminki de olumsallıktır (*contingency*). Şimdi bunların yerini "işbirliği" ve "iliştirilmişlik" almıştır. "İşbirlikçi estetik, sanatın ve sanatçının işlev gördüğü düzen içindeki çıkar ilişkisinin farkındadır." Dolayısıyla, 1990 dönemi sanatçıları statükoya kendi iradeleriyle bağlanır, kültür endüstrisiyle ilişkiler bilinçli olarak pozitiftir. Sanatçı, "moda ve eğlence endüstrileriyle ... etkin olarak flört eder". Drucker'in gözünde, "bugün son derecede gelişmiş bir sembolik etkinlik olarak güzel sanatlar, tüketimin ve gösterişin güdümündeki kitle kültürüne daha güçlü bir destek sağlar". 1990'lar sanatının bir özelliği, "ana-akım medya kültürünün malzemelerine ve imgelerine karşı duyduğu müthiş tutkudur".[26]

Anlaşılıyor ki, Johanna Drucker gibi ateşli bir taraftarının irdelediği böyle bir estetik rejimde Clement Greenberg'in yetmiş-seksen yıl önce ortaya attığı avangard/*kitsch* karşıtlığını aramak abestir. *Cultural Studies* girişiminin muhalif bir hareket arayışından türeyen "popüler kültür" ile estetik modernizm arasındaki bir çatışmadan söz etmek de anlamsızdır. Zaten *kitsch*'i ve popüler kültürü modernizmin reddettiği fenomenler olarak kavramlaştıran, sonra da onları kendine mal eden, postmodernist teorilerdir. Ne var ki, 1990'lar sanatının pragmatizmi, postmodernist eleştirelliği de siler. Nihayetinde artık "her şey *kitsch*, her şey poptur". Yani bu göstergelerin neyi gösterdiklerini tanımlamak, ayırt etmek artık mümkün değildir. *Kitsch*, 19. yüzyıl sonlarında aristokrasinin elitist kültürüne özenen Münih burjuvazisinin zevksizliğini tanımlamak üzere kullanılmaya başlamıştır. Ama artık, piyasanın beğeniyi güttüğü bir çağda, geçerli olan zevk bu zevksizliktir. Ayrıca, piyasanın örgütlen-

mesinde etkin olan şirketlerin, koleksiyoner ve spekülatörlerin –çağdaş mesenlerin– himayesine giren sanat, hiç olmadığı kadar elitisttir. Halkla (*populus*), kitleyle, çoğunlukla bir ilgisi yoktur. Şimdi popüler olan, zamane elitinin beğenisidir. Egemen himaye ağı dışında var olmaları güç olan çağdaş tarihçi ve eleştirmenler de, piyasa rakamlarının dilini, keyfince 'güncelleştirdikleri' birtakım kavramlara tercüme ederek bu elitizmi katlarlar – hem de elitizmi lanetleyerek. Bourdieu'nün, sanatın umulduğu gibi insanları birleştiren değil, aksine sınıfsal ayrımları, toplumsal kutuplaşmayı pekiştiren bir araç olmasına ilişkin 1979'da ortaya attığı düşüncelerin[27] gerçekliği, günümüz müzelerinde, galerilerinde, müzayedelerinde, bienal ve fuarlarında apaçık meydandadır.

Johanna Drucker'ın "işbirliği" ve "iliştirilme" ilkeleriyle açıkladığı, çağdaş sanatın özerkliği çürütmesine ilişkin söylem, neo-liberal doktrinin bir taklidi dir. Sanatsal 'işbirliği', bu doktrinin öngördüğü, sivil toplum ile hükümetler ve büyük şirketler (*corporation*) arasındaki siyasal işbirliğinin bir yansımasıdır. Entelektüel hayat bu siyasal işbirliği bünyesinde işlevselleşir. Sanat ideologları gibi, entelektüel ve politik seçkinler de modernliğin kavram ve kurumlarını esnekleştirerek ya da eğretileştirerek özünde bunları tasfiye ederler. Piyasa dışında normatif bir sistemin kalmadığı, rölatif bir bilgi rejimi bağlamında, aralarında "sanat"ın da olduğu modernliğin kurucu mitlerini biteviye yeniden anlamdırarak anlamsızlaştırırlar. Evrensellik, kamusallık, toplumsallık, sekülerlik, gerçeklik, ussallık, özgürlük gibi modernliği tanımlayan daha birçok temel kavram ve deneyim, hatta bizatihi "beşer" (*homo*), hakikatini yitirir. Tıpkı modern estetiğin "güzellik" kavramı ve duyusu gibi... Hatta bütün bu kavramlara hakikatini kazandıran "tarih" bulanıklaşır. Jacques Rancière, "yirmi yıldır, entelektüel hayata egemen

olan kanaat çerçevesinde, 'toplumsal' her türlü açıklamanın durmaksızın reddedildiğini" söyler. Çünkü bu tür toplumsal açıklamaların, "totalitarizmin dehşetinden sorumlu tutulan, insanlığın kurtuluşuna ilişkin ütopyalarla yıkıcı bir işbirliği içinde" olduğu farz edilir.[28] Ütopyanın lanetlenmesi, insanlığı baştan beri meşgul eden ve tarihin dinamiği sayılan daha ahenkli bir gelecek arzusunun, düşüncesinin terki demektir. Ömrünü ütopyaya adayan Ernst Bloch'un tabiriyle "Umut İlkesi"nin parçalanmasıdır. Sonuçta zamansallık şimdiye indirgenir. Geriye kalan, "meşruluğunun, gerçekliğinin, haklılığının tekelini mevcut olandan alan, mevcut olanın şiddetidir" (Walter Benjamin).[29]

Çağdaş Görme Rejiminde "Güzel"

Jonathan Crary, *Gözlemcinin Teknikleri* kitabında,[30] 19. yüzyılda radikal bir dönüşüme uğrayan bakma ve görme deneyimleri ile, modern kültürün örgütlenmesi ve modern öznenin/öznelliğin yapılanması arasındaki etkileşimleri inceler. Bu arada, yeni görüş kipinin (*mode of vision*) estetik modernizmin uyanmasıyla nasıl kaynaştığı üzerinde de durur. Crary'e göre önceden dışardaki, bakılan nesnenin oluşturduğu kaynak, 1850'lerde bakanın deneyimine, onun gözlerinin kaydettiklerine devrolur. İnsanın gözlemlediği doğanın önceliğini kendi doğası alır. Böylece görüş öznelleşir. Görme, bakılanın/görülenin temsiline, taklidine (*mimesis*), hakikatine olan bağımlılığından kurtulur: **Özerkleşir.** Ancak, bu özerkleşme ve hükümranlığın bir de öteki yüzü vardır: görselliğin, yani görüntüler ile gören/bilen özne arasındaki ilişkilerin tasarlanması ve bilimsel yönetimi sayesinde özneler üzerinde bir iktidar kurulması. Zamanımızda tamamıyla kuşatılmış olduğumuz görsel teknolojilerin, iletişim ve enformasyon teknolojilerinin ve yönetim bilimlerinin (*mana-*

gerial sciences) sahip olduğu olağanüstü egemenliğin kaynağında bu iktidar tutkusu yatar. Dünyanın giderek daha yoğun olarak birtakım imgelerle, daha doğrusu göstergelerle anlamlandırıldığı çağımızı, 19. yüzyılda yükselen görsel kültürün modernizm sonrası, özerklik ertesi evresi olarak düşünmek gerekir. Görsel kültür mecralarının büyük bölümü; örneğin fotoğraf, sinema, gazete, dergi, reklam, müze, alışveriş merkezi, sergiler, konserler, ve diorama/panorama/fantazmagorya gibi birçok gösteri 19. yüzyıl metropollerinin ürünüdür.

Jonathan Crary, dijital imge üretim teknolojilerinin, gözü ve görme edimini, optik olarak alımlanan "gerçek" dış dünyadan kopardığını söyler. Dijital "imgelerin eğer birtakım referansları varsa, bunlar olsa olsa milyonlarca bit elektronik matematik datadır. Giderek görsellik, soyut görsel ve dilsel ögelerin iç içe geçtiği ve küresel olarak tüketilip dolaşıma girdiği sibernetik ve elektromanyetik bir alana oturacaktır".[31] Nitekim, ikisi de ünlü sanat hamileri olan Bill Gates ve Mark Getty, "dünyanın bütün imajlarını" çoktan arşivleyerek pazarlamaya girişmişlerdir. Bu arşivler imajları eşitler, aralarındaki her türlü kategori ve hiyerarşi farkını kaldırır. Gates'in kendi verdiği örneklerle, "devlet başkanlarının portreleri, günbatımı resimleri, uçaklar, And Dağları'ndan kayak manzaraları, nadir bir Fransız pulu, Beatles fotoğrafları veya Rönesans tabloları"[32] bu dijital arşivlerde veya "müze"lerde özdeştir. Günümüzün egemen görme rejimini bu arşivler temsil eder: imgelerin özgünlüğünü terk ettiği, sonsuzca dönüştürülüp, yeniden üretilip birbirleriyle eklemlenen göstergelere indirgendiği arşivler. İşte böyle bir görme rejiminde *kitsch*/avangard, modernist/pop, *high/low* ayrımı yapmaya girişmek anakroniktir. Gene denebilir ki, artık bütün sanat, hangi döneme, hangi stile ait olursa olsun *kitsch* gibi, pop gibi görünmeye başlar. Bir Rodçenko da, bir

Raffaello da bir Koons kadar *kitsch*'leşir. Çünkü çağdaş kültürel retina, tarihin birbirinden farklılaştırdığı görüntüleri, onları farklılaştıran normları silerek eşdeğer biçimde kaydeder – tüketilmeyi bekleyen birtakım göstergeler halinde. Daha önce değindiğim, Adorno'nun her sanat eserinde örtülü olduğunu saptadığı *kitsch* estetik, şimdi tamamıyla açığa çıkmış ve giderek bütün sanata ve görselliğe sirayet etmiştir. Hatta belki de *kitsch*, romancı Milan Kundera'nın düşündüğü biçimde, gördüklerimize değil, bizatihi gözlerimize içkindir. Kundera *kitsch*'in "insan halinin bir parçası olduğunu" söyler.[33] Ona göre *kitsch*, ilahiyatın kutsallığa yakıştıramadığı ve insanlar için bir utanç kaynağı olarak yorumladığı dışkının varlığını gizler; iğrenç olanı meşrulaştırır. Böylece hayat iğrençliğin yükünden kurtulur ve varoluş "dayanılmaz" biçimde "hafifler".

Kitsch teriminin kazandığı ve her fenomeni kapsamına alan bu esneklik çerçevesinde, Greenberg'in *kitsch*'in karşı kutbu ve modernizmin doruğu olarak takdim ettiği Amerikan soyut ekspresyonizmi bile ayrıcalığını yitirir. Nitekim, sanat tarihçisi T. J. Clark'ın gözünde asıl bu akım vülger ve *kitsch*'tir. Çünkü "soyut ekspresyonizm, aristokrasiye özenen belli bir küçük burjuva kesimin stilidir".[34] Gerçekten de, İkinci Dünya Savaşı sırasında zenginleşen ABD'de yaşanan lüks konut patlaması sayesinde soyut ekspresyonist sanat büyük rağbet görmüş ve alışveriş merkezlerinde dahi sergilenmeye başlamıştır. Bugünlerde Türkiye'de de "art-otel"ler, konut siteleri, moda ve tasarım mağazaları çağdaş sanat üzerinden pazarlanmaktadır. Örneğin, İstanbul Bahçeşehir'de on blok ve yedi yüz on altı daireden oluşacak Dumankaya Modern, "modern sanatı yaşam alanına" taşıdığını ilan etmektedir. İstanbul'un Şişli semtindeki Rixos Residences Bomonty ise "sanatın kollarında estetik bir yaşam" sunmaktadır. Barbaros'taki Point Otel projesi için de, yirmi altı

çağdaş sanatçının "otelin mekânlarını yorumlayan" iki yüz altmış beş özel iş üretmesi tasarlanmıştır. Projeyi üstlenen küratör Beral Madra, bu sayede hem "binanın çağdaş sanat müzesi saygınlığı" kazanacağını, hem de "ülkemize büyük bir tanıtım hizmeti" verilmiş olacağını savunmaktadır: "Ben bunu paranın akıllı kullanımı olarak değerlendiriyorum."[35] Öte yandan, zaten sergi açmanın moda haline geldiği alışveriş merkezleriyle ilgili olarak hazırlanan yeni bir yasa taslağında, sanat galerisi açılması bir zorunluluk olarak öngörülmektedir.

Sanat tarihçisi Yve-Alain Bois da *kitsch* teriminin ömrünü çoktan doldurduğunu savunur. Ona göre bu terimin yerini "gösteri" (*spectacle*) almıştır. Sitüasyonist hareketin kılavuzu haline gelen ve 1967 yılında yayınlanan *Gösteri Toplumu* kitabında Guy Debord, "tüm hayatın devasa bir gösteri birikimine", "bir temsile" dönüştüğünü yazar. Ve "gösteri, imaja dönüşene kadar yoğunlaşmış sermayedir... paranın öteki yüzüdür," der.[36] Debord, aradan yirmi yıl geçtikten sonra önceden yazdıklarına şunları da ekler: "Artık gösteri bütün gerçekliğe işlemiştir... Beş temel özelliğe sahiptir: kesintisiz teknolojik yenilenme; devlet ile ekonominin birleşmesi; gizlilik; yalan; şimdiki zamanın ebedîleştirilmesi... Gösterinin egemenliğinin ilk önceliği, tarihsel bilginin silinmesidir."[37] Dolayısıyla gösteri toplumunun görme rejiminde *kitsch* bütün göstergeler evrenine nüfuz ederek kendini eritmiştir.

O zaman, mevcut olan görme rejimi bünyesinde "güzel" nasıl kendini göstermektedir? Estetik beğeni nasıl örgütlenmektedir? Sanat diğer göstergelerden nasıl ayırt edilmektedir? Zamanımızda neyin doğru, neyin iyi ve neyin güzel olduğuna ilişkin normları piyasa belirlemektedir. Piyasa, *high/low*, *kitsch*/avangard, elit/popüler arasındaki ayrımları massetmiştir. Piyasada hangi iş daha değerliyse, o daha güzeldir – ve daha popülerdir, her yerde o konuşulur, o gösteri-

lir/görülür, onun hakkında yazılır, çizilir. Bir sanat eserinin duyularımız üzerinde yarattığı etkiden ötürü duyduğumuz hayret, çarpılma, şaşkınlık, artık daha ziyade onun fiyatıyla ilgilidir. Bakana "vay canına!" dedirten, onun aklını başından alan sanatın gizemine, enigmasına, büyüsüne ait işaretler şimdi rakamlarda saklıdır. Estetik bir deneyim yaşamak için ne tefekküre, ne de düşünsemeye (*reflection/reflexion*) gerek vardır. Zaten, "New York Modern Sanat Müzesi'ne göre ortalama bir sanat patronu bir sanat eserine [ancak] yedi saniye bakar".[38]

Bourdieu, *Sanatın Kuralları* kitabının "Sembolik Malların Pazarı" başlıklı bölümünde bu pazarda geçerli olan ve "birbirine ters mantıklara sahip iki üretim ve dolaşım tarzı"nı inceler. Kabaca, bunlardan biri sanatı (sembolik sermaye), diğeri de parayı (ekonomik sermaye) temsil eder. İlki özerktir, yarar ve çıkar gözetmez, gayriticarîdir, kısa vadede kârsızdır, avangarddır, çağdaştır, entelektüeldir. Ayrıca, kolay satmaz, hatta Manzoni'nin *Bok Konservesi* gibi, hiç satılamasın diye üretilir. İkincisi ise bütün bu niteliklerin tersini temsil eder.[39] Oysa bugünkü sanat pazarında artık Bourdieu'nün sözünü ettiği cinsten bir karşıtlık geçerli değildir. Satmayan veya zor satan sanatın sembolik değerinin daha yüksek olduğu koşullar geçmişte kalmıştır. Bir kere bugün, artık herkesin kabul ettiği gibi, sanat adı altında neyi satarsanız, o sanattır. Dolayısıyla, zamanımızda sembolik değerin kaynağı, bir yapıntının (*artifact*) sanatsal ayrıcalıkları değil, her mal gibi marka değeridir.

Sanat patronlarının (hamilerinin), modernizmin ve avangardın kurucu ilkesi olan özerkliğe 1970'lerden beri tahammülleri yoktur. O nedenle, kendi sınıflarının zihniyetine, değerlerine saldıran; kültürleriyle ve beğenileriyle alay eden bir sanat ve edebiyatı benimsemezler. Eğer onlar egemense, beğenileri olan *kitsch* de egemen olmalıdır. Çağdaş kültür

seçkinleri ayrıca, sanatın hiçbir işe yaramayan, hiçbir çıkar sağlamayan (*disinterested*); bir aklı, amacı ve işlevi olmayan; duyularla ve hayallerle sınırlı; gerçekliğe, *pragma*'ya ve araçsallığa karşı çıkan modern kavranışına da artık katlanamazlar. Sonuçta sanat 'elit' bir yatırım aracına dönüşür ve emtia pazarının diğer ürünleri gibi, hatta bizzat para gibi* değer üretir. Zenginliğini kendi doğasında sakladığı özerk mahiyetini yitirir ve bir *supra*-meta, azami bir lüks olarak yarar ve çıkar sağlamaya başlar.

Kitsch ile avangard arasındaki gerilim, kapitalizm ile sanatçılar ve aydınlar arasındaki çatışmayla birlikte anlamını ve hakikatini tüketmiştir. Neo-liberal kültür politikaları gereğince, sanat artık çatışma yaratmak yerine çatışma çözmelidir, her koşulda pozitif olunmasına ilişkin kampanyada başı çekmelidir, iyimserlik aşılamalıdır, "minör" projelerin süsü olmalıdır. 10. İstanbul Bienali temasının bildirdiği gibi, "küresel savaş çağında iyimserlik imkânsız değil, üstelik gerekli"dir. Paul Virilio'nun dediği gibi, "tüketim toplumu iyimserlik ister".[40]

Sanatın monetarizasyonu (parasallaşması) ile spekülatif bir değer kazanarak müzayedeleşmesi zamanımızda atbaşı gitmektedir. Öyle ki, günümüzün en saygın sanat konesörleri müzayedeciler olmuştur. Oysa, sanatın felsefeye dönüşerek sona ereceğini düşünen Hegel nezdinde konesör filozoftur. Eleştirinin temel ögesinin, "düşüncenin kendi kendisiyle ilişkiye girdiği"[41] düşünseme olduğuna inanan romantikler için de sanat eleştirisi bir tür felsefedir.

Oysa yukardaki kırılmalar bağlamında eleştiri de felsefî kaynaklarından kopmuş ve modern anlamını yitirmiştir.

---

* Sanatın ve paranın doğaları arasındaki kimi özdeşlikler konusunda, "sosyolojinin ekspresyonisti" olarak anılan Georg Simmel'in *Paranın Felsefesi* kitabı harika pasajlar içerir.

Eleştirinin Anlamsızlaşması

Postmodernizm teorilerinde kilit role sahip olan *kitsch* ve popüler kültür kavramlarının anlamsızlaşması, aslında sanatla ilgili eleştiri yazınında baş gösteren genel bir anlam krizinin göstergesidir.

Kültürün Özelleştirilmesi

Eleştiri yazınında süregelen krizin kaynağındaki etkenlerden biri, kamusallığın tasfiyesi ve kültürün özelleştirilmesidir. Gerek sanat tarihi (Winckelman) ve eleştiri (Diderot), gerekse estetik (Baumgarten), 18. yüzyılda Salon sergileri, müzeler gibi sanatın kamusal ortamlarının örgütlenmesiyle birlikte doğar. Diderot, Salon sergilerine ait eleştirilerini elle çoğaltarak sadece on altı aristokrata gönderirken onlara kamu adına hitap etmektedir. Bir yüzyıl sonra modernizmin babası Baudelaire de burjuvalara kamu adına seslenir ve eleştirilerini onlara ithaf eder.* Çünkü evrensel anlamda neyin güzel olduğunu bildiren onlardır ve "kamu" evrensel olan aklın türevidir (Kant). Kamusallık, insanların, aklın öngördüğü özgürlük ve eşitlik çerçevesinde ilişkiye girmeleridir ve bu ilişkinin sanata ve edebiyata özgü tarzı da eleştiridir. Oysa kültürün özelleştirilmesi sonucunda kamu kadar onun bağlılaşığı olan evrensellik de hükmünü yitirir. Çünkü özelleştirme her şeyden önce bir hükümranlık devridir, bir iktidar devridir. Bir yetki devridir. Basit bir mülkiyet devri değildir. Ekonomik bir hadise değil, öncelikle siyasî bir hadisedir.

* "Ey burjuvalar, sizler –ister kral olun, ister yasa koyucu ya da tüccar– koleksiyonlar, müzeler, galeriler kurdunuz... iktidar sizsiniz... [ve] gerek siyasette gerekse sanatta öncülüğü kaptırmak intihar anlamına gelir... O halde, burjuvalar, bu kitap haliyle size ithaf edilmiştir; çünkü –sayıca ve akılca– çoğunluğa seslenmeyen her kitap, aptalca bir kitaptır." [Charles Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı* (İstanbul: İletişim, 2004) 89-92.]

Kültürün özelleştirilmesinin eleştirel bilginin niteliğine ilişkin bir diğer sonucu da, eleştirinin şirketlerin (kurumların, korporasyonların) 'iletişim tasarımı' veya 'iletişim yönetimi' (*management*) stratejilerine bağımlı hale gelmesidir. Böylelikle, hem eleştiri formu, içeriği, yazarı vb., şirketin iletişim mecralarına temellük edilmekte; hem de eleştiri, yönetim, işletme, sevk ve idare disiplinlerinin rasyonalitesine tâbi kılınmaktadır. Öyle ki, 2009 yılında Akbank ve Sabancı Üniversitesi ile Millî Eğitim Bakanlığı ortaklaşa bir 'eleştirel düşünme yönetimi' projesi yürürlüğe koymuşlardır.[42]

"Bilgisayar mühendisliği, pazarlama, tasarım ve reklamcılık gibi disiplinler, kısacası bütün iletişim disiplinleri, bizzat *kavram* sözcüğünü ele geçirerek demişlerdir ki, 'Bu bizi ilgilendirir. Yaratıcı olan, fikir üreten biziz. Kavramın dostları bizleriz çünkü onu bilgisayarlarımızın içine biz koyuyoruz.' Enformasyon ve yaratıcılık, kavram ve girişimcilik: Bu konularda şimdiden geniş bir kaynakça oluşmuştur. Kavram ile olay (*event*) arasında belli bir ilişki olduğu düşüncesi pazarlama sayesinde korunmuştur. Ancak, burada kavram (tarihsel, bilimsel, sanatsal, cinsel, pragmatik), bir dizi ürünün teşhirine dönüşmüştür. Olay ise, sergileme olayıdır ve bunun teşvik etmesi beklenen 'fikir alışverişleri'dir. Yani, olaylar yalnızca sergiler, kavramlar da yalnızca satılabilen ürünlerdir. Felsefe de, eleştirinin yerine satış promosyonunu koyan genel hareketten etkilenmiştir. Artık hakiki kavram, bir paket makarnanın simülasyonudur. Filozof veya sanatçı ise, artık, bir ürünü, metayı ya da sanat eserini paketleyen kişidir... Gerçekten de, *kavramın* bir bilişim hizmetleri ve mühendislik toplumuna işaret etmesi, acıdır."[43] Bu satırların yazarları olan Deleuze ve Guattari için "felsefe, kavramları biçimlendirme, icat etme ve imal etme sana-

tıdır".[44] Ancak, aynı yazarlar, bugün hem kavramların, hem de bu kavramları icat eden filozofların, şirketlerin iletişim ortamlarının "teşhir" malzemesi olabildiğini de kaydederler. Felsefenin hep "daha küstah ve daha musibet düşmanları olmuştur... ama bugünkü gibi bir utanmazlık görülmemiştir".[45] Ne yazık ki bizzat Deleuze ve Guattari günümüzde bu duruma düşürülen filozofların başında gelmektedirler. Türkiye'nin en büyük korporasyonlarından birinin iletişim departmanı tarafından ağırlanan Deleuze konferansları, "bir Akbank Sanat klasiği" olarak ilan edilmektedir.[46] Bu durum sadece İstanbul'a özgü değildir; McKenzie Wark, "akademik ve kültürel pazarda... Deleuze ve Guattari'nin (D+G), gayet kolay entelektüellerin Dolce&Gabbana'sı haline gelebildiğini" kaydeder.[47]

Tüketim Kültürü

Eleştiriyi aşındıran bir diğer etken, sanatın tüketim kültürüne eklemlenmesidir. Öyle ki "tüketim ve sanat birbirine geçmekte", birbirine işlemektedir.[48] Baudrillard'a göre gereksinimlerin karşılanması anlamında ekonomik tüketimin yerini zamanımızda artık gösterge üretimi anlamına gelen kültürel tüketim alır. Bu bakımdan tüketim adeta bir üretim mahiyeti kazanır. Nesneler maddî nitelikleriyle işe yaramaktan çok, anlam, sembol, kod, statü, 'imaj', arzu ve bir 'ilişki beklentisi' üretir. Tüketim bu sayede kültürel bir hadise olur.[49] Kültür de karşılığında, tüketim toplumunun doğasını belirler. Bütün tarihi boyunca başat bir sembolik dil olan sanatın da, kültürü ve tüketimi kaynaştıran bu dönüşüme ayak uydurması kaçınılmazdır. Rölativist zihniyet ve kültürel farklılık üzerine kurulu olan tüketim âleminde evrenselliğin ve nesnelliğin yeri olamaz; her şey tikel ve özneldir. Dolayısıyla eleştiri anlamsızlaşır çünkü sanatla ilgili fa-

illerin (*agents*) beğenisine, seçimine, muhakemesine yönelik her müdahele, onların öznelliğine ve özgürlüğüne müdahele sayılır.

Sanatın bir pazarlama mecrası olarak kullanıldığı ortamlarda eleştiri işlevsizleşir. O da, ister istemez piyasa değerinin oluşmasına hizmet eden bir dile dönüşür. Bir reklam metninden pek bir farkı kalmaz. Sanatın pazarlamada kullanılmasının en gülünç örneği, İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nde *Ali Baba ve Kırk Haramiler* operasının sahnelenmesi sırasında araya Goldaş mücevher şirketine ait arya eklenmesidir. *Hürriyet* gazetesinin haberine göre, "Aryalı reklam, dünyaca ünlü klasik eserin prömiyerinde gerçekleşti. Ali Baba'nın kardeşi Kasım'ı canlandıran opera sanatçısı Bülent Atak, hiç kimsenin beklemediği bir anda 'Goldaş altıılın' diye bağırdı."[50] Ve böylece koca opera, adeta bir markanın *jingle*'ı oluverdi. Otuz bin dolara satılmış oldu; özelleşti. Şimdi bu ortamda, opera eleştirisinin nasıl bir anlamı olabilir ki?

Eleştiri Sanatı

Eleştirinin bir sanat olduğu, hatta 'sanatın sonu'ndan sonra onun yerini aldığı savı, 19. yüzyıl başından günümüze kadar ara ara hep gündeme gelir. Modern eleştiri kavramının, sanat eserini yargılamak ve yorumlamak yerine, onun hakikatini ortaya çıkararak sanatı tamamladığı fikri, romantiklerden, özellikle Schlegel ve Novalis'ten mirastır.* Çağdaş sanat eleştirisinin de sanatsallaşması söz konusudur ama önceki dönemlerdekinden bambaşka, hatta onlara karşıt bir tarzda. Günümüzde eleştiri, bilginin olgularla, nesnellik ve evrensellikle ilişkilerini terk ettiği rölativist bilgi rejimi bağ-

* Bkz. Walter Benjamin, *Sanatta ve Edebiyatta Eleştiri - Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı*, çev. Mustafa Tüzel (İstanbul: İletişim, 2010).

lamında edebiyatçılık ve hitabet sanatıyla eklemlenmektedir. Rölativizm, sanat tarihinin ve estetik teorinin Rönesans'tan beri inşa edilen modern kavram ve normlarını eğretileştirmekte, hatta yer yer tasfiye etmektedir. Sonuçta, bir metnin ya da sözün doğruluğu, o metnin kaleme alınışındaki, ya da o sözün hitabındaki sanatkârlığın bir türevi haline gelmektedir. Liberal filozoflardan Richard Rorty'ye göre "20. yüzyılda temsillerin bir tiyatrosu olan zihnin yerini dil almıştır. Böylece epistemolojinin meseleleri, dilbilimin meseleleri haline gelmiştir". Rorty felsefeyi edebî bir tür, bir kelime oyunu olarak görür.[51] Bilginin estetize edilmesinin, bir iletişim sanatına indirgenmesinin kelime oyunları dışında da etkili teknikleri bulunmaktadır: vücut dili, ses tonu, görüntü vb.* Bütün bunlara inanılırsa, doğruluğun ölçüsü, bir performansın yarattığı etkiden ibarettir.

Peki dil, 'kayıp gerçekliğin' yerini doldurmaya hazır mıdır? Hiç de değil. Yıllardır, yanlış olup olmamaları bir yana, son derecede okunaksız, okunsa da anlaşılmaz sanat eleştirisi metinleriyle ya da karmaşık, gizemli retorik gösterileriyle karşılaşıyoruz. Öte yandan, dilin referanslarını ve hakikatini kaybetmesi karşısında genel olarak bozulduğuna ve anlamsızlaştığına da tanık oluyoruz. Örneğin medyada, akademik çevrelerde – hatta belki de özellikle yeni dilin örgütlendiği bu çevrelerde. Kimi "kültürel çalışmalar hocalarının [dahi] doğru dürüst bir cümle yazmayı beceremeleri sıradan bir vaka halini aldı... Kültürel çalışmalar dalının mümessilleri, genellikle kırık dökük bir İngilizce ve bol jargonla karşımıza çıkıyorlar."[52] Üstelik sanılmasın ki, hakikati ifadeci bir sanatkârlıkla veya iletişim oyunlarıyla ele geçirmeye çalışanlar bu nedenle otoritelerini kaybediyor; tam aksi-

* Bahçeşehir Üniversitesi'ndeki "vücut dili kursu"na ait duyuruda, iletişim kurarken ne dendiğinin sadece %7 oranında, oysa vücut dilinin %55 ve ses tonunun da %38 oranında etkili olduğu ilan edilmektedir.

ne, performans becerilerine ve izleyicilerinin bilgisizlik derecelerine göre otorite kazandıklarını dahi görüyoruz. Özellikle doğası gereği akılcılığa mesafeli olan sanatın eleştirisi bağlamında, haliyle iletişim performansı daha bir etkili oluyor. Sanki 1990'lar sanatının "her şey mübah" (*anything goes*) şiarı, bu sanatın eleştiri bölgesinde de benimsendi – hatta sanattan bile daha liberal bir üslupla.

Kültürel Eleştiri

Peki sonuçta, birçoklarının savunduğu gibi eleştiriden söz etmek artık yersiz mi? Modernist sanatla birlikte, Baudelaire'le başlayan modern eleştiri türünün de vaktini doldurduğu tartışılmaz; ama bu, eleştirinin sona erdiği anlamına gelmiyor elbette. Bugün, 19. ve 20. yüzyılların eleştiri geleneğinin mirasını işleyerek, çağdaş toplumların 'altyapısı' haline gelen kültürel ilişkilerin ürettiği iktidarların keşfiyle uğraşan son derecede canlı bir eleştiri birikimi oluşuyor. Bu birikim çerçevesinde, sanat tarihi de kendi tarihini sorguluyor. Modernizm ve avangard, formalist tarihin stillerinden sökülerek, hayatın ve siyasetin bağrındaki kaynaklarına iade ediliyor. Ütopyalar, manifestolar daha yeni aydınlanıyor. Sanatın, tarihin ve eleştirinin gücü korunuyor.

Notlar

1 Charles Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı*, çev. Ali Berktay (İstanbul: İletişim/sanathayat dizisi, 2003).

2 *A.g.e.*,161.

3 *A.g.e.*, 163.

4 Walter Benjamin, *The Arcades Project* (Cambridge: Harvard University Press, 199) 395.

5 Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999) 239.

6 Clement Greenberg, *Art and Culture - Critical Essays* (Boston: Beacon Press, 1961) 9.

7 *A.g.e.*, 15.

8 *A.g.e.*, 10.

9 *A.g.e.*, 11.

10 Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War* (Chicago: The University of Chicago Press) 135.

11 Clement Greenberg, *Art and Culture - Critical Essays*, 12.

12 *A.g.e.*, 4.

13 *A.g.e.*, 4, 8.

14 *A.g.e.*, 8, 21.

15 Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art.*

16 Bkz. Ali Artun (ed.), *Sanat Manifestoları* (Istanbul: İletişim/sanathayat dizisi, 2010) 231.

17 Francis Frascina ve Johathan Harris (ed.), *Art in Modern Culture - An Anthology of Critical Texts* (Londra: Phaidon Press, 2005) 239.

18 Leo Steinberg, *Other Criteria - Confrontations with Twentieth-Century Art* (Chicago: University of Chicago Press, 1972).

19 Robert Storr, "No Joy in Mudville: Greenberg's Modernism Then and Now", Kirk Vernedoe ve Adam Gopnik (ed.), *Modern and Popular Culture - Readings in High and Low* içinde (New York: MoMA, 1991) 181.

20 *A.g.e.*

21 *A.g.e.*, 161.

22 Benjamin Buchloch, *Neo-Avantgarde and Culture Industry - Essays on European and American Art from 1955 to 1975* (Cambridge: MIT Press, 2000) xxx.

23 Raymond Williams, *The Politics of Modernism* (Londra: Verso, 1989) 161-162.

24 Simon During ve Alan Wolfe. Aktaran Russell Jacoby, *The End of Utopia - Politics and Culture in an Age of Apathy* (New York: Basic Books, 1999) 79-80.

25 Johanna Drucker, *Sweet Dreams - Contemporary Art and Complicity* (Chicago: The University of Chicago Press, 2005).

26 *A.g.e.*, xvi, 5, 8, 10, 20, 33, 43, 49, 51, 55, 66.

27 Pierre Bourdieu, *Distinction - A Social Critique of the Judgement of Taste* (Cambridge: Harvard University Press, 1996).

28 Jacques Rancière, *Aesthetics and Its Discontents* (Cambridge: Polity Press, 2009) 2.

29 Herbert Marcuse'nin Benjamin'in şiddet üzerine yorumundan. Aktaran, Michael Löwy, "Romantizm Yıldızı Altında: Walter Benjamin ve Herbert Marcuse", Max Blechman (ed.), *Devrimci Romantizm* içinde, çev. Bilal Çölgeçen (Istanbul: Versus, 2007) 305.

30 Jonathan Crary, *Techniques of the Observer - On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge: MIT Press, 1992.) [Türkçesi: *Gözlemcinin Teknikleri: On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine*, çev. Elif Daldeniz (Istanbul: Metis, 2. basım 2010).]

31 *A.g.e.*, 2.

32 Bill Gates, *The Road Ahead* (New York: Penguin, 1995).

33 Milan Kundera, *The Unbearable Lightness of Being* (Londra: Faber and Faber, 1984) 256. [Türkçesi: *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*, çev. Fatih Özgüven (Iletişim, 37. basım 2011).]

34 T. J. Clark, *Farewell to an Idea - Episodes from a History of Modernism* (Londra: Yale University Press, 2001) 376-403.

35 Beral Madra, "Ben bunu paranın akıllı kullanımı olarak nitelendiriyorum", *Milliyet Pazar*, 4 Nisan 2010, 13.

36 Guy Debord, *The Society of Spectacle* (New York: Zone Books, 1994) 24, 32. [Türkçesi: *Gösteri Toplumu*, çev. Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent (Istanbul: Ayrıntı, 3. basım 2010).]

37 Guy Debord, *Comments on the Society of Spectacle* (Londra: Verso, 1990) 9, 11, 12.

38 Don Thompson, *The 12 Million $ Stuffed Shark-The Curious Economics of Contemporary Art and Auction Houses* (Londra: Aurum, 2008) 268. [Türkçesi: *Sanat Mezat - On İki Milyon Dolarlık Köpekbalığı: Çağdaş Sanatın ve Müzayede Evlerinin Tuhaf Ekonomisi*, çev. Renan Akman (Istanbul: Iletişim/sanathayat dizisi, 2011).]

39 Pierre Bourdieu, *The Rules of Art - Genesis and Structure of the Literary Field* (Stanford: Stanford University Press, 1996) 141-173. [Türkçesi: *Sanatın Kuralları - Yazınsal Alanın Oluşumu ve Yapısı*, çev. Necmettin Kamil Sevil (Istanbul: YKY, 2006).]

40 Paul Virilio ve Sylvère Lotringer, *Accident of Art* (Cambridge: Semiotext(e), 2005) 24.

41 Walter Benjamin, *Sanatta ve Edebiyatta Eleştiri - Alman Romantiklerinin Sanat Eleştirisi Kavramı* (Istanbul: Iletişim/sanathayat dizisi, 2010) 71.

42 *Cumhuriyet*, 5 Ocak 2009.

43 Gilles Deleuze ve Félix Guattari, *What is Philosophy* (Londra: Verso, 1994) 10, 11. [Türkçesi: *Felsefe Nedir?*, çev. Turhan Ilgaz (Istanbul: YKY, 2006).]

44 *A.g.e.*, 2.

45 *A.g.e.*,10.

46 "Bir 'Akbank Sanat' klasiği haline gelen, Ali Akay'ın düzenlediği Gilles Deleuze üzerine yapılan konferanslarda bu yıl..." (akbank.com'dan gelen e-posta duyurusu, 3 Mayıs 2008).

47 McKenzie Wark, *A Hacker Manifesto* (Cambridge: Harvard University Press, 2004), [091] numaralı paragrafın dipnotu.

48 Virilio ve Lotringer, *Accident of Art*, 12.

49 Bkz. Jean Baurillard, *Gösterge Ekonomi Politiği Hakkında Bir Eleştiri, Nesneler Sistemi*, çev. Oğuz Adanır (Istanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi; 2009, 2010).

50 *Hürriyet* gazetesi, 27 Kasım 2006.

51 Richard Mason, *One Hundred Twentieth-Century Philosophers* içinde, (ed.) Stuart Brown (Londra: Routledge, 1994) 166-168.

52 Russell Jacoby, *The End of Utopia - Politics and Culture in an Age of Apathy*, 88.

Tasarım Dehşeti*

Sanat/Tasarım Geriliminde Çağdaş Aşama

Zamanımızda tasarımın giderek sanatı boyunduruk altına aldığını izliyoruz. Bu olguyu açıklayabilmek için sanırım önce tasarın kültürünün bütün hayat üzerinde kurduğu hegemonyaya ilişkin bazı çarpıcı gelişmeleri hatırlamak gerekecek. İlk bölümde bu anlamdaki değinmeler var. İkinci bölümde ise tasarım kültürünün kaynaklarına ve egemenleşme sürecine ilişkin bir profil çıkarılıyor.

Çağdaş Hayat ve Tasarım Kültürü

Kuşkusuz bir tasarım çağında, bir tasarım evreninde yaşıyoruz: Çevremiz, üstümüz başımız, bedenimiz, ruhumuz, sinirlerimiz, cinselliğimiz giderek daha etkili boyutlarda tasarlanıyor. Yediğimiz, içtiğimiz tasarlanıyor. Ne düşündüğümüz, nasıl konuşacağımız, hatta nasıl güleceğimiz, ne hissettiğimiz ve ne hissettireceğimiz tasarlanıyor. Neye benzeyeceğimiz –yani imajımız– ve giderek baştan aşağı kimliği-

* Yıldız Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin 22-24 Aralık 2008'de düzenlediği I. Sanat ve Tasarım Sempozyumuna sunulan bildiri.

miz, öznelliğimiz artık bir tasarım nesnesi. Kısacası, bütün hakikatimiz tasarlanıyor. Ve bu metamorfoz sırasında her şey görünüşüne indirgeniyor. Baudrillard'ın düşündüğü gibi, bütün hayat estetikleşiyor. Ve "sanat artık tamamıyla tasarıma, bir METADESIGN'a dönüşüyor".[1]

Tasarım ve Doğa

Artık ne doğaldır, kestiremiyoruz. Bitkisel ve hayvanî bütün besinlerimiz daha gösterişli ve daha dayanıklı olmaları için genetik olarak tasarlanıyor. Ayrıca artık birer "genetiği değiştirilmiş organizma" (GDO) olarak tasarlanan ve yalnız bir kere kullanılabilen –yani her ekimde yeniden satın alınması gereken, başka tohum vermeyen– tohumlar, dünya tarımını denetleyen birkaç korporasyonun entelektüel mülkü halindedir. Bu GDO'lu simülatif tohumların yakın zamanlara kadar her çiftçinin yetiştirdiği orijinalleri ise, aynı korporasyonların gizli gizli Norveç'te kurduğu Svalbard Küresel Tahıl Ambarı'nda –müzesinde!– korunmaktadır.

Doğa simülasyonlarının bir başka örneği Dubai'dir. Dubai'de palmiye ve dünya haritası biçiminde adalar inşa edildiği bilinmektedir. Şimdi de Emir El Maktum'un bir vecizesi yapay adalarla denize yazılıyor. Aslında Dubai, tabiatıyla olduğu kadar hayatıyla da çölün ortasında baştan aşağıya bir taklitler diyarı, bir *simulacrum*: Denizin otuz metre altındaki Hidropolis Oteli'nin akvaryumunda yüzen denizkızları; içinde Britanya Doğa Tarihi Müzesi uzmanları tarafından tasarlanan Jüra dönemi canavarlarının gezindiği bir Jurassic orman ile yakınında karlı dağlar. Kutup ayılarının bile eksik olmadığı, dünyanın en büyük kayak pisti...

Böylesine bir hiper-gerçeklik atmosferinde, neyin gerçek neyin sahte, neyin hakiki neyin taklit olduğu birbirine karı-

şıyor. Ezelî doğa/kültür (*nature/culture*) karşıtlığı bulanıklaşıyor. Doğa kültürleşiyor.

İnsanlığın doğa üzerindeki egemenliği –uygarlık–, doğayı denetleme ve ona biçim verme hırsı, artık neredeyse kendi doğallığına da son vermektedir. İnsanlar biyoteknolojinin, nanoteknolojinin, gen teknolojisinin ürünlerine dönüşmektedir. Timothy Mitchell'e göre, biyolojik ve genetik mühendisliğin birleşmesiyle oluşan biyosibernetik, yakında ileri iletişim teknolojileri dahil, gerçekliğin bütün diğer formları üzrinde zafer kazanacaktır.[2]

Siberseks

Hâlâ en doğal sayılan yanımız olan cinsel hayatımız bile bugün ekrana taşınmakta, birçok başka etkinliğimiz gibi görselleşerek tasarım nesnesine dönüşmekte, hatta tek başına yaşanan sibernetik bir deneyime dönüşmektedir. Ve bu deneyim giderek bir kampanya havasına bürünmektedir. Žižek'ten öğreniyoruz ki, siberseksin yaygınlaştırdığı mastürbasyonu en güvenli ve özgür cinsel deneyim olarak lanse eden çevreler, San Francisco'da 1995'ten beri Ulusal Mastürbasyon Ayı kutlamaktadırlar.[3]

Soyumuzu tasarlama tutkusu, büyük bir hızla doğumu da tamamen simülatif ortamlarda gerçekleşen bir hadise durumuna getirmektedir. Fiyatları donörlerin fizyolojik ve kültürel birtakım niteliklerinin belirlediği ciddi bir sperm ve yumurta pazarı oluşmuştur. Los Angeles'taki tüp bebek merkezi Fertility Institutes, bebek tasarımında yalnızca cinsiyetle ilgili değil, diğer fizyolojik özelliklerle de ilgili –"kara kaşlı, kara gözlü"– siparişleri yerine getirebilmektedir. Artık yavrunuzu da seçip beğenip, satın alabilirsiniz.

Günümüzde cinsel kimlik, yani bir kimsenin heteroseksüel, homoseksüel, biseksüel ya da transeksüel olması, ar-

tık onun doğal-biyolojik bir özelliği değil, kültürel kimliği sayılmaktadır. Beden ve cinsiyet, bir göstergeler mezarlığına dönüşmüştür (Baudrillard).[4]

Satılık Soy?

Kültürel kimliğin bir diğer bileşeni de etnik aidiyettir. Neoliberal rejimlerin örgütlediği kültürel rölativite söylemi, toplumsal kimlik yerine kültürel farklılığa dayalı bir cemaat kimliği dayatmaktadır. Siyaset ve her türlü güç ilişkisi toplumsal sınıflardan kültürel cemaatlere kaymaktadır. Bu koşulda etnik köken, işe girme, üniversiteye girme gibi birtakım haklardan yararlanmada önemli bir ayrıcalık etkeni olmakta, bir yandan soy kanıtlayan genetik testler yaygınlaşırken, diğer yandan genetik tasarım araştırmaları hız kazanmaktadır. Soyların da piyasalaşacağı ideal bir liberalizmin düşleri kurulmaktadır.

Zaten 19. yüzyıl sonunda ve 20. yüzyıl başında İngiltere'de ve ABD'de örgütlenen, evrimin ve ırkların tasarımı ve arınmasıyla ilgili öjeni araştırmaları ve politikaları, bu politikaları uygulayan Nazi vahşetine rağmen sona ermiş değildir. İsveç'in 'toplum mühendisliği'ni yücelten sosyal demokrat yönetimleri daha 1975 yılında yeni bir öjeni programını yürürlüğe koymuşlardır.

Pek açık edilmese de, giderek sonlanmakta olan gen haritalarının çıkarılmasıyla ilgili çalışmaların ve klonlama deneylerinin, her ne kadar uzun ve sağlıklı bir ömür sürme vaadiyle meşrulaştırılsalar da, yüz yıl önceki öjeni disiplinlerinden farklı olduğu söylenemez.

Bedenin Dijitalleşmesi

İnsan bedeninin tasarlanmasında çığır açacak başka bir gelişme, dijital protezlerdir. İnsan beyni, kullanılan aletleri be-

denin bir parçası olarak görür. Yontma taş baltalar da, cep telefonları da sinir sistemimizle eklemlenir. "Mesaj, medyadır" (*medium is the message*) diyerek geçen yüzyılın en büyük kerametinde bulunan 'medya peygamberi' Marshall McLuhan, televizyonun "mesajını bir dövme gibi tenimize işlediğini" söyler. Ona göre "her medya, psişik ya da fizikî birtakım duyularımızın eklentisidir". Medyanın "kişisel, politik, ekonomik, estetik, psikolojik, ahlakî, toplumsal sonuçları bize öylesine işler ki, dokunmadık yerimizi bırakmaz".[5]

Bedenimiz dijitalleşmektedir. Bedenimizin, sinir sistemimizin eklentisi olan kimi araçlar, nanoteknolojiler ve dijital teknolojiler marifetiyle artık bedenimize iliştirilmeye başlamaktadır:

• Önceden farklı farklı ses ve görüntü araçlarına akan bütün enformasyon şimdi avucumuzun içindedir. Bunu başaran cep telefonları, yavaş yavaş cebimizi terk ederek bedenimize kaynamaktadır.

• Bedeni bir cep telefonu ve bilgisayar ekranına dönüştüren teknolojiler piyasaya çıkmak üzeredir. Microsoft ile Carnegie Mellon Üniversitesi tarafından tasarlanan *Skinput* cihazıyla beden üzerine yansıtılan ekranlar sayesinde tenimiz üzerinden, dokunmatik olarak dijital dünyaya bağlanmak mümkün olacaktır.

• Britanya'da 2006'dan beri kimi havaalanlarında irisin ve yüz hatlarının okunmasına dayalı güvenlik sistemleri kullanılmaktadır. Bu yıl, on milyon kadar biyometrik, dijital pasaport dolaşıma girmiştir.

• Microsoft, kulağa ve ağıza yerleştirilecek birtakım *chip*'ler aracılığıyla, duyulan ve söylenen her şeyin kaydedilebileceği ve bedenin bunlar sayesinde bilgisayarlarla eklemlenebileceği bir teknoloji tasarlamaktadır.

• Beyin kapasitesini artıran kimyasalların yerini *chip*'ler almaktadır. Gelecekte insanların hayallerinin, anılarının gö-

rüntülenebileceği bir manyetik çözünürlük (MR) teknolojisi devrededir. Öte yandan, Georgia Tıp Fakültesi'ndeki nörobiyologlar, beyindeki protein seviyeleriyle oynayarak kimi kötü anıları silmeyi başarmışlardır. Hatta Oxford Üniversitesi'nde daha da ileri gidilerek anı silmenin yanı sıra anı yüklenmesi de başarılmıştır – şimdilik sadece sineklerin belleğine de olsa...

• Descartes'a göre insan resimlerle (imgelerle) düşünüyordu. Akıl bir tür sergiydi. Elbette bunun bir metafor olduğu varsayılıyordu. Oysa, Japonya'daki ATR Computational Neuroscience Laboratuvarı "düşüncelerin (ve düşlerin) tıpkı bir film gibi izlenebileceği" yeni bir teknoloji tasarlamıştır.

• Philips Design, giyenlerin duygu ve kişiliklerini görselleştirecek iki giysi tasarlamıştır. Bu tür 'giyilebilir teknolojiler', duyguların ve kişilik özelliklerinin biyometrik ölçümleri sayesinde geliştirilmektedir. Ve tüketim kültürü için hayatî sayılan duygusal iletişimin yönetilebilmesinin kapılarını açmaktadır. Günümüzde ergonomik tasarımın yerini "emotion driven design" (duygu güdümlü tasarım) almaktadır; yani tasarımda artık başat olan, duyguların güdülmesidir – işletme (yönetim) alanında olduğu gibi.

• Nihayet, 21 Mayıs 2010'da, yapay bir hücrenin yaşatılması sayesinde sentetik hayatın icat edilmiş olduğu dünyaya duyurulmuştur. Böylece mikroplardan insanlara varıncaya kadar her şey ilerde tasarlanabilecektir.[6]

İnsan Bir Makine

Demokritus'tan (İÖ 460-370) beri sürüp gelen ve insanın bir makine, bir otomat olduğunu öne süren savlar, Rönesans'ta Leonardo'nun, Aydınlanma çağında La Mettrie'nin, modern dönemde Rus konstrüktivizmi, Bauhaus ve daha birçok ras-

yonalist tasarım hareketinin de benimsediği savlar şimdilerde gerçekleşme yolundadır. Baudrillard'ın söylediği gibi, insan kendi röprodüksiyonunu tasarlaya tasarlaya sonuçta bütün doğallığını –insanlığını– yitirerek bir yapıntıya, bir *artifact*'e dönüşecek, ve nihayet böylece kendi ölümünde ölümsüzleşecektir. Kendi sonunda sonsuzlaşacak ve kendi yokluğunda var olacaktır.

İnsanların başka insanlarla ve makinelerle iletişimini ya da mesajlaşmasını denetlemek ve tasarlamakla uğraşan sibernetik, zamanımızda artık bir siberkültüre dönüşmüştür. Sayılar, harfler ve diğer bütün işaretler; her türlü imge; bilgi, para, meta, duygular artık internetin sibermekânında akmaktadır. Toplumsal varlığını bu mekâna sıkıştıran bağımlıların, başkalarıyla ancak bu mekânda temas edebilecek kadar yabancılaşanların sayıları gittikçe artmaktadır.

İkinci Dünya Savaşı'ndan hemen sonra ortaya çıkan sibernetiğin gelişmesini izleyen diğer bir 'makine insan' projesi 'yapay zekâ'yla (*artificial intelligence*) ilgilidir. Yapay zekâ, "insanların bilme ve algılama yetileriyle ilgilenen bir tasarım alanıdır". Bir toplumdaki görüş farklılıklarının ve iletişim noksanlıklarının giderilerek, o toplumda "uyum ve anlaşma" sağlanmasını, "ortak bir bilgi" yapılanmasını araştırır; "aklıselim"in kodlanmasıyla uğraşır.[7] Yapay zekâ tasarımında, insan aklı ile teknolojik akıl, beyin ile bilgisayar iç içe geçer.

Gerçekliğin Tasarımı

Fizyolojik, biyolojik tasarım hareketini, entelektüel hayatın, zihinsel etkinliklerimizin tasarımı izlemektedir. Ve belki de bu yolda daha fazla mesafe katedilmiştir. Burada mesele, hakikatin, dolayısıyla da hakikatin tanımlandığı anlamlandırma (*signification*) sistemlerinin tasarlanmasıdır. Neyin 'doğ-

ru', neyin 'iyi' ve neyin 'güzel' olduğu sorularını yanıtlamak üzere beş yüz yıldır birtakım normlar belirlenmiştir. Bu soruların belirlediği lojik (bilim), etik ve estetik alanlarında, başta modern üniversiteler ve müzeler olmak üzere, son derecede yoğun ve karmaşık bir örgütlenme yaşanmıştır. İşte şimdi bu bilgi veya hakikat rejimi dönüşmektedir.

Modernliğin bütün kurumları ve kavramları, örneğin evrensellik, ulusallık, bireysellik, toplumsallık, kamusallık, sekülerlik, siyasal temsiliyet (demokrasi), zamanımızda artık ya terk ediliyor, ya da yeniden tasarlanıyor. Yeni kavramlara ve kavrayışlara göre toplumsal ve siyasal hayat yeniden tanımlanıyor (toplum mühendisliği), tarihler yeniden yazılıyor. Baudrillard buna, "geçmişin yapay sentezlenmesi" diyor.

Bu köklü dönüşüm, modernliğe ait normatif bilgi sisteminin yerini rölatif bir sisteme bırakmasıyla; daha doğrusu, rölatif bir sistem tarafından aşındırılmasıyla yaşanıyor. O zaman da hakikatin tanımlanmasında sözün ve metnin gücü tırmandıkça tırmanıyor. Gerçeğin referansı, olgulardan metinlere, imgelere, sözlere nakloluyor. Bir şeyin nasıl anlamlandırıldığı veya nasıl temsil edildiği tasarlanarak, onun hakikati tanımlanabiliyor. Günümüzün en hızlı gelişen ve en etkili disiplini olan 'iletişim tasarımı'nın önemi böylece ortaya çıkıyor. Halkla ilişkiler ve reklam dalları da bu disiplinle bütünleşiyor.

Cep telefonlarımıza, bilgisayar ve televizyon ekranlarına, ve diğer her türlü medyaya akan katlanılmaz yoğunluktaki enformasyon bombardımanıyla, veri (*data*) saldırısıyla karşı karşıyayız. Her saniye üretilen veri hacmi, artık kullanılabilir ve denetlenebilir bir hacmi aşmış görünmektedir. Sadece Cenevre yakınlarındaki bir fizik laboratuvarı saniyede 40 terabit veri üretmektedir (1 terabit=1000 gigabit). Yani Amerikan Kongre Kütüphanesi'ndeki bütün kitapların üç misli kadar – ve her saniye! Bu hacimlerdeki veri kaynağına eri-

şimin tasarlanması, şirketlerin en tepesinde görev yapan bir yönetim uzmanlığına dönüşmüştür: enformasyon yönetimi. Ancak, enformasyonun artık ne kadar yönetilebildiği bir muammadır. Belki de yönetim gücü ona devrolmuştur. Nitekim, büyük bölümü fire veren makinelerin ürettiği bu enformasyonu ancak gene başka makineler 'anlamaktadır'. İşte toplumsal, endüstriyel, askerî, sanatsal vb. her anlamdaki tasarım eyleminin üstyapısını, bu kaotik veri evreni oluşturmaktadır. Ve bu veri evreninde bilginin ve bilgeliğin yeri olup olmadığı kuşkuludur: "Bilgi ile kaybettiğimiz bilgelik şimdi nerededir? Enformasyon ile kaybettiğimiz bilgi şimdi nerededir?" (T. S. Eliot)[8]

Bütün duyusal ve duygusal varlığımızı keşfetme ve ölçme güdüsünden dolayı, günümüzdeki en enformasyon odaklı çağdaş disiplin, iletişim tasarımı olmalıdır. İletişim tasarımcıları bütün kamusal alanları fethetmek isterler. Mimarî cepheler ekranlaştırılarak reklam panolarına dönüştürülür. Bizzat mimarlık (Dubai örneğinde değindiğimiz gibi) küresel metropolleri pazarlayan/markalandıran önemli bir medya olarak tasarlanır. Adeta bütün kent, hatta evlerimiz, neyin doğru, neyin iyi, neyin güzel olduğu konusunda, yani hakikat üzerinde rekabet edenlerin medyası haline gelir. Bedenlerimizin, giyeceklerin markalarıyla işaretlenmesi yetmez, beden üstüne de dövme tarzında reklam alınır. Onu denetlemeye çalışan ağlar içinde beden, "bir gösterge, değiş tokuş malzemesi şeklinde örgütlenir". Ve "moda göstergelerine dönüşmesiyle birlikte vücudumuz, cinsel açıdan sahip olduğu büyüleyiciliği yitirerek bir manken halini alır."[9]

Bedenin bir mecra, bir medya olarak durmaksızın yeniden tasarlanmasına ilişkin sanatsal performansların en uç örneği, Fransız sanatçı Orlan'ın 'operasyon'larıdır. Orlan, 1990 yılından beri yaptırdığı ameliyatlarla yüzünü sanat tarihinin Mona Lisa, Venüs, Europa gibi efsanevî simalarını ha-



Orlan'ın "ameliyat performansı": "Europa'nın Ağzı, Venüs'ün Figürü", 1990.

tırlatacak biçimde yeniden tasarlayarak, bedeniyle onların canlı birer röprodüksiyonunu 'üretmektedir'. Sonunda, *Venus*'ün çenesine (Botticelli), *Pysche*'nin burnuna (Gérôme), *Europa*'nın dudaklarına (Boucher)... sahip olacaktır. Orlan böylece etini bir tasarım mecrasına, malzemesine dönüştürmektedir: "Beden sanatı, et sanatı yapıyorum. Bedenimi sanat olarak satıyorum."[10]

Kısacası, varoluş artık bir tasarım sorunudur. İstanbul'da düzenlenen Design Turkey ve Turquality gibi tasarım ödüllerinin amacının markalaşma ve pazarlama olduğu belirtiliyor. Marka olmak için tasarlanmak şarttır. Geçtiğimiz günlerde (2008), Türk imajının, yani ulusun marka değerinin Batı'da fena halde değer kaybettiğini fark eden hükümet, bir ulus olarak imajımızın yeniden tasarlanması için Amerikan PR firmalarından teklif aldı. Bu da ilk değil; 12 Eylül darbesinden sonra da imajımızın tazelenmesi için, Türk ve ABD dışişleri, "ülkelerin pazarlanması"nda uzman bir iletişim tasarımı firmasıyla işbirliği yaparak Amerika'da, Sabancı şir-

ketlerinin sponsorluğunda bir dizi Muhteşem Süleyman sergisi düzenlemişlerdi.[11]

Günümüzde toplumsal ilişkiler piyasa ilişkilerinin karakterine bürünmektedir. Piyasayı yöneten markaların inşa ettiği gösteri dünyası ve sembolik değerler, kimliklerimizin belirlenmesinde giderek daha etkili olmaktadır. Yani bir bakıma, ne tüketiyorsak oyuz. Toplumsalın kültürelleşmesinin bir başka görünümü de işte bu 'yaşantıların markalandırılması' salgınıdır. Bugün küresel kapitalizmi yöneten büyük şirketler ya da korporasyonlar için markalandırma hayatîdir. Markalandırma ise kurumsal kimlikten (*corporate identity*), tek tek ürünlere kadar, birbirini tamamlayan ve her şirkete özgü bir cazibe, bir hakikat inşa eden tasarım süreçleri demektir. Korporasyonlar artık, öncelikli olarak birtakım ürünlerin üretimi değil, birtakım sembollerin tasarlanması üzerine kurulmaktadır. Çağdaş tüketim ekonomilerinde üretim aşaması tasarıma göre ikincil ve daha ucuzdur.

Şirket logoları, sporu, sanatı, eğitimi, iletişimi, kısacası önceden kamusal olan her etkinliği damgalarken, bize artık onların özelleştirildiğini, dolayısıyla onlar üzerinde sahip olduğumuz iktidarı, hükümranlığımızı yitirdiğimizi bildirmektedir. Ne de olsa 'toplumsal sorumluluk' toplumdan şirketlere devrolmuştur. İnsan hakları bile artık markalandırılan, tasarlanan bir 'toplumsal sorumluluk' ya da 'hayırseverlik' projesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Şükürler olsun ki şirketler ve şirketleşen kimi NGO'lar (hükümet dışı organizasyonlar), bizim haklarımızı bize karşı korumaktadır! Kamusal hayatın markalandırılmasını Bauhaus zamanında fark edenler, ta o zaman ticarî reklamların baskınlığı karşısında güzel sanatların iflas ettiğini kaydetmişlerdir.[12] Tasarım, kurduğu iktidar sayesinde sanatı kendine mal etmiştir.

Sonunda kendimizi olağanüstü bir kültürel hegemonya altında buluyoruz. Gerçeklikleri kendi anlamlandırdıkları haliyle bize dayatmak için, zihnimizi ve bedenimizi teslim almak için uğraşıp didinen tasarımcılar, iletişimciler, reklamcılar, PR'cılar vb. devasa bir endüstri oluşturuyor artık. Bu endüstri, hizmet verdiği diğer endüstrilerle, iktidarlarla, şirketlerle küresel bir ağ oluşturuyor. Hepsinin üstünde de piyasa var: Her şeyin tasarlanmasını güden, ancak kendi tasarlanamayan ilahî kudret.

İnsan hayatı üzerinde sahip olduğu güç nedeniyle bugün tasarımla en geçişli olan söylem, yönetim disiplinlerine ait olandır. Yönetim derken kastedilen, *management*, sevk ve idare, işletme gibi terimlerle karşılanan alanlardır. "Design management", ya da tersi, "management design" gibi çağdaş uzmanlıklar bağlamında tasarım ve yönetim kavramları adeta özdeştir. Zaten iletişim teknolojileri ile yönetim teknolojileri iç içe geçer.

Sonuçta insanlar yönetilmek üzere tasarlanmaktadırlar. Bu yönetim-tasarım birliği bir itaat, onay rejimi öngörür. İnsanlar kendi üzerlerinde rızaya dayalı bir otokrasi uygularlar. "Kültüralizm" denen ve "kültürcülük" olarak da çevrilen neo-liberal kültür politikalarının özü budur. Günümüzde "kültür" terimi, artık önceden olduğu gibi üretime ve toplumsal hayata dayalı, sanata ve edebiyata dayalı bir birikim olarak kavranmaz ve tüketimle ilişkilendirilir. Dolayısıyla zamanımızda kültürün tanımı, öncelikli olarak tüketimi koşullandıran bütün anlamlandırma sistemlerini içerir. Kültüralizm de birtakım iktidarlar oluşturmak üzere bu anlamlandırma sistemlerinin tasarlanmasını ifade eder. Modernliğin geçmişte "toplumsal" vasfıyla nitelediği hadiselerin giderek kültürelleştirilmesi, toplumsal aidi-

yetin dinsel, etnik, cinsel aidiyetler temelinde parçalanmasını, yani birtakım kültürel cemaatler kılığında yeniden yapılandırılmasını öngörür. Toplumsal birliğin yerini, kültürel farklılık alır.

Kültüralizm bir anlamda, tarihsel, toplumsal, bireysel, siyasal, kültürel bütün varoluşumuzun tasarlanması, başka deyişle gösterileştirilmesi (*spectacle*), veya estetikleştirilmesi demektir. Walter Benjamin, "Teknik Olarak Kopyalanabildiği Çağda Sanat Eseri" başlıklı ünlü makalesinde (1936) siyasetin estetikleştirilmesini faşizmle özdeşleştirir. Nazi törenlerini sinemaya aktaran yönetmen Leni Riefenstahl'in filmleri gerçekten de bir toplumun ve siyasetin hangi ölçülerde estetikleştirilebileceğinin inanılması güç belgeselleridir. İşte bu kültüralist dönüşüm kapsamında sanat da yeniden anlamlandırılmakta ve tasarımın boyunduruğuna sokulmaktadır. Nasıl Bauhaus Okulu'yla birlikte kadim mimarlık, 'mimarî tasarım' olduysa, şimdi de 'sanatsal tasarım'dan söz edilmekte, sanat yönetimi sanata baskın çıkmaktadır. İstanbul'daki üniversitelerde 'sanat yönetimi' derslerinin açılmasının öncülüğünü yapan Beral Madra'ya bakılırsa her şey apaçıktır: "Müzenin bir sanayi kuruluşundan hiçbir farkı yoktur; birisinden tüketim malı çıkacak, diğerinden sanat yapıtı ve kültür çıkacaktır; ve bu, dünyaya pazarlanacaktır."[13] "Kültür sanayii Türkiye'de bir numaralı sanayi olmalıdır ve olacaktır da."[14] Post-endüstriyel dönemde sanayi yapılarının müzeye dönüştürülmesi bu bakımdan ironiktir.

Modernite, sanatı bilim ve ahlaktan ayırt ederken, onu endüstrileşmenin ve makineleşmenin neden olduğu tahribata karşı donatmıştır. 19. yüzyıl başında, Kant ve Alman romantikleri tarafından tanımlandığı anlamıyla sanat bir ihtiyacı karşılamaz, bir yarar ve çıkar sağlamaz; amacı ve işlevi yoktur. Sanat, akıl karşısında hayal gücünü, gerçeklik karşı-



Leni Riefenstahl'in *İradenin Zaferi* filminden bir kare.

sında düşü, bilincin karşısında bilinçaltını, tasarım karşısında yaratıyı, iş karşısında oyunu temsil eder. Ayrıca, her sanat eseri biriciktir ve kendine özgü bir dil kurar ve bu da gündelik dile tercüme edilemez. Sanatın kendine özgü bir siyaseti vardır ve akılcı zihniyetleri temsil eden bütün fikirlere, eylemlere ve güçlere meydan okur. Deleuze'e göre "sanat direnir".[15] Dolayısıyla, sanat hayata teslim olmaz; aksine, hayatı teslim almaya çalışır. Modern ütopyalar, sanatın hüküm sürdüğü düzenlerden bahseder. Kısacası, modern anlamıyla sanat tasarlanamaz ve yönetilemez. Sanat, sanat olmak için özerk ve özgür olmak zorundadır. Oysa şimdilerde, bir işin sanat olarak adlandırılmasının en geçerli önkoşulu 'sanat' olarak satması, tüketilmesidir.

Postmodern dönemde, sanat kadar önemli bir iletişim evreninin yönetilmeye ve tasarlanmaya direnmesine izin verilemez. Nitekim, bir yandan sanat tasarıma evrilmekte, diğer yandan da tasarım sanatsallaşmaktadır. Sanat, giderek egemen beğeniye, popüler kültüre baş eğmekte, biricik olmak yerine röprodüksiyona öykünmektedir. Öte yandan sanat dünyası iş dünyasıyla, sanatçı iş adamıyla benzeşmekte, sanat eseri yükselen lüks kültüne kaynamaktadır. Sanat bir *life-style* gösterisine dönüşürken, modern sanat tarihini kuran 'stil' kavramı unutulmaktadır. Sanatın tarihsizleştirildiği, başka deyişle 'aktüelleştiği' bir ortamda, sanatı devindiren ruh, estetik stiller değil, yaşam stilleridir. Günümüzün isim sahibi hemen hemen bütün sanatçıları, büyük moda ve tasarım şirketleriyle işbirliği yapmaktadır. Örneğin, kendi koleksiyonunun yanı sıra moda markası Louis Vuitton'un da tasarımcısı olan Marc Jacobs, aksesuar tasarımlarında Stephen Sprouse, Takashi Murakami ve Richard Prince gibi sanatçılarla işbirliği yapmaktadır. Jacobs'ın yönetimindeki Londra Vuitton mağazasında, çanta ve bavulların yanı sıra Gilbert&George gibi sanatçıların eserleri de sergilenecek ve bir sanat kitaplığı yer alacaktır.[16] Daha önce mimar Rem Koolhaas'ın tasarladığı New York Prada mağazasında olduğu gibi, burada da tasarım 'konsepti', müzedir. Mağazaların müzeleşmesi gibi, müzeler de yer yer mağazalara dönüşmektedir; Centre Pompidou'nun direktörü Alain Seban "yaratıcılığın bir sürü kanalı [olduğunu]... ve bu kanallardan birine sanat diğerine ürün demenin doğru olmayacağını" söylemektedir.[17] Postmodernizm, modernist sanat ve edebiyatın özerk ve muhalif estetiğinin karşısına, 'iliştirilmiş', ya da 'irtibatlı' (*embedded*) bir estetik çıkarmaktadır.

Tasarımın sanatsallaşmasına gelince, bu süreç özellikle post-Fordist üretime geçişle birlikte hızlanmıştır. Bu yeni üretim biçimi, Fordizmin kitlesel üretimi yerine, herkese ayrı ayrı özel olarak tasarlanmış ürünler üretebilmeyi idealleştirir. Sözde tüketim nesneleri de, sanat eserleri gibi biricik olacaklardır, özgün ve otantik olacaklardır. Moda ve otomobil endüstrisinde, finans alanında bu tarz uygulamalara sık rastlanmaktadır. Örneğin, Akbank hatırlı müşterilerinin her biri için, başlığı bu müşterilerin adını taşıyan, ayrı ayrı dergiler çıkarmaktadır.

Bir başka akım, tasarım alanındaki kimi ürünleri işlevsizleştirerek onlara sanat statüsü kazandırmakla meşguldür. Kimi işlevsel tasarımlar biçimsel müdahalelerle işe yaramaz hale getirilmektedir: oturulması mümkün olmayan üç bacaklı sandalye, değerli taşların kakılı olduğu uçak kanadı gibi. Damien Hirst'ün formaldehit içinde akvaryumladığı, boynuzları som altından inek de bu kategoriye girer. Bir de Frank Gehry'nin mimarlığın nihayet sanatı alt ettiğini iddia ettiği türden yapılar, tasarımın sanatsallaşmasının örnekleri sayılır. Ankara'daki bir konuşmasında Zaha Hadid, yapıları tasarlamaya, modernist mimarlıkta olduğu gibi fonksiyon şemalarıyla değil, soyut bir jestle, bir çizgiyle başladığını söylüyordu. Aynen bir soyut ekspresyonist, bir Jackson Pollock gibi... Modern mimarlığın "form işleve uyar" ilkesinin yerine şimdilerde "form tüketime uyar" şiarı geçmiştir (*form follows function/form follows consumption*).

•

Bütün hayatı tasarlayarak onu yönetmeyi hedefleyen güçler, nihayet sanatı da etkilemeyi başarmışlardır. Ve bence, aklın hayal gücünü iktidarı altına aldığı bir hayat, dehşet vericidir. Yeni yeni baskı ve iktidar araçlarının, hatta savaşların ve işkencelerin bile özgürlük gereğiymiş gibi anlamlandırıldığı bir dünya, dehşet vericidir.

Tasarımın Kavramlaşma ve Kurumlaşma Etapları

Tasarımın bileşenleri sanat, zanaat ve sanayidir. Ancak bu üç bilgi ve üretim türünün sınırları oldukça belirsizdir. Yerine ve zamanına göre birbirlerini tamamıyla içerdikleri de olmuştur, dışladıkları da. Aralarındaki ilişkileri felsefeleştirmeye girişenlerin başında, "diyaloglar"ında uzun uzun bir işbölümü haritası çıkarmakla uğraşan Platon geliyor. İnsanın maddî ve fikrî, ya da sanat gibi hayal gücüne dayalı etkinliklerinin ontolojisi üzerinde duranlar hâlâ onun yazılarını yorumluyorlar. Bu yorumlar birbirleriyle çatışıyor. Çatışma bir ölçüde felsefenin doğasından, bir ölçüde Platon'un sonuçsuz argümanlarından, ama önemli ölçüde de sanat ve zanaat ile sanayi arasında maddî hayatta süregelen mücadeleden kaynaklanıyor. Bütün bu gerilimin yoğunlaştığı kavram, *tekhne*.

Antikite ve Tekhne

Antik Yunan'da ve Platon'da modern anlamıyla "sanat"a karşılık gelen bir kavram yok. *Tekhne* bütün sanatları da, zanaatları da içeriyor. Aslında belirli bir amacı olan, bu amacına ulaşmak için belirli bir yol ve yordam izleyen, belirli bilgilerden yararlanarak nihayetinde birtakım ihtiyaçları gideren, yararlı, işlevsel kimi sonuçların ya da ürünlerin elde edildiği tüm etkinlikler *tekhne* bağlamında sınıflanıyor. Daha basitçe, *tekhne*, "rasyonel üretim" anlamına geliyor.[18] Foucault da onu "bilinçli bir amacın yönettiği pratik bir rasyonalite" diye tanımlıyor. Ayrıca bu terimin "teknoloji"yle olan ilişkisine değinerek, "teknoloji"nin çok dar anlamda kullanıldığını, oysa yönetimin de –"bireylerin yönetimi, ruhların yönetimi, çocukların yönetimi..."– bir teknoloji olduğunu be-

lirtiyor.[19] Kısacası, siyasetten mimarlığa, tıptan müziğe, bir amacı olan her etkinlik, bir tür sanatkârlık. Sanatın ve şiirin amacı ise, haz vermek.

Kimi yorumlarda, Platon'un şiiri bir sanat olarak ayırt ettiği savunulur çünkü ona göre "müzlerin esinlendirdiği delilik" olmadan şiir de olmaz. Ama örneğin Collingwood, Platon'un şiiri de *poietike tekhne* olarak andığını kaydederek, antik Yunan kültüründe bu sanatın da bir zanaat olarak kavrandığını öne sürer: "Becerileri sayesinde önceden tasavvur edilmiş birtakım duygu ve düşünceler uyandıran [şair de] her zanaatkâr gibi amaçladığı sonucu öngörmek ve bu sonucu nasıl elde edeceğini belirli deneyimler ve kurallar aracılığıyla öğrenmek zorundadır."[20]

Tekhne sanattan ziyade, *episteme* kavramından ayrılmasıyla anlamlandırılır. *Episteme* ideaların bölgesiyse, *tekhne* bu ideaların taklit edilerek (*mimesis*) maddeleştirildiği bölgedir – ideal bir masa fikrinin ya da formunun usta bir marangoz (*architect*) tarafından tasarlanıp imal edilmesinde olduğu gibi. Birinde bilmek, diğerinde yapmak önceliklidir. Ama Platon'da *tekhne* ve *episteme* yerine göre birbirlerini kâh içerir, kâh dışlar. Hatta iki kavramın birbirinin yerini aldığı veya birbirini tamamladığı da olur. Örneğin, mimarlığı da içeren marangozlukta: *tekhtonicê episteme*; yani, marangozluk bilgisi. Ne var ki, *tekhne* daha ziyade duyulara özgü bir kavramken, *episteme* metafizikle ilgilidir: Mantık ya da matematik (geometri+aritmetik), yani gerçekliği ifade eden kozmik formların bilgisi. Bu bilginin ise kendisinden başka bir amacı yoktur ve *theôria* kavramıyla da karşılanır. Amacının içkin olması bakımından felsefe ve sanatla da özdeşleştirilir. Öte yandan, insanlar arasında kozmik bir ahenk sağlanması bakımından form bilgisi gerektiren yönetim de hem felsefî bir uğraş, hem de bir sanattır. Bütün metafizik tarihinin köklerini oluşturan ve kolayca bir spekülasyon konusuna dönüşe-

bilecek tartışmaları burada uzatmadan, demek istediğim şudur: Daha baştan, epistemik ile tektonik, teorik ile pratik ve bunların bilim, sanat, sanayi, zanaat, yönetim gibi bileşenleri arasında son derecede karmaşık, dayanıklı ve gerilimli bir diyalektik yapılanmıştır.

Vilém Flusser, "Tasarım Sözcüğü Üzerine" başlıklı makalesinde, *tekhne* ile sanat, zanaat, sanayi ve giderek tasarıma ilişkin sözcüklerin anlamları arasında var olan etimolojik bağlara dikkat çekiyor. Hepsinin bir yerde "hile", "düzen", "tertip", "kandırmaca" anlamına gelmesinin kaynağını açıklıyor. Örneğin, gemi yapımı ve mimarlık dolayısıyla eski zamanların en başta gelen zanaat erbabı olan marangoz (*tecton*), ağacı, diyelim bir masa kılığına sokarak göz boyuyor, oyun oynuyor. Üstelik bizi kandırıyor çünkü masanın hakikati bir idea. *Tekhne*'nin Latincesi *ars*, çevirmek anlamına geliyor ve Türkçe'deki "iş çevirme", "dolap çevirme" deyimlerini de ima ediyor. Almanya'da hırsızlar hâlâ bu sözcüğü aynı anlamda kullanıyorlarmış. Sanatçı demek olan *artifex*, özellikle sahtekârlığa ve dolandırıcılığa işaret ediyor. Hakiki sanatçı, bir cambaz ve hokkabaz. Hepsi de *ars*'tan türeyen *artifice* (yapıntı), *artificial* (yapay) ve *artillery* (özellikle mancınık, sapan, top gibi savaş makineleri) sözcüklerinde de yukardaki anlamlar görülür.[21] Mekanik ya da makina sözcüklerinin türediği *mekhos* da Yunancada kandırmaya, hileye yarayan alet anlamı taşıyor. Nitekim en basit makine sayılan kaldıraç, hem insanın kolunu taklit ederek, hem de yapay bir düzenek marifetiyle aslında yerçekimine özgü olan bir gücü doğadan çalarak hırsızlık yapar. Resim, heykel deseniz, onların doğadan yaptıkları taklitler zaten göz önündedir. Hele örneğin bir masa resmi, doğal ve ideal olanın taklidinin de taklididir: simülakrumdur. Müzik deseniz, kozmosu düzen içinde tutan sayılardan, oranlardan bir çalıntıdır...

Türkçede *tekhne*'yi andıran bir sözcük, *sanayi*'dir. Günümüzde doğayı işleme, endüstri anlamında kullanılan *sanayi*, aslında sanatlar ve zanaatlar demek olan *sınaat*'tan geliyor (*sanayi*-i *nefise*=güzel sanatlar). Arapça'da *sanayi* sözcüğü, "yapma", "eser", "sanat" demek olan *sun'* kökünden türüyor. Yapay anlamına gelen *sun'i* sözcüğü ile "düzme", "tertip", "hileler", "tuzaklar" anlamına gelen *sanâi'* sözcüğü de *sun'* kökünden. Hem "sanat eseri yaratıcısı", hem "tanrı, yaradan" anlamlarına gelen *sâni'* de aynı kökten.[22] Farklı dillerdeki *tekhne, ars* ve *sanayi* ile bağıntılı birçok sözcük arasında görülen bu şaşırtıcı semantik eklemlenme, Platoncu bir felsefî söylemin farklı kültürlerde nasıl paylaşıldığını gösteriyor.

Tekhne kavramı ile onun çevresinde türeyen diğer kavramların ifade ettiği anlam birlikleri, aslında gelecekteki anlam çatışmalarına da işaret ediyor ve modern dönemde birbirlerine karşıt söylemler olarak örgütlenecek sanat ile sanayi arasındaki gerilimi haber veriyor. Toplumsal işbölümünün evrilmesiyle sanat ile sanayi arasında dağılan ve ressamlıktan mühendisliğe kadar envai çeşit uzmanlığı –sanatları ve bilimleri– tanımlayan terminolojilerdeki anlam kaymalarını, belirsizlikleri ve geçişleri ima ediyor.

Design (tasarım) Latince *signum* sözcüğünden türüyor ve bir gösterge (*sign*) çizmek, işaretlendirmek anlamına geliyor. Ancak farklı kullanımlarıyla *tekhne, ars*, sanat, zanaat, teknik ve mekanik gibi sözcüklerle de uyuşuyor ve "düzen kurmak", "hesap-kitap yapmak", "şeklini çıkarmak", "taklit etmek" anlamlarında da kullanılıyor. *Design* kelimesi ayrıca semantik olarak, *tekhne* sözcüğündeki gibi, her ikisi de doğayı dönüştürmekle, ona hile yapmakla uğraşan sanatı ve sanayiyi, onlarla ilişkili diğer pek çok kavramı da bir biçimde içeriyor. Ancak, semantiğin alanından çıkıp, kültürel ve toplumsal tarih bağlamına dönüldüğü zaman, eşanlamlı gibi görünen bü-

tün bu kavramların gösterdikleri teorilerin ve pratiklerin büyük bir gerilim içinde oldukları ve sürekli birbirleriyle çatışarak devindikleri izlenir. Bu devinimin belki de en önemli etabı, "tasarım" sözünün dolaşıma girdiği Rönesans'tır.

Rönesans ve Disegno

İlk sanat akademisi, 1563'te Medici hanedanından I. Cosimo'nun himayesinde ve Michelangelo ile Vasari'nin yönetiminde Floransa'da kuruldu. Bu akademinin adı Accademia del Disegno idi: Tasarım Akademisi. Akademinin kuruluşu önemli bir eşik sayılır çünkü sanatın zanaattan ve zanaatın örgütlendiği loncalardan kopmasını haber verir. Akademinin kurulmasıyla, usta sanatçıların, o zamana kadar yalnızca şairlerin ve filozofların ağırlandığı saray erkânının arasına kabul edilmeleri aynı zamana rastlar.

Akademi kurucusu ressam-mimar Vasari, soylu olmayan tüccar Medici hanedanının sanat marifetiyle soylulaştı-

ENEA VICO: *Floransa, Accademia del Disegno*, gravür, 1550.



rılarak bütün Avrupa'da nüfuz sahibi olmasında da önemli görevler alır. Ama hepsinden önemlisi, Vasari sanat tarihinin babasıdır. *Cimabue'den Zamanımıza En Mükemmel İtalyan Mimarlarının, Ressamlarının ve Heykeltıraşlarının Hayatları* başlıklı eseri, Batı sanat kanonunun ve "sanatı/eserleri" tarzındaki biyografik tarihçiliğin miladı sayılır. Zamanının sanatçılarını ve hamilerini ölümsüzleştiren Vasari tarihi, aslında 18. yüzyılın bir eseri olan "Rönesans" mitinin kurulmasında da önemli bir kaynak oluşturur. *Disegno* sözcüğü de bu kitapla bir terim, bir kavram kimliğine bürünmeye başlar.

Vasari'nin *Hayatlar*'ı *disegno*'nun, yani tasarımın tanımıyla açılır: Vasari, resim ve heykel sanatını "doğadan türetenlerin" ilkin Mısır halkı olduğunu açıkladığı kitabının ilk cümlesinden sonra, "her iki sanatın temelinde de aslında tasarım bulunduğunu" belirtir. "Bütün yaratıcı süreçlere can veren ilke tasarımdır. Muhakkak ki tasarım, mutlak kusursuzluğuyla daha İnsanın Yaradılışı'ndan önce mevcuttu. Yani, Kadir-i Mutlak Tanrı'nın evrenin sonsuzluğunu kurduğu, parıltısıyla gökyüzünü ışıl ışıl donattığı ve ardından yaratıcı zekâsı sayesinde berrak havayla katı toprağın oluşmasını sağladığı zamanlarda tasarım vardı. Bundan sonra, insanı yaratırken Tanrı resmin ve heykelin ilk formlarına da biçim vermiş oldu ve bu sanatlara yaratılarının yüce zarafetini bağışladı. Resmin ve heykelin insandan türediği kuşkusuzdur...".[23] Daha ilerde bir yerde Vasari bu sözlerini rasyonelleştirir: "Tasarım, akılda biçimlenen belirli bir kavram olarak zihin tarafından üretilir. Ruhtan kaynaklanan veya ideadan imal edilen ve akılda imgelenen kavramın görünür, açık bir ifadesidir."

Vasari tasarımı tanımlarken Rönesans'ın on sekiz asır sonra canlandırdığı Platon'un bilgi kuramına ait kavramları ve tasavvurları devreye sokmaktadır. Platon'da idealar âlemi,

duyusal âlemin karşıtıdır; mutlaktır; ezelî ve ebedîdir. Bilginin kaynağı duyusal ve deneysel değil, idealdir. Neyin doğru (lojik), neyin iyi (etik), neyin güzel (estetik) olduğunu, idealar belirler. İdeaları aritmetik ve geometri, sayılar ve formlar temsil eder. Yaratıcılar, ideaları zihinleri sayesinde keşfederek, akıllarında canlandırırlar, yani imgelerler ve bunları taklit ederek (*mimesis*) dünyayı, çevremizdeki nesneleri yaparlar. Örneğin bir mimar, güzel bir ev yapacağı zaman önce zihninde "güzellik" ve "ev" idealarını keşfeder. Bu ideaları temsil eden sayılar ve geometriler sayesinde "doğru" formlara ve oranlara erişir ve aklında (*logos*) armonik ve kozmik, yani evren kadar "güzel" bir soyutlama, bir tasarım kurar. Vasari, tasarımın temelindeki kavramın "ruhtan kaynaklandığını" söyler çünkü "ruh" (*psykhe*), canlıları canlı kılan her türlü kendiliğinden veya iradî hareketin kaynağıdır. Dolayısıyla insanların bütün zihinsel ve duygusal dinamizminin temelidir. Aklın ve bilincin koşulu ya da eyleyicisidir. Ruh olmadan akıldan söz edilemez.

Rönesans zihniyetinin, tasarım kavramını ortaya atarak sanat ile zanaatı nasıl bir mantıkla ve ne ölçüde ayrıştırıp karşıtlaştırdığı, en açık haliyle bu kavramın içerdiği Platoncu ikiliklerde görülebilir. Vasari'nin "tasarımı": amelî değil, aklîdir (deneysel değil, rasyoneldir); duyusal değil, idealdir; mekanik değil, entelektüeldir (elin değil, zihnin ürünüdür); bedenî değil, ruhîdir; maddî değil, spiritüeldir; kaotik değil, kozmiktir; doğal değil, tanrısaldır... Burada, tasarıma ait olan özellikler, sanatı; ona ait olmayan özellikler de zanaatı temsil eder. Birinciler, mimarın hem tasarımcı hem taş ustası olduğu Gotik mimarlığı temsil eder ve Vasari'ye göre Gotik, Rönesans'ın dirilttiği antik Greko-Romen sanatından sonra gelen büyük bir "gerilemedir, çürümedir, yıkımdır, karmaşadır..."; "modern" öncesidir.

Vasari'nin tarihinde tasarım sözcüğü sık sık kullanılır,

ama "Önsöz"den sonraki bölümlerde yukarıdaki derinlikte bir tanıma rastlanmaz. Genellikle "tasarım sanatları" olarak bahsedilenler, 18. yüzyılda "güzel sanatlar" (*beaux-arts*) adını alacak mimarlık, resim ve heykeldir. Başka kullanımlarında ise tasarım, ustalıkla yaratılmış bir resme karşılık gelir: "Tasarım tabiattaki en güzel şeylerin taklididir"; "Tanrı, Michelangelo'yu tasarımda mükemmelliğe nasıl erişeceğimizi öğretmek için gönderir"; Michelangelo bu mükemmelliği "doğru çizim sayesinde ve ışık, gölge ile kontürün resimde rölyef etkisi uyandıracak şekilde kullanılmasıyla" başarır. Mimarlık kuramının babası sayılan Alberti'ye (1404-1472) göre de "tasarım, akılda tasavvur edilen ve çizgi ile açılar sayesinde gerçekleştirilen kesin ve bütünlüklü bir çizimdir".[24] Çizim, resim, tasarım Rönesans'ın insan-merkezli bilgi rejiminde gerçekliğin göstereni olarak büyük itibar kazanır. Örneğin Leonardo, *Paragone – Sanatların Karşılaştırılması* kitabında resmin, heykelden, şiirden, müzikten daha üstün olduğunu savunarak onu bilim ve felsefeyle özdeşleştirir. Heidegger, "modern çağın temel hadisesinin, dünyanın resim olarak fethedilmesi" olduğunu söyler. "Dünyanın resme dönüşmesi ile, insanın özneye dönüşmesi bir ve aynı hadisedir." Nitekim, "hümanizmin, dünyanın resme ilk dönüştüğü yerde yükselmesi şaşırtıcı değildir."[25] İşte "tasarım" tam da Heidegger'in bahsettiği anlamda "resim"le özdeşleşir: nesneleştirilmiş bir şeyin temsili olarak.

Modern döneme kadar hakikatin, bilginin kaynağı nesnelerin kendileridir. Nesneler arasındaki ilişkileri kendine göre yorumlayan ya da okuyan izleyici, bu yorumlarından kendine özgü bir hakikat çıkarır, bir mit kurar. Adeta nesnelerle bir metin yazar. Bu bakımdan, matbaanın henüz icat edilmediği zamanlarda insanın çevresini okuduğu başlıca kaynaklardan biri mimarlıktır. Dünya, Borges'in anlattığı gibi bir dil, bir metin, bir kitaptır.[26] Ancak, matbaacılığın yaygın-

laşmasıyla birlikte artık dünya "kitap gibi" okunmaz, "kitaplardan" okunur. Bilginin kaynağı nesnelerin kendilerinden, onlara ait göstergelere, temsillere kayar. Foucault'nun sözleriyle "kelimeler ve şeyler birbirlerinden ayrılır". Ve nesneler artık onları her yorumlayana göre yeniden ve yeniden anlamlandırılan bir hakikat düzeni oluşturmaz. Nesnelere ait temsiller, dil, aritmetik gibi gösterge sistemleri ve ansiklopedi ya da müze gibi tasnif sistemleriyle disiplin altına alınarak rasyonelleşir ve evrenselleşir. İşte tasarım da böyle bir rasyonel temsil sistemi oluşturur. Sonuçta, önceden aynı üreticide birleşen mimarlık ve taş ustalığı ya da marangozluk birbirinden kopar. Yapı sürecini önceden projelendirerek onu rasyonelleştirmek mimara özgü bir erk olarak yoğunlaşır, bu projeyi uygulamak sanatkârlara, ustalara, teknisyenlere kalır. Zanaatkâr ile ürünü arasına, tasarım ve tasarıma ait gösterge (*sign*) sistemleri, temsiller, resimler girer. Bir üretimi tasarlamaya ve gerçekleştirmeye ait süreçler birbirinden ayrışmaya başlar. Alberti, baştan kusursuz görünen mimarî tasavvurlarının ne ölçüde hatalı olabileceklerinin ancak onların tasarımları, yani birtakım formlar, çizgiler, sayılar ve göstergeler halinde resmedilmeleri sayesinde ortaya çıktığını vurgular.[27] Anlaşılıyor ki, mimarlığın doğruluğu, aklı ve bilgisi projeler tarafından temsil edilmektedir. Unutmamak gerekir ki, projeler, tasarımlar, aynı zamanda bir ürünün üretim sürecinin ve bu sürecin yönetiminin de grafik temsilleridirler. Dolayısıyla, tasarımla iç içe yönetim de uygulamaya yabancılaşır. Oysa 19. yüzyılda Ruskin gibi romantiklerin öyküneceği gibi, zanaatın egemen olduğu yerde, bir ürünün tasarımına ve üretimine ait bilgi ve becerilerin de, bunlara özgü araçların da bir tek sahibi vardır, o da zanaatkârdır. O, işini hem uygular, hem yönetir.

Modernliğin ilerleyen evrelerinde, temsillerin bilgi üzerindeki egemenliği Rönesans'a kıyasla daha açık ifade edi-

lir. Örneğin Descartes'a göre düşünceler, aklın aydınlatması sayesinde zihnin gözü önüne gelen resimlerdir. Descartes'ın zamanına adını veren "Aydınlanma", insan aklından fışkıran bu ışığın eseridir. Aydınlanma felsefelerine özgü bilgi rejimlerinde, başta görme olmak üzere duyular, deneyler, doğa, madde ve insan etkindir. Descartes'ta bitkiler ve hayvanlar birer makinedir; yani birer tasarım eseridir. İnsan bu canlılardan sadece ruha sahip olduğu için, yani kendiliğinden değil de iradî olarak hareket edebildiği için farklıdır. Ancak, bu farklılık Descartes'ın izleyicisi La Mettrie (1709-1751) tarafından silinir. Mettrie *Makine İnsan* kitabında insanın da diğer canlılar gibi bir otomat olduğunu öne sürer. Ona göre hareket, maddeye özgüdür, ama ruh da maddîdir, bedene aittir, gelişmiş insan beyninin bir fonksiyonudur. İngiliz Aydınlanma hareketinin ve deneyciliğinin en ileri temsilcisi sayılan David Hume'un (1711-1776) gözünde de dünya sonsuz sayıdaki küçük makinelerin birbirlerinin hareketini ve işlevini tamamlayarak oluşturduğu koca bir makine, bir tasarımdır. Hume, "Tasarım Argümanı"nda Tanrı'nın varlığını bu görüşünden yola çıkarak ispatlar: Makineler birer tasarım eseri olduğuna göre, aynı makine gibi birbirlerine geçen parçalardan oluşan evren de bir tasarım eseridir. Ancak, evren, insan tasarımı makineden çok daha büyük olduğuna göre onun tasarımcısı Tanrı olmalıdır.[28] Kısacası, makine olduğu için Tanrı da vardır. Çağ, Endüstriyel Devrim ve modern kapitalizm çağıdır.

Modernite ve Sanat/Sanayi Çatışması

18. yüzyıl hem modern endüstrinin, hem de modern sanatın 'icat' edildiği zamandır. Tasarım da modern anlamını ve işlevini, o zamana kadar biri diğerini içeren sanat ve sanayinin giderek birbirlerini dışlaması sürecinde kazanır.

Rönesans'la birlikte baş gösteren, zanaatların düşünceye ve uygulamaya dayalı öğeleri arasındaki parçalanma, Endüstriyel Devrim'le birlikte tamamına erer. Fabrikaların egemen olduğu üretim ortamında karmaşık makine sistemlerine eklemlenen emek, zanaat döneminde sahip olduğu nitelikleri yitirir. Daha önce bir zanaatkârın donanımının bileşenleri olan ve atölyede öğrenilen bilim ve sanat, zanaat üretiminden koparak, daha ziyade mühendislik gibi, işletme gibi üretimin tasarımı ve yönetilmesiyle ilgili mesleklerin bünyesinde uzmanlaşır. Üretimin bu yeniden yapılanmasında, mühendislik bilimin üretime uygulanması amacıyla örgütlenirken, tasarım da sanatın üretime uygulanması amacıyla kurumlaşmaya başlar. Yani, zanaatın kavramsal, zihinsel öğelerini oluşturan bilim ve sanatla ilgili bilgi ve beceriler üretimden yalıtılarak, üretime uygulanan farklı disiplinler içinde yeniden örgütlenir. Zihinle ilgili yetilerden ayrıştırılan insan bedeni fabrikalarda tam anlamıyla mekanikleşir ve adeta makinenin bir uzvuna dönüşür. Sonuçta sanat/sanayi/zanaat birliği ve bunun öngördüğü tasarım ve uygulama bütünlüğü dağılır. 19. yüzyılda ortaya çıkan Arts and Crafts, Art Nouveau ve daha sonraki Bauhaus gibi tasarım hareketleri endüstrileşmenin yol açtığı yıkım karşısında zanaatı ihya etme girişimleridir, ama nihayetinde sanayinin sanatı fethinde rol oynayacaklardır.

Evrensel bir tasarım kültürünün doğuşunu ilan eden en canlı, en gösterişli hadise kuşkusuz Victoria and Albert Müzesi'nin kuruluşudur. Ancak, bu hadisenin arkasında 1851 yılında Londra'da düzenlenen ve "evrensel sergiler" tarihini başlatan *Bütün Ulusların Endüstriyel Eserlerinin Büyük Sergisi*, onun da arkasında 1836'da kurulan Londra Tasarım Okulu vardır. Bu okul, uzun yıllar Britanya Parlamentosu'nda sürdürülen ve imalat sanayii ile ticaretin geliştirilmesi amacıyla eğitimin yeniden yapılandırılmasını öngören re-



1851'de Londra'da düzenlenen "Evrensel Sergi"de makineler.

form çalışmalarının bir ürünüdür. Çalışmalardan çıkan sonuç, güzel sanatlar ile endüstrinin birleştirilmesinden oluşacak bir tasarım eğitiminin, ya da kültürünün bütün toplum katlarında örgütlenmesidir. Böylece endüstrisinin rakipsizliğine rağmen, 'sanatsal' nitelikleri bakımından Fransa'nınkilerle yarışamayan Britanya mallarının dünya pazarlarındaki rekabet gücü artacak; uluslaşmanın gereklerinden olan ortak bir beğeni, ortak bir kültür inşa edilecek; Endüstri Devrimi'yle birlikte kentlere akın eden yığınlar yeni rollerine uyarlanarak disiplin altına alınacak ve yurttaş olarak terbiye edileceklerdir. Sonuçta "tasarım", bütün bu ekonomik, siyasal, toplumsal, kültürel göndermeleriyle Kraliçe Victoria dönemini (1837-1901) temsil eden büyük reform hareketinin, modernleşme projesinin bir tılsımı gibi görülmeye başlar.

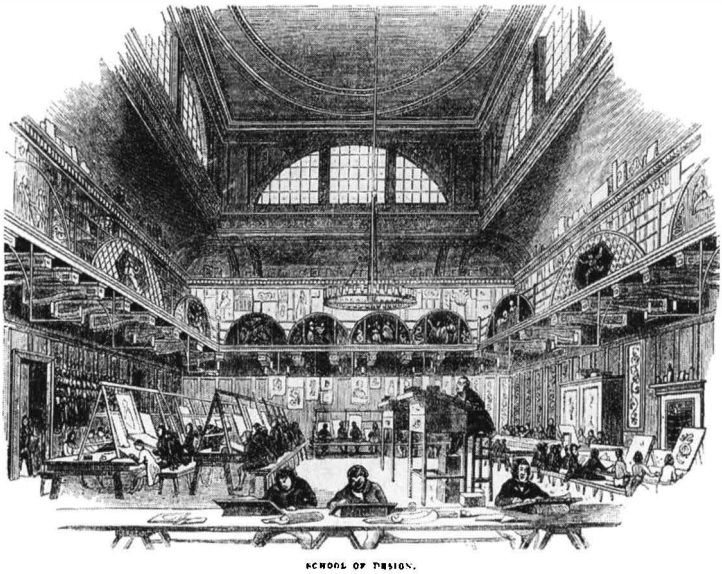
Disegno, Rönesans İtalya'sından endüstri çağını açan Britanya'ya transfer olduğu zaman, Hume'un yukardaki sözle-

rinden de anlaşıldığı gibi, daha çok makine tasarımıyla ilgili bir vurgu kazanır. Mimarlık yerine, mühendislikle ilişkilenir. Baştan beri özdeş anlamlar taşıyan mühendislik ve mimarlık birbirinden kopar. Zamanın harikaları artık klasik mimarlık eserleri değil, modern sanayi ürünleridir; buhar ve elektrik gibi yeni enerji türleri, bunları kullanan lokomotif gibi makineler; çelik, beton gibi yeni malzemeler ve Crystal Palace, Eyfel Kulesi gibi mühendislik yapılarıdır. Endüstri Devrimi'nin eseri olan mühendislik, "yapıların, makinelerin, araçların ve imalat süreçlerinin tasarlanması amacıyla bilimsel ilkelerin yaratıcı uygulaması..."[29] diye tanımlanır. Dolayısıyla mühendislik bir tasarım disiplinidir; zanaatın içerdiği aklî melekeler onda yoğunlaşır; başka deyişle, "teknoloji"ye *(tekhne+logos)* özgü *logos* artık onun tekelindedir.

Londra Tasarım Okulu'nun kurulduğu sıralarda henüz zanaat/sanat/sanayi ayrımı netleşmemiştir. Geleneksel zanaatlar da, madencilik gibi kimi çağdaş mühendislik dalları da "sanat" olarak anılmakta; "sanat" genellikle beceri, sanatkârlık anlamında kullanılmaktadır. Resim, heykel ve mimarlık diğer sanatlardan ilkin "kibar" veya "zarif" sanatlar diye ayırt edilmeye başlamış, "güzel sanatlar" (*beaux-arts, fine arts*) tabiri sonradan yerleşmiştir. 1752 yılına ait ilk tanımlardan birine göre, güzel sanatlar haz peşinde, diğer sanatlarsa yarar peşindedir. Ayrıca "güzel sanatlar deha ürünüdür".[30] Zamanla akademilerin çatısı altında sadece güzel sanatlar kalır. "Dekoratif", "endüstriyel", "uygulamalı" olarak nitelenmeye başlayan diğer sanatlar tasarım okullarında örgütlenmeye başlar. Londra'dakini başka endüstri kentlerinde açılan on sekiz tasarım okulu izler. Bu okulların programları, Rönesans'ı hatırlatan bir biçimde, çizim ağırlıklıdır. "Uzman bir tasarımcının yetişmesi için, ilkin sanat, resmetme yetisi öğretilmesi zorunludur."[31] Bu ise usta ressamların eserlerinin kopya edilmesiy-

le gerçekleştirilir. "Ancak, okul, tasarın sanatçıları kadar uygulama sanatçıları da yetiştirmelidir. Demir, gümüş gibi metallerin işlenmesinde, vitray ve gravür sanatlarında, dokuma ve imalat alanlarında da yetişmiş sanatçılar istiyoruz."[32] Britanya tasarın okulları, aynı zamanlarda Almanya ve Avusturya'da da kurulmaya başlayan *arts and crafts* okullarıyla kıyaslanabilir. 1860 yılından başlayarak Osmanlı vilayetlerinde açılmaya başlayan "sanat", "sanayi", "meslek" okullarının ya da "teknik" okulların programları da tasarım okullarındaki gibidir. "Programda yer alan sanat kolları şunlardı: demircilik, dökmecilik, makinecilik, mimarlık, marangozluk, terzilik, kunduracılık ve mücellitlik. Nazari dersler de bu sanatlar için lüzumlu bilgilere inhisar ettirilmişti..."[33] Bu okulların gerek Britanya, gerek Almanya ve Avusturya, gerekse Osmanlı imparatorluklarında ticaretle ilgili bakanlıklar tarafından örgütlenmesi, mahiyetlerinin kavranması bakımından önemlidir. Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi bile baştan Ticaret Nezareti'ne bağlıdır.

Victoria and Albert Müzesi'nin çekirdeğini oluşturacak koleksiyonlar Londra Tasarım Okulu bünyesinde kurulmaya başlar. Amaç, Prens Albert'in sözleriyle, "Bilim ve Sanatın Sanayiye uygulanarak ve onun hedeflerine koşularak, bütün ulusların Sanayiinin ve çalışma hayatının geliştirilmesi"ne hizmet edecek bir kurumun yaratılmasıdır.[34] Ya da başka bir resmî belgede açıklandığı gibi, "endüstriyel sanatın tarihini ve gelişmesini sergileyecek bir Endüstri Ürünleri Müzesi'nin kurulmasıdır."[35] "Yararlı nesnelerde veya alenen dekoratif olan eserlerde maddî ifadesini bulan sanatın tanıtılmasıdır".[36] Tasarım Okulu koleksiyonları, 1852'de İmalat Ürünleri Müzesi (Museum of Manufactures) adıyla kamuya açılır. Müze yer yer Süsleme Sanatı Müzesi ya da Süsleme Ürünleri Müzesi (Museum of Ornamental Manufactures) olarak da anılır. Crystal Palace'taki Dünya Sergisi'nden seçilen sanayi



Londra Tasarım Okulu'nda kopya yöntemiyle desen öğrenimi, ahşap gravür, 1843.

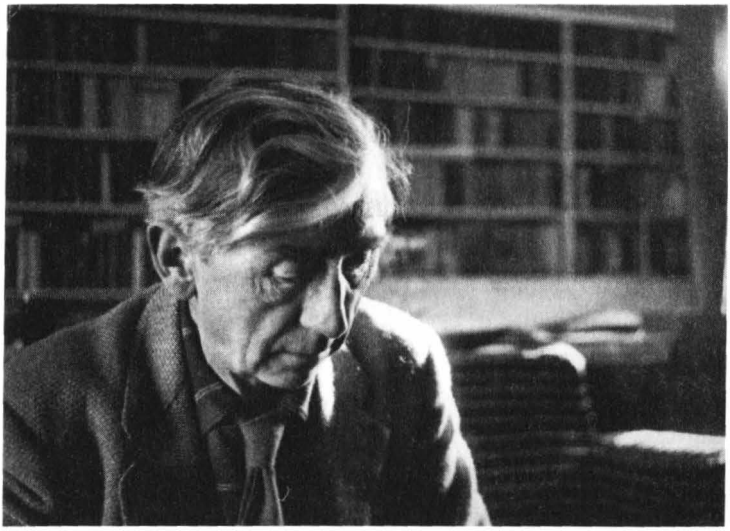
ürünlerini de devralmasından sonra müze, koleksiyonlarını sergileyebilmek için iyice büyümek zorunda kalır ve 1857'de South Kensington Müzesi olarak anılacağı yeni binasına taşınır. Nihayet, 1898'de şimdiki binasının temel atma töreniyle birlikte Kraliçe Victoria ile Prens Albert'in adını alır. En başta Victoria and Albert, değişik müzeleri içeren bir kompleksi andırır: Hayvansal Ürünler Müzesi, Besin Koleksiyonu, İnşaat Müzesi, İktisat Müzesi gibi. Dolayısıyla, örneğin Turner'ın eserlerini izlemeye giderken yolda somonlara ya da alabalıklara, ya da gemici düğümü koleksiyonuna rastlamak mümkündür. Sanat, tabiat (bilim) ve sanayi iç içedir. Şu anda Victoria and Albert Müzesi'nde mobilya, seramik, cam ve metal ürünler, moda ürünleri, dokuma ve mücevher dışında, resim, heykel, minyatür, desen ve fotoğraf sergilenmektedir. Müze ayrıca Ulusal Sanat Kütüphanesi'ne ev sahipliği yap-

maktadır. Üç bin yıl öncesine uzanan koleksiyonunun amacı, tasarım kültürünü yönlendirmektir.[37]

Prens Albert, Londra Tasarım Okulu bünyesindeki mütevazı eğitim müzesini geliştirmeyi düşünürken, geçici olan Dünya Sergisi'ni sürekli bir gösteriye dönüştürmeyi hayal ediyordu. Bu sergi, dünya üzerinde egemenlik kurmak için birbirleriyle rekabet eden emperyal güçlerin, özellikle de Büyük Britanya ve Fransız imparatorluklarının birbirleriyle yarıştığı evrensel sergiler çığırını açan ilk büyük girişimdi ve bir zaferle sonuçlanmıştı. Sanat ve sanayi ürünlerine hasredilen bu dev sergileri düzenlemeyi başaran güçler, bu sayede uygarlık tarihinin ne kadar önünde olduklarını dünyanın gözü önüne seriyorlar ve böylece insanlığın kaderine hükmetme hırslarını meşrulaştırıyorlardı. Bu sergiler kanıtlıyordu ki, insanlık ancak emperyal merkezlerin bilimsel ve sanatsal kudreti sayesinde modernleşebilirdi. Ve görülüyordu ki modernleşmenin etkin gücü, sanayi; onu örgütlemeyi başaran da kapitalizmdi; lafta yüceltilen sanat ancak onların yedeğinde var olabilirdi. Nitekim her sergi alttan alta tasarımın sanat üzerindeki zaferini haber veriyordu. Sonunda Victoria and Albert Müzesi, adını taşıdığı hükümdarın hayalini boşa çıkarmamış ve tasarın kültürünün dünyadaki en etkin merkezi olmayı başarmıştır. Müze'nin 2006 yılında düzenlediği iddialı modern tasarım ürünleri sergisi, modernizmi sanattan alıp tasarıma mal etmenin, tasarım bağlamında yeniden anlamlandırmanın işaretlerini verir. Bunu daha serginin adından okumaya başlarız: *Modernizm: Yeni Bir Dünyanın Tasarlanması.*

Bir Endüstriyel Tasarım Felsefesi

Endüstriyel üretim gibi endüstriyel tasarımın da vatanı İngiltere'dir. Herbert Read *Sanat ve Endüstri - Endüstriyel Tasarımın İlkeleri* kitabına şu sözlerle başlıyor: "Bence, ayrı bir



Herbert Read (1893-1968).

sanat dalı olarak endüstriyel tasarlamanın ilk defa İngiltere'de doğan bir fikir olduğunu bir gurur vesilesi yapmadan iddia edebiliriz."[38] Herbert Read (1893-1968), sanat tarihçiliğinin yanı sıra bir müzeolog, edebiyat eleştirmeni, "anarşist şair". Ama 'anarşist'liğine rağmen Churchill'in önerisiyle Majesteleri Kraliçe tarafından "Sir" asalet unvanına layık görülmüş. *Sanat ve Endüstri* kitabının ilk baskısı, 1932 tarihini taşıyor. Yakın zamanlara kadar birçok kez yeniden basılmış ve temel bir kaynak olarak "tasarım" fikrinin yerleşmesinde önemli bir rol oynamış. Nitekim, eseri Türkçe'ye çeviren de İTÜ Endüstri Ürünleri Ana Bilim Dalı'nın ilk başkanı Nigân Bayazıt.

Herbert Read, Schelling, Fichte gibi romantizmin kurucularıyla Coleridge gibi İngiliz romantiklerinden etkilenmiş. Arts and Crafts hareketinin kurucusu, sosyalist ütopyacı William Morris'e ve hocası Ruskin'e hayran. Bu nedenle de doğal olarak endüstriye ve onun motoru olan makineye düş-

man. Endüstri "işçilik ile güzellik arasındaki organik bağları koparmıştır". "İnsanın tabiattan ayrılması... çağımızın en büyük problemi olan yabancılaşma problemini" doğurmuştur. "Her yerde görülen bıkkınlık, saldırganlık, savaş ve serserilik problemlerinin tek sebebinin bu olduğu kanısındayım."[39] Endüstrileşmenin öngördüğü uzmanlaşma, zanaat kültürüyle yetişen ve gerek bilim, gerekse sanat dallarında bilgili ve hünerli olan dört dörtlük "Rönesans insanı"nı öldürmüştür. Hümanizm, "tam karşıtı" olan "işlevselcilik" ve otomasyon tarafından parçalanmıştır. Hayal gücü ve içgüdüler silinmektedir çünkü "işlevselci düşünüş ile hayalci düşünüş arasında bir uzlaşma" olamaz.[40] Sonuçta "insanların büyük bir çoğunluğu teknolojik bir uygarlığın maddî kazançlarına satılmışlardır". Ve bu çoğunluğu temsil eden bir "halk zevki", "kabalığı bir estetik kriter haline getirmeye çalışmaktadır... Zevk hazineleri olarak müzelerin ve galerilerin yerini büyük mağazalar... almakta, güzellik, doğruluk, incelik, ölçülülük gibi idealler [estetik standartları belirleyen geniş ve haris kitle tarafından] alaya alınmaktadır."[41] Kısacası, makineler ve onların ürettiği popüler kültür, sanatı, zanaatı, Rönesans hümanizmini, güzelliği, uygarlığı, hatta insanlığı yok etmiştir.

O zaman Herbert Read'e göre "problem" şudur: Makineler güzellik üretebilir mi? Makinelerle sanat yapılabilir mi? Sanat sanayiyi yönetebilir mi? *Sanat ve Endüstri* kitabının bu sorulara yanıtı "evet"tir. "Tasarım" sanat ve sanayiyi bağdaştırarak insanlığı kurtaracaktır. Kitabın yazıldığı tarihe kadar geçen yüz yıllık sürede, İngiltere'nin önderliğinde gerçekleşen tasarım hamlesinin kazandığı güç bunu kanıtlamaktadır. "Ruskin ve Morris haklı da olsalar, [zanaatı ihya etme] davalarını kaybetmişlerdir. Çünkü makineler sanat eseri meydana getirebilir; "işlevsel amaçlarını simetri ve oran idealleriyle bağdaştırabildiği ölçüde, [makine çağının en tipik tasarlayıcısı olan yapı mühendisi] soyut bir sanatçıdır."[42]

Herbert Read, bir romantiğin bakışıyla ortaya koyduğu problemi, bir rasyonalistin bakışıyla yanıtlar ve modern tasarım ürünlerini bazı zanaat ürünleriyle formları bakımından kıyasladığı son derecede formalist, klasist bir tarih söylemi oluşturur. 20. yüzyıl sanatında romantizmin davasını sürdüren ve sanatın özerkliğini tehdit eden rasyonalist sanat-tasarım hareketlerine karşı gelişen avangarddan, örneğin Dada'dan, sürrealizmden, kitabında hiç söz etmez. Bu yaklaşım onu, önünde sonunda makinenin gücüne teslim olan estetik düşüncelerle ve en başta Bauhaus felsefesiyle özdeşleştirir. Herbert Read zaten kitabının amacının Bauhaus kurucusu Gropius'un ifade ettiği idealleri "destekleyip yaymak" olduğunu yazar. Bu idealler, "esas itibariyle estetik değerlerin rasyonel olarak kavranmasını" ve "makinenin günümüzün form vasıtası olarak kabul edilmesini" gerektirir.[43]

Makinelerin güzeli fethetme savaşı, önce onların bir Art Nouveau sanat eseri gibi süslenmesiyle başlar; bu aşamayı saf, ideal güzelliğin zaten makineye içkin olduğuna ilişkin tezler izler ve en sonra makinelerin güzeli ürettiğinde karar kılınır. "Güzel", sanattan tasarıma devrolmuştur.

Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı[44]

> Art Nouveau'nun, Bauhaus'un ve daha birçok hareketin değişik yollarla üstlendiği, sanat ile hayatı yeniden birleştirme yönündeki kadim proje nihayetinde hayata geçirilmiştir – ama, avangardın özgürleştirici emelleri doğrultusunda değil, kültür sanayiinin amansız buyrukları doğrultusunda. İşte sanat ile hayatın çarpık uzlaşmasının günümüzdeki en temel formu, tasarımdır.
>
> Hal Foster, *Tasarım ve Suç*

1871 yılında Fransa'yı yenen Almanya, rakipleri Fransa ve Britanya karşısında bir kolonyal güç, bir 'dünya gücü' olarak

örgütlenmek amacıyla yoğun bir sanayileşme ve kapitalistleşme hamlesi başlattı. Bu hamlenin ilk adımını, üretimle birlikte eğitimin de rasyonelleştirilmesi oluşturuyordu. Zanaata dayalı üretim süreçlerinin ve yaşam alışkanlıklarının parçalanarak, hızla endüstiyel üretime ve meta kültürüne uyarlanması gerekiyordu. Dönüşümün anahtarı tasarımdı. Alman Ticaret Bakanlığı'nın, büyük "Victoria Reform Hareketi"ni incelemek üzere Britanya'da yürüttüğü ve yıllarca süren gözlem ve araştırmalar, tasarım kültürünü Almanya'da da örgütleyecek bir eğitim seferberliğini öngörüyordu. Bu işin entelektüel dinamosu, Werkbund ve Bauhaus olacaktı.

Her ne kadar birçok kaynakta bu kurumlar İngiltere'deki Arts and Crafts hareketiyle bağlantılandırılsa da, Alman eğitim reformu esasen uygulamalı sanatlar ile güzel sanatları birleştirmeyi amaçlayan ve Londra Tasarım Okulu'yla başlayan örgütlenmeyi model alır. John Ruskin'in ve William Morris'in, Gotik sanatkârlığındaki sanat ve zanaat birliğini diriltmeye yönelik, Pre-Rafaelist, romantik kökenli, ütopik girişimleri, ileri gelen bürokrat ve iş adamlarının himayesindeki Werkbund ile Bauhaus'un seçkin tasarım önderleri arasında ancak bir fantezi kabîlinden kabul görür.

Werkbund felsefesi, tasarım düşüncesinin rasyonellerini sınırlarına taşır. Mimar Muthesius'un başını çektiği "endüstriyel tipler"in tasarımına ait kuram, yalnızca malzeme/işlev/form/teknoloji arasında bir uyum öngörmekle kalmaz, bunlarla hayat stilleri arasında da bir özdeşlik kurar. Standart "tip"lerdeki ürünlerle kurulacak "düzen", topluma da düzen getirecektir. Zira Birinci Dünya Savaşı'nı izleyen devrimci kaos karşısında böyle bir düzen hayatîdir. Formların geometrisiyle kurulacak ideal bir düzen fikri, Platon'un *cosmos*'unu hatırlatır (*cosmos* = düzen).

Nesnelerin, kullanım ve değişim değerlerinin ötesine geçen, Marx'ın "meta fetişizmi", Benjamin'in de "fantazmagor-

ya" dediği etkiyi uyandıran, bir de sembolik değerleri vardır. Sembolik değerler öznelliğin inşa edilmesinde rol oynar. Tasarım sayesinde estetikleşen metalar, görsel iletişimin temelini oluşturan bir gramer kurarlar. Bu gramer de hayatın anlamlandırıldığı bir mecra oluşturur. Zamanımızdaki markalaşma zorunluluğunun ve iletişim tasarımı disiplininin ulaştığı ayrıcalıklı gücün arkasında bu mecranın yönetilmesine ait son derecede karmaşık sistemler (veya teknolojiler) bulunur. Bunları ilk keşfedenler, tasarımın anlamlandırma üzerindeki gücünün önünü açan Bauhausçulardır.

Bauhaus ideolojisi, nesnelerin düzeninin, insanların düzeninde de belirleyici olduğuna inanır. İlkini tasarlayarak ikincisine de form verilebilecektir. Nesnelerin akla uygun ve güzel olması, hayatı da işlevselleştirecek ve güzelleştirecektir. Üstelik, nesneler arasındaki düzenin, insan bedeninin hareketini ve işleyişini yönlendirmedeki etkisi rasyonelleştirilerek, bedenin disiplin altına alınmasının yöntemleri de aydınlatılabilir. Tasarım eğitimi ile beden eğitiminin aynı zamanlarda yüceltilmesi tesadüfî değildir. Hocalarının deyimleriyle Bauhaus demek,"yeni bir insan" demektir; "yeni bir sanat", "yeni bir ruh", "yeni bir dünya" demektir.

Baudrillard, birinci endüstriyel devrimin eseri olan ekonomi politiği, Bauhaus'un "tasarım" yoluyla göstergelere ve formlara yaydığından bahseder. Ona göre bu dönüşüm başlı başına bir devrimdir: ikinci endüstriyel devrim. Yeni döneme özgü ekonomi politik artık "gösterge ekonomi politiği"dir.[45] Böylece tasarım bütün anlamlandırma (*signification*) sistemlerini etkisi altına alır. Bauhaus'un lideri Gropius'un hayal ettiği ve bir iğneden sanat eserine, bir fikirden insan kimliğine kadar her şeyin tasarlanarak bir ürüne dönüştürüldüğü "topyekûn tasarım" hülyası böyle canlanır. Öyle ki, Mark Wigley'e göre Bauhaus'ta sadece nesneler değil, "imal edilmek ve dağıtılmak üzere bizzat tasarımcılar da

bir ürün olarak tasarlanmaktadırlar".[46] "Topyekûn tasarım" terimi, Alman romantiklerinin 19. yüzyıl başında, bütün sanatlarla birlikte bütün duyuların da kaynaştırılması idealini ifade etmek üzere ortaya attıkları *Gesamtkunstwerk* kavramından türemiştir. Ancak bir yüzyıl sonra bu kavram, romantik estetiğe karşı örgütlenen Bauhaus'un malı olur. Bauhaus'ta *Gesamtkunstwerk*'in en has temsilcisi mimardır. Gropius'a göre mimar, tasarım ile yönetimin özdeşleşmesinin sembolüdür. Mimarın tasarım/yönetim vizyonu, bir vazodan eve, evden caddeye, caddeden kente ve nihayet bütün ulusun planlanmasına kadar uzanır. "Her tasarım topyekûn tasarımdır."[47] Bu ilkenin en sembolik örnekleri, postmodern dönemin mimarlık mesihleri tarafından tasarlanan zamanımızın sanat müzeleridir. Onlar birer "topyekûn sanat eseri" olarak sadece sergiledikleri sanatı damgalamakla kalmazlar, Bilbao'dan Dubai'ye kadar, yükseldikleri her yerde kentlerin, hatta ülkelerin göstergeleri haline gelirler.

Sonuçta Bauhaus, genellikle tanımlandığı gibi bir akım, bir pedagojik program, bir estetik değil, bunların çok ötesine geçen bir kültürel politikadır. "Estetiğin programlı bir toplumsal reform hareketine dönüştürülmesidir."[48] Bu nedenle de Bauhaus ideolojisi, Avrupa'daki birçok otoriter modernleşme hareketinin önemli bir ayağını oluşturur. Ayrıca Almanya'nın kolonyal kültürel nüfuz politikasının aktif bir öğesidir. Dolayısıyla, Tanzimat yıllarından 1950'lere kadar Alman kültürel nüfuzunun en öncelikli coğrafyasını oluşturan Türkiye'de de, Bauhaus'un temsil ettiği "bütüncül tasarım" fikri, ulusal ve toplumsal birlik, kalkınma, Batılılaşma arayışlarında, özellikle de sanat/mimarlık/tasarım eğitiminin kurulmasında etkili olmuştur.*

* Bkz. Ali Artun, Esra Aliçavuşoğlu (ed.), *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı - Türkiye'de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus* (İstanbul: İletişim/sanathayat dizisi, 2009).

Bauhaus'un sanatın rasyonelleştirilmesi ilkesini paylaşan sanat hareketleri, 20. yüzyılın başlarında kalabalık bir enternasyonal oluşturur: Arts and Crafts (Londra), De Stijl (Amsterdam), pürizm (Paris), Jugendstil ve Bauhaus (Berlin), kinetizm (Viyana), konstrüktivizm (Moskova). Bütün bu akımlar formalisttir ve bu formalizm geometrik bir soyutlama üzerine kurulur. Estetiklerinin temelinde makinelere, mühendisliğe ve Taylorizm'e duyulan hayranlık yatar. Taylorizm, yani hareketli montaj hattıyla bilinen, üretim süreçlerinin bilimsel yönetim (*scientific management*) sistemi – ya da Fordizm. Bu akımlara egemen olan maşinizm öyle uçlara gider ki, sanatlar ve başka birtakım yetiler makinelerle özdeşleştirilir: kitap, Paul Valéry'ye göre "okumak için", Ivor Armstrong Richards'a göre "düşünmek için bir makinedir"; Amédéé Ozenfant'a göre "resim bizi tahrik etmek için bir makinedir"; Sergey Eisenstein tiyatronun "rol yapmak için"; Marcel Duchamp da fikrin "sanat yapmak için bir makine" olduğunu söyler. "Müze eğitim için" (Richard Bach) ve konut da "içinde yaşamak için bir makinedir" (Le Corbusier). Neden? Çünkü, "ideal güzellik" makinede temsil olur. Örneğin, "modern bir lokomotifin çarpıcı vakarı, güzelliği, mükemmel uyumu ve stili, günümüzün en iyi mimarının en iyi işinden karşılaştırılmayacak ölçüde daha üstündür."[49] Bu 'makine mantığı'nın sonucu, mühendisin kutsallaştırılmasıdır, çünkü makineleri tasarlayan odur. Nitekim, Bauhaus'un yerini aldığı Weimar Arts and Crafts Okulu'nun kurucusu (1905) Van de Velde'nin gözünde "bugünün mimarları mühendislerdir... en saf, en kesin güzelliğin yolunu onlar gösterirler".[50]

Makine estetiğine kapılanlar arasında sanatın bittiğini ilan edenler olur. Bauhaus ile De Stijl akımının da hocalarından

sayılan Rus konstrüktivisti El Lissitzki şöyle seslenir: "Sanat ölmüştür. Yaşasın makine sanatı."[51] Amerika'nın mimarlık azizlerinden Frank Lloyd Wright'ın görüşü de pek farklı değildir: "Önceki zamanlardaki Sanatın yerini Makine Çağında lokomotifler, endüstri makineleri, savaş veya ışık makineleri ya da buharlı gemiler almıştır... Bir Shakespeare veya Dante'nin yerini bugün bir Bilim Adamı ya da bir Mucit işgal etmektedir." (1901)[52] Nedir makine estetiği? Kısaca, makine tasarımının temeli olan geometriyi esas alan bir estetiktir. O nedenle, kimi Rus ressamlar fırçayı atarak, cetvel ve gönyeyle sanat yaparlar. Güzel sanat ile teknik resim özdeşleşir. İkisi de artık tasarımdır.

Sanatın akılcılaştırılmasını amaçlayan yukarda değinilen akımlar, davaları "yeni bir toplum", "yeni bir insan" yaratmak olduğundan, formalist 20. yüzyıl tarihlerinde devrimci, eleştirel, modernist, avangard hareketler gibi nitelenirler. Oysa onların davası, özünde sanatın yürürlükteki bilgi rejimlerine uyarlanması sonucunu verir. Konstrüktivistlerin, süprematistlerin Sovyet Cumhuriyeti'nde de, Bauhausçuların Weimar Cumhuriyeti'nde de; işçi sınıfının iktidarında da, burjuvazinin iktidarında da, öngörülen yeni düzenin dinamikleri makineler, mühendisler, sayılar, formlardır. Her cins modernlik geometriktir. Devrimler devrimi, bilimsel teknolojik devrimdir. Doğayı dönüştüren bilimsel akılcılık, toplumu ve insanı da dönüştürecektir. Sonuçta akılcı avangard, sanatı hayatın ve siyasetin hizmetine verir. Modernistliği tartışmalıdır çünkü sanatın özerkliğine sadık değildir.

Neyse ki, avangard sanatın hakikatini temsil edenler makineye tapanlar değil, makineyi yerenler olacaktır. Onlar, hayatın sanata, şiire dönüşeceği devrimler hayal ederler. 19. yüzyıl başında lojikten (bilimden) ve etikten özerk bir estetik kuran, rasyonalist endüstriyel topluma karşı direnen bir



Varvara Stepanova, gönyeleriyle "sanat" yapıyor, 1924 (Fotoğraf: Aleksandr Rodçenko).

sanat 'icat eden' Alman romantiklerinin mirasçıları onlardır: Dada, sürrealizm, sitüasyonizm. Sitüasyonizm için sanat, 1968'de Paris'in ele geçirilmesidir, modern kent tasarımının dayattığı işlevsel, akılcı kent hayatının dağıtılarak, arzular, hayaller peşinde yeniden örgütlenmesidir. Yani sanat siyasettir, şiir devrimdir. Sitüasyonizmin önderleri 1953'te, mimarlığı, kenti, sanatı ve hayatı bir tasarım ürününe indirgeyen rasyonalist Bauhaus'a karşı Hayalperest Bauhaus'u kurarlar: *Le Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste*. Bu sanat, hayattadır.

Notlar

1 Jean Baudrillard, *Göstergе Ekonomi Politiği Hakkında Bir Eleştiri*, çev. Oğuz Adanır (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2004) 249.

2 *Art in America*, Mart 2006.

3 Slavoj Žižek, *Violence* (Londra: Profile Books, 2008), 25-28.

4 Jean Baudrillard, *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*, çev. Oğuz Adanır (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2001) 176.

5 Marshall McLuhan, *The Medium is the Message - An Inventory of Effects* (Corte Madera: Gingko Press, 2001) 26.

6 *International Herald Tribune*, 21 Mayıs 2010. *Cumhuriyet Bilim Teknik*, 28 Mayıs 2010.

7 Warren Sack, "Artificial Intelligence", *Encyclopedia of Aesthetics*, cilt 1 (New York: Oxford University Press, 1998) 123-129.

8 Bu paragraftaki bilgiler için bkz. "Data, Data Everywhere: A special report on managing information, *The Economist*, 27 Şubat 2010.

9 Jean Baudrillard, *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*, 172, 176.

10 Aktaran Petran Kockelkoren, *Technology: Art, Fairground and Theatre* (Rotterdam: NAi Publishers, 2003) 78.

11 Brian Wallis, "Ülkeleri Pazarlamak: Uluslararası Sergiler ve Kültür Diplomasisi", *Sanat/Siyaset*, (ed.) Ali Artun, (İstanbul: İletişim/sanathayat, 2008) 255-277.

12 Walter L. Adamson, *Embattled Avant-Gardes: Modernism's Resistance to Commodity Culture in Europe* (Los Angeles: University of California Press, 2007) 181.

13 Beral Madra, *İki Yılda Bir Sanat* (İstanbul: Norgunk, 2003) 70.

14 Ayşegül Özbek, "Güncel sanatın yeni limanı" içinde, *Cumhuriyet*, 21 Haziran 2010.

15 Gilles Deleuze, *İki Konferans*, çev. Ulus Baker (İstanbul: Norgunk, 2003) 39

16 Venessa Friedman, "I'm as tortured as ever - Interview with Marc Jacobs", *Financial Times*, 22-23 Mayıs 2010.

17 Ayşegül Sönmez, "Aslında Fransa feminizme uzak bir ülke", Alain Seban'la söyleşi, *Radikal*, 19 Ekim 2009.

18 Catherine Soussloff, "History of the Concept of the Artist", *Encyclopedia of Aesthetics*, cilt 1 (New York: Oxford University Press, 1998) 131.

19 Michel Foucault, "Space, Knowledge and Power (1982)", *The Design Culture Reader* içinde, (ed.) Ben Highmore (Londra ve New York: Routledge, 2009) 98.

20 Christopher Janaway, "Arts and Crafts in Plato and Collingwood", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, sayı 50 (1992) 46.

21 Vilém Flusser, "About the Word Design (1993)", *The Design Culture Reader*, (ed.) Ben Highmore (Londra ve New York: Routledge, 2009) 36-39.

22 Yücel Demirel'e teşekkürler.

23 Giorgio Vasari, *Lives of the Artists* (Londra: Penguin, 1987) 25.

24 Henry A. Millon ve Vittorio Magnago Lampugnani (ed.), *The Renaissance from Brunelleschi to Michelangelo* (Milano: Bompiani, 1994) 24.

25 Martin Heidegger, "The Age of the World Picture", *The Question Concerning Technology and Other Essays* (New York: Harper and Row, 1977) 127, 129, 133.

26 Jorge Luis Borges, "Kitap Kültü Üzerine", "Gizler Aynası", *Öteki Soruşturmalar* içinde (İstanbul: İletişim, 2005).

27 Henry A. Millon ve Vittorio Magnago Lampugnani, *The Renaissance...*, 24

28 Jill Vance Broker, *Kant's Critique of Pure Reason* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006) 278, 279.

29 Amerikan Mühendislik Konseyi.

30 Annie Cohen-Solal, *Painting American: The Rise of American Artists, Paris 1867-New York 1948* (New York: Alfred A. Knopf, 2001) 26, 141, 284.

31 Anthony Burton, *Vision and Accident: The Story of the Victoria and Albert Museum* (Londra: V&A Publications, 1999) 29.

32 *A.g.e.*, 22.

33 Faik Reşit Unat, *Türkiye Eğitim Sisteminin Gelişmesine Tarihi Bir Bakış* (Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 1964), 80.

34 Burton, *Vision and Accident*, 42.

35 *A.g.e.*, 8.

36 *A.g.e.*, 38.

37 Ali Artun, *Müze ve Modernlik* (İstanbul: İletişim/sanathayat, 2007) 182.

38 Herbert Read, *Sanat ve Endüstri - Endüstriyel Tasarımın İlkeleri*, çev. Nigân Bayazıt (İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi, 1973) 7.

39 *A.g.e.*,14.

40 *A.g.e.*, 13.

41 *A.g.e.*, 14, 15.

42 *A.g.e.*, 54, 55.

43 *A.g.e.*, 60, 61.

44 Ali Artun ve Esra Aliçavuşoğlu (ed.), *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı - Türkiye'de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus* (İstanbul: İletişim/sanathayat, 2009).

45 Baudrillard, *Gösterge Ekonomi Politiği Hakkında bir Eleştiri.*

46 Mark Wigley, "Whatever Happened to Total Design?", *Design and Art* içinde, (ed.) Alex Coles (Londra ve Cambridge: White Chapel Gallery ve MIT Press, 2007) 158.

47 *A.g.e.*,167

48 Detlef Mertins, "Bauhaus", *Encyclopedia of Aesthetics*, cilt 1 (New York: Oxford University Press, 1998) 219-227.

49 W. R. Lethaby (1905). Aktaran K. Rowland, *A History of the Modern Movement: Art, Architecture, Design* (Londra: Looking and Seeing, 1973) 128.

50 Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design* (Middlesex: Pelican, 1977) 30.

51 Margaret A. Rose, *Marx's Lost Aesthetic: Karl Marx and the Visual Arts* (Cambridge: Cambridge University Press 1988) 176.

52 Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design*, 31.

Sanat Yönetilebilir mi?*
Sanat Yönetimi ve Bienaller

Andy Warhol 1975 yılında "para yapmak sanattır" diyor ve ekliyor: "En müthiş sanat ticarettir."** Bu sözlerde 'pop' bir ironi aramak boşunadır. Zaten Warhol da işlerinin arkasında gördüklerinden başka bir şey aramamaları için izleyicilerini uyarır. İşte 'sanat yönetimi' bu zamanlarda gündeme gelir ve en kestirme ifadesini sanatçının parayla sanatı özdeşleştirdiği yukardaki özdeyişinde bulur. İş âlemi ile sanat âleminin kaynaştırılması, hızla örgütlenen bir eğitim dalı, profesyonel bir disiplin olarak belirir. Üniversitelerde 'iletişim tasarımı', 'kültür yönetimi' (*cultural management*) bölümlerinin açılmasının ardından 'sanat yönetimi' (*art manage-*

* Bu metin, 2006 yılında düzenlenen İTÜ Sanat Tarihi Konferansları'nda ve Ankara Mimarlar Derneği'nde yapılan konuşmalardan derlenmiştir.

** "Sanattan sonra gelen adım ticaret sanatıdır. Reklam sanatçısı olarak başladım, ticaret sanatçısı olarak bitirmek istiyorum. 'Sanat' denen şeyi, ya da ne deniyorsa işte onu, yaptıktan sonra ticaret sanatına girdim. Sanat Tüccarı (*Art Businessman*) veya Ticaret Sanatçısı (*Business Artist*) olmak istedim. Hippi döneminde millet, ticaretle uğraşma fikrini aşağıladı; 'para kötüdür', 'çalışmak kötüdür' filan demeye başladılar. Oysa, para yapmak sanattır, çalışmak sanattır; en müthiş sanat ticarettir." (Aktaran Donald Kuspit, *The End of Art* [Cambridge: Cambridge University Press, 2004] 148.)

ment) tedrisatı başlar. Bizde de üniversitelerde peş peşe sanat yönetimi dersleri açılmaya, ayrıca birtakım NGO'lar* tarafından yoğun olarak sanat ve kültür yönetimi programları düzenlenmeye başlamıştır.

Geçenlerde (2006), bu konuda en etkin görünen kuruluşlardan Avrupa Kültür Derneği Europist'in düzenlediği, "Dünya Arts&Business Platformu" Başkanı Philip Spedding'in verdiği bir günlük semineri izledim. 1976'da Britanya'da kurduğu Art and Business şirketinin, aradan geçen zamanda nasıl "art as business" stratejisini benimsediğini anlattı övünerek ve böylece bizi hayli 'eğitti'. Warhol'un o yıllara rastlayan aynı mahiyetteki kerametinden haberdar mıydı, bilmiyorum. Ama bu sanat yönetimi seferberliği bu yoğunlukta sürerse, yakında sanatı yönetmeye hevesli olanların sayısı sanatçıları aşacak gibi görünüyor.

Ben burada önce modern sanat tahayyülünün, ardından da yönetim biliminin –Taylorizmin– köklerine dönerek, sanat ile yönetimin –işletme ya da sevk ve idare disiplininin– nasıl bağdaştırılabildiği üzerinde duracağım. 18. yüzyıldan başlayarak sanatın, ontolojik olarak rasyonelleştirmeye, aklın egemenliğine direnen, yönetilemez, özerk bir etkinlik olarak inşa edildiğini savunacağım. Ve zamanımızda işletme disiplinlerine uyarlanarak rasyonelleştirilen sanatın adeta yönetimine evrildiğini öne süreceğim.

Romantizmin Sanat Tahayyülü

Foucault, *Deliliğin Tarihi* kitabının sonuç bölümünde sanatın ve deliliğin aynı zamanda icat edildiğinden bahseder. 18. yüzyıl sonunda delilik bir akıl hastalığı olarak tanımlanır.

* "Non-governmental organization"ın kısaltması olan NGO Türkçe'ye yaygın olarak STK (sivil toplum kuruluşu) şeklinde çevrilse de, bu kurumların büyük kısmı "sivil toplumu" temsil etmezler, bu sebeple "hükümet dışı organizasyon" olarak kabul edilmeleri daha uygundur.

Akıl ile akıldışı birbirinden ayrılır. Akıldışı olan fenomenler bilimsel olarak incelenmek üzere akla havale edilir. Ve daha önceki dönemlerde, Rönesans'ta, Ortaçağ'da doğanın, doğaüstünün ve insanın gizleri üzerine düşünmek için bir vesile olan delilik böylece psikoloji 'bilimine' emanet edilir. O zamana kadar serbestçe dolaşan deliler ise, Foucault'nun "disiplin toplumu"nun hastane, hapishane, okul, müze gibi önemli kurumlarından biri olan tımarhanelere kapatılırlar. Bundan böyle akıldışı veya delilik meşruiyetini sanatta bulur. Aşağıda değineceğim birçok başka etmenin yanı sıra, salt bu nedenle bile sanat akıl yoluyla kavranamaz, sevk ve idare edilemez, disiplin altına alınamaz, işletilemez: Kısacası yönetilemez. Ta ki zamanımıza kadar...

Sanatı toplumsal işbölümü içinde özerk bir etkinlik olarak tanımlamaya girişenler, aynı zamanda modern estetiğin de kurucusu olan romantiklerdir. 20. yüzyıl avangardı da romantik geleneğin üzerinde yükselir. Romantizm, stillerin dönemleştirildiği formalist sanat tarihlerinde, genellikle, Fransız Devrimi'ni izleyen neo-klasizme karşı gelişen ve 1850'lere kadar süren bir edebiyat/sanat akımını, dönemini karşılar. Oysa Isiah Berlin, Arnold Hauser, Michael Löwy, Poggioli gibi birçok tarihçi için romantizm, bir düşünsel, kültürel devrimdir. Hatta Isiah Berlin daha da ileri giderek romantizmin "Batı bilincinin en büyük dönüşümü" olduğunu savunur. Niye? Çünkü sadece Aydınlanma düşüncesine, endüstriyel kıyamete karşı muhalefet etmekle kalkmaz, bilginin olanaklarını, gereğini, erdemini sorgular; bilginin antik zamanlardan beri hükmünü sürdüren iktidarına meydan okur. İnsanlığın, "doğru-yanlış" (lojik-bilim), "iyi-kötü" (etik), "güzel-çirkin" (estetik) sorularıyla uğraşmasının anlamını tartışmaya açar.

Rousseau'nun verdiği esin bir yana, romantiklerin vatanı Almanya'dır. Sanat tarihinin ve estetiğin kurucuları da, romantiklerden bir önceki kuşağa mensup Alman düşünürle-

ridir: Winckelmann ve Baumgarten. Gotik sanata ve mimarlığa gösterdiği düşkünlük bakımından Goethe romantizmin habercisi sayılıyor. Ama eşik, Schiller'in *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar*'ıdır. Onun ardından, hareketin kuruluşunda büyük etkisi olan *Athenäum* dergisini yayınlayan Jena Üniversitesi çevresi geliyor: Schlegel kardeşler, Schelling, Fichte, onlara katılan şair Novalis... Onlar romantizmin olduğu kadar, modern anlamıyla sanatın da kurucuları. Çağdaş estetiğin güçlü teorisyeni Jacques Rancière, sanatı tanımlayan eserin Schelling'in *Aşkın İdealizm Sistemi* (1800) olduğunu söylüyor. Romantizmin başlangıç tarihinin 1760'lar olduğu öneriliyor.* Ve romantizm, bu tarihten 1960'lara kadar etkisini sürdürüyor – hatta sembolik bir tarih vermek gerekirse, 1968'e kadar, yani 1968 devrimlerine kadar.

Aklın egemenliği karşısındaki saygısızlığı nedeniyle romantizme düşmanlık besleyen Kant'ın, buna rağmen çağdaşı romantikler üzerindeki etkisi büyüktür. Sanatın özerkliğine ilişkin kurucu önermeler Kant'a atfedilir. "Üç Eleştiri"sinden ilki olan "Saf Aklın Eleştirisi" bilimi, ikincisi olan "Pratik Aklın Eleştirisi" etiği, sonuncusu olan "Yargı Gücünün Eleştirisi" ise estetiği felsefeleştirir (rasyonelleştirir). Bu kitabında Kant, estetik muhakemenin "yararsız ve çıkarsız" (*disinterested*) olduğunu ortaya atar. Adorno'nun belirttiği gibi, "sanatın toplumsal işlevi, herhangi bir işlevi olmamasıdır". Kant'ın önermesi, çığır açan bir önermedir; modern estetiğin kurucu önermesidir ve hâlâ estetiğin merkezindedir. Kant'a göre, "güzelin amacı, amaçsız olmasıdır"; estetik muhakeme, yani bir şeyin güzel olup olmaması, "herhangi bir kavramla tanımlanamaz", özgürdür ve kendi iç gerekliliği tarafından yönetilir. Demek ki, dışardan bir yerden, örneğin bilime ya da etiğe ait bölgelerden **yönetilemez.** Kant'ın "yararsızlık/çıkar-

* Isiah Berlin bu tarihi önerirken, romantik kahramanın ortaya çıktığı Lessing'in *Minna von Barnhelm* başlıklı tiyatro oyununun yazılış tarihinden hareket ediyor.

sızlık" ilkesini en iyi ifade eden parola: "sanat sanat içindir". Théophile Gautier bu parolayı 1835 yılında yazdığı *Mademoiselle de Maupin*'in önsözünde ilan ediyor ve devam ediyor: "Hayır sizi gidi ahmaklar, roman bir çift ayakkabı değildir, drama da demiryolu değildir." Gautier'nin hitap ettiği ahmaklar, tabiatıyla burjuvazidir.

Kilisenin ve sarayın modernlik öncesine ait himaye rejimlerinden, ayrıca baştan beri bağlı olduğu zanaatlardan ve loncalardan özerkleşen sanat, modern zamanların zihniyetinden de kendini özerkleştirir. Aklın/mantığın, gerçekliğin ve onun bilgisinin kapsamından çekilir ve sınırsızca özgürleşir: duyulardan ve düşüncelerden, siyasî ve ahlakî değerlerden, toplumdan, doğadan, bilinçten... Ve sonuçta sanat kutsallaşır. Sanatçı tanrısallaşır. Sekülarizmle birlikte, yaratı Tanrı'nın ayrıcalığı olmaktan çıkar ve giderek sanatçının dehasına ve iradesine devrolur. Donald Preziosi bu nedenle modern sanatı ve estetiği "seküler bir teoloji" olarak tanımlar. Sonuçta, 19. yüzyılda sanat, başka iktidarlar tarafından araçsallaştırılmaya ve yönetilmeye başkaldırarak başlı başına bir iktidar kurar. Ve sanatın iktidarı da bütün ötekiler gibi, hem birtakım vaatler, hem de tehditler içerir.

Aklın Bozulması

Romantikler karşılarına aldıkları güçlerle şiddetli çatışmalara girişirler – tabii en başta akılla. Ve aklın "yöntemleştirilmiş doğa" gibi kabul edildiğini kaydedersek, doğayla... Aydınlanma'nın bilgi rejiminde kaynak, doğadır. Aslında bilim kadar sanatın da kaynağı doğadır. Sanat tarihinin babası kabul edilen Vasari, Rönesans'ın sanat tanımını yaparken "sanatın kökeni doğadadır" diyor; "sanatımız her şeyden önce doğanın taklidinde yatar" diyor. "Doğa" kelimesi, gerçekliği, hayatı, hakikati, ideali, hatta Tanrı'yı ifade edebiliyor. Romantikler,

doğanın iradesinin karşısına insanın iradesini çıkartırlar. Onlar için doğa, nihayet sanatçının form vereceği, biçimlendireceği –plastik– bir malzemeden ibarettir. Sanat doğayı göstermez, insan doğasını gösterir. Tabii bu sav, bütün mimetik geleneği, Vasari estetiğini, yani klasizmi, akademizmi çökertir. Doğanın terk edilmesi, Baudelaire gibi 19. yüzyıl sonu modernistlerini realizmi, natüralizmi hor görmeye de sevk eder. Baudelaire'in doğa tiksintisi efsanevîdir. Onun doğası metropoldür; doğayı bozan ve insanı baştan çıkaran her şeye hayranlık besler, örneğin modaya, lezbiyenlere. Doğa tiksintisini, sevişirken eldiven takmaya kadar vardırır.

Eylemin, Olayın Gücü

Romantikler düşüncenin karşısına da eylemi çıkarırlar. 'Ben' onlar için bir edimdir. Descartes'ın ünlü, "düşünüyorum, öyleyse varım" (*cogito ergo sum*) yargısı yerine, "yapıyorum/eyliyorum, öyleyse varım" savını önerirler. Bu sava göre bilmek, yapmaktır. Bu düşünce özellikle Dada, sürrealizm ve sitüasyonizm için temel oluşturur; insanın kendi kendini yaptığına inanan varoluşçu düşünce üzerinde de etkilidir. Romantizmde bir hadisenin bireysel olması kadar, anlık veya kendiliğinden olması da son derecede önceliklidir. Sürrealistlerin "düşünce ağızda imal olur" sözü bu önceliği ifade eder. Bu inançları onları bilinçdışının/bilinçaltının gizlerine sürükleyecektir. Bilinçsizce yazma ve çizme arzuları, eylemi düşüncenin önüne geçirdikleri ve "psişik otomatizm" adını verdikleri şiir ve desen seanslarını başlatacaktır.

Hayal Gücünün Egemenliği ve Delilik

Romantiklerin aklın karşısına koydukları, hayal gücüdür, imgelemdir. Johann Georg Hamann (1730-1788), "Tan-

rı'nın geometrici değil şair" olduğuna inanır. Baudelaire'e göre, "Dünyayı hayal gücü yaratmıştır ve hayal gücü yönetecektir". Hayal gücünü katleden modernlik, akılcılık ve endüstriyel toplum, romantik edebiyatta barbarlık sayılır. Bu barbarlıkla ancak sanat baş edecektir çünkü sanata akıl uygulanamaz; o akıldışıdır, irrasyoneldir. Dolayısıyla deliliğe yakındır. "Tanrı'nın anormallere yakın olduğu" da gene Hamann'ın inancıdır. Bu söz Mevlana'dan (*Divanı Kebir*) bir beyiti hatırlatıyor: "Madem ki divane değilsin / bu eve layık değilsin."

Sürrealistlerin derdi, "dünyayı çıldırtmak, akıl sağlığını bozmaktır". İnsanların aklını başından almaktır. O nedenle de psikopatolojiye yoğun bir ilgi gösterirler. Zaten Freud'u Fransız entelijansiyasına takdim edenler de onlardır. Dali için delilik, neredeyse estetik bir normdur. Onun tanımıyla "güzellik, sapıklıklarımızın farkına varma ölçüsüdür". Sürrealistler, şizofrenlerin cümlelerini kurarken zaman dizimini bozmalarına, geçmişi ve geleceği karıştırmalarına çok takılırlar. Kolaj, montaj, asamblaj gibi teknikler, akılcı zaman-mekân tablosunun parçalanmasına dayanır. Paranoya üzerinde de dururlar, çünkü paranoyaklar da sözleri ve imgeleri temsillerinden kurtarıp özgürleştirir ve anlamsızlaştırırlar. 19. yüzyıl şairi Lautréamont'a hayrandırlar çünkü o bir yerde beğenisini, "dikiş makinesinin, şemsiyenin ve teşrih masasının şans eseri bir araya gelmesi kadar güzel" diye tarif eder. André Breton, Paris sokaklarında tesadüf edip vurulduğu ve hayatı tımarhanede son bulan psikopat Nadja'yla ilişkilerini sürrealist bir edebiyat eserine dönüştürür. Kısacası, romantiklerin ve avangardın gözünde maraziyet hayatiyet işareti sayılabilir. Herhalde bu nedenle Goethe romantizmi bir hastalık olarak tanımlar. Oysa Nietzsche için romantizm, aksine bir "tedavidir".

Schlegel'e göre sanat –mit– aklın dayattığı sınırları kabul edemez. Mit, "bilincin bir türlü kavrayamadıklarının, hayal gücünün o güzel dağınıklığının, insan doğasının ilksel kaosunun" krallığıdır. Schlegel, akıl ile hayal gücünü ayırırken, aklı gündüzle ve aydınlıkla, hayal gücünü ise geceyle ve karanlıkla temsil eder. Çünkü gerçekliğin gecede, karanlıkta saklı olduğuna inanır. Gece, düşlerin, bilinçdışının, sarhoşlukların, arzuların, bireyin, insanın zamanıdır. *Athenäum* dergisi yazarlarından Novalis, "Geceye Övgüler" kitabını bu 'ruhla' kaleme alır. Novalis, dünyayı şiirleştirerek, kavramlar yerine sezgilerden oluşan evrensel bir dil kurar. Bu dilin sözlüğü –ansiklopedisi– bir romandır: *Heinrich von Oflerdingen.* Aslında Novalis'inki gibi evrensel dil tasarıları, Rönesans'tan ansiklopedistlere kadar Avrupa düşüncesinde hep başat olmuştur. Evrensel bir dilin icadı sayesinde insanlığın anlaşacağı ve ebedî barışa ereceğine inanılmıştır. Bu inanışın kaynakları, hermetik geleneğe, Adem'in konuştuğu ilk dile, Babil Kulesi'ne ilişkin efsanelere kadar uzanıyor. Örneğin Leibniz, Adem'in dilini ararken kalkülüsü keşfediyor. Novalis'in sezgilerden –ya da müzikten– oluşan dili de, kendisinden bir yüzyıl sonraki sembolik şiiri –Mallarmé, Valery– ve ayrıca temsilî olmayan –soyut, kavramsal– sanatı haber veriyor.

Sanatın Hakikati

Romantizm ile akılcılık arasındaki bir diğer karşıtlık, "hakikat" ile "sanat" arasındadır. Nietzsche sanatın "hakikatten daha değerli" olduğunu ve hakikatin keşfedilemeyeceğini, ancak yaratılacağını söyler. Ona göre, "insanlık bilgi aracılığıyla hakikati yakalayamamıştır. Akıl ve mantık gibi kategorileri kullanarak, olsa olsa güdeceği bir dünyaya kavuşmuştur. Bu da, ölçülebilir, yeknesak, alelade bir dünyadır". Sanat/

hakikat konusundaki diğer bir sav, sanatın ancak kendi kendisini ifade ettiğine ilişkindir. Başka deyişle, sanat kendinden başka bir yolla ve yöntemle ifade edilemez. Sanatın ifadesi –dili– yaratıcısına özgüdür ve bu ifade indigenemez, kuşatılamaz ve dondurulamaz; sonsuzdur. Yani sanat tarihine tercüme edersek, bir Goya Goya'dır, bir Caravaggio Caravaggio'dur. Bir Goya sonsuz anlamlar ifade eder ve bu anlamlar başka bir dile çevrilemez. Tabii bu ilke, eleştiri, hermenötik, semiyoloji gibi alanlar bakımından hayatîdir. Çünkü, sanatı deşifre etmek, sanattan anlam sökmek isteyenleri sınırlar. Ayrıca, sanatsal ifadenin biricikliği, sahihliği (otantikliği) ve özgünlüğü (orijinalliği) konusundaki söylemi oluşturur. Bireysel dehayı kutsayan bu üç kavram, modern sanat tarihinde olduğu kadar, sanat piyasasında da kilit kavramlardır.

Yabancılaşma, Ütopya, Politika

Romantizmde en etkili temalardan biri, insan yetilerinin bütünlüğüdür; insan yetileri bölünemez ve parçalanamaz. Sanatçı, emek sürecini, mesaisini baştan sona kendi denetler ve kendi yönetir. Zanaatkâr da böyledir. Sanatçı, kullandığı malzemelere, araçlara ve ürününe egemendir ve onların sahibi kendisidir. –Bir şairi düşünün–. Oysa makineler ve endüstriyel işbölümü, emek sürecini parçalar; emek sürecine ait malzemeleri, üretim araçlarını ve ürünleri üreticiden söküp alır. İnsanı yabancılaştırır, ürününü şeyleştirir: İnsanî değerlerinden koparır. Schiller, modern hayatın insanlar arasındaki, insanlarla toplum ve tabiat arasındaki ahengi parçaladığına inanır. İnsan, emeğine, ürününe, çevresine yabancılaşır. Sonunda yabancılaşmanın olmadığı bir toplum insanlık idealine dönüşür ve bütün 19. yüzyıl sosyalist ütopyaları bu ideal üzerine kurulur: Saint-Simon, Fourier, Marx, Ruskin, William Morris, Oscar Wilde...

Yabancılaşmanın sona erdiği, özgür bir toplumu ve geleceği ancak sanat vaat eder. Schlegel için olduğu kadar Breton için de mit ile ütopya ayrılamaz. Schlegel şöyle der: "Bir gün insanlar, tanrısal güçlerini yeniden keşfedecek ve hâlâ gelmesi beklenen Altın Çağı tanıyacaklardır. İşte mitolojiden beklediğim budur." Bütün 19. yüzyıl ütopyaları da hayatın sanata dönüştüğü toplumlar hayal ederler. İşte sanatın siyasetini, estetiğin politikasını kuran, bu gelecek vaadidir. Nietzsche buna "büyük politika" der. "Büyük politika", insanları hayvan yerine koyarak onları sürüleştiren modern politikadan ayrıdır. O, sanatçıların işidir.

Homo Ludens

Schiller sanatın bireysel ve toplumsal ahenk umudunu, özgürlük umudunu çocukların oynadıkları oyunlarda keşfeder. Onun gözünde sanat oyundur. Gerçekten de oyun oynayan bir çocuk özgürce hayal eder; oyununa ait bilgileri, kuralları, yöntemleri kendi belirler; oyununu bütün aşamalarıyla kendi yönetir ve sonuçta kendisini, kendi anlık –otomatik– buluşları olan seslerle (sözlerle), hareketlerle ve çizimlerle ifade eder. Aklın egemenliğine girmemiştir: hayal gibi, aşk gibi, masal gibi, büyü gibi ve Doğu gibi... Romantikler, *homo sapiens* (akıllı insan), *homo faber* (imal eden insan), *homo economicus* (idare eden insan) gibi o zamanlar geçerli olan tanımların yerine *homo ludens*'i koyarlar: oyun oynayan insan. Sanat tarihinin bir oyun tarihi gibi okunabileceği başlıca kaynak, Hollandalı tarihçi Huizinga'nın 1938'de yazdığı *Homo Ludens*'dir.

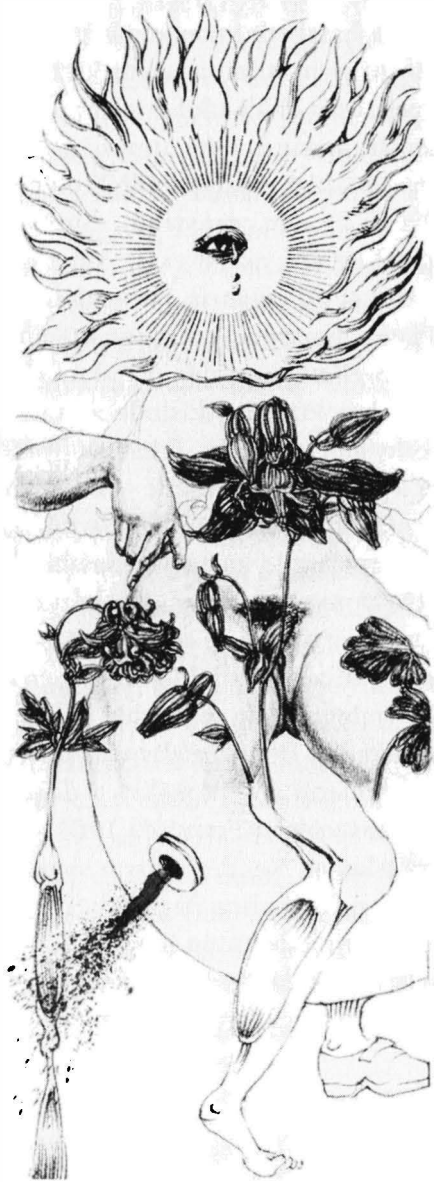
Sürrealist sanat, kelimelerle ve çizgilerle oynanan birçok oyun icat eder. Örneğin, oyuncuların dillerinin ucuna geliveren kelimelerin bitiştirilmesiyle yazılan 'şiirler'. İlki, "müstesna kadavra genç şarabı içecek" gibi bir 'dize'yle baş-

ladığından hâlâ böyle anılır ve oynanır. En sık oynanan diğer bir oyun, elinin hareketini tamamıyla duygularına teslim ederek keyfince, çocuklar misali çizmektir; otomatik desenlerdir. Bu fantezilerin ciddi etkileri olacaktır. "Müstesna kadavra" oyuncuları arasında Lévi-Strauss da vardır. Lévi-Strauss, sürrealist brikolaj esprisini dilbilim ve mit analizlerine uyarlar. Lacan da aynı çevredendir. Sürrealistlerin çıkardığı *Minotaure* dergisine yazılar yazar. Strauss yapısal dilbilimin, Lacan yapısal psikanalizin kurucularındandır. Psişik otomatizmin en sansasyonel etkisi, Amerikan soyut ekspresyonistleri –ifadecileri– üzerinde olacaktır. Önceden Diego Rivera'nın ve Troçkizmin etkisinde muraller boyayan Pollock gibi, Gorky gibi sanatçılar, İkinci Dünya Savaşı sırasında New York'a göçen sürrealistlerle –özellikle Matta'yla– oynadıkları oyunlar sonucu özgün ifadelerini keşfetmişler ve Amerikan modernizminin kurucuları sayılmışlardır.

1960'larda sitüasyonistlerin amacı ise, bütün kent hayatını, gündelik hayatı, arzuların ve aşkın güdülediği bir oyuna dönüştürmektir. Sitüasyonistlerden etkilenen ütopik mimarlık hareketi Archigram da mimarlığı ve şehirciliği bir oyun gibi tahayyül eder. Henri Lefebvre'in sitüasyonistlere katılmasıyla bu oyunların politik mahiyeti daha bir vurgulanır. Sonunda sitüasyonisler Fransa'da 1968 ayaklanmalarında barikatlara çıkarlar. Kentler onların sloganlarıyla donanır: Çalışmaya Son, Tutkulara Özgürlük. Paris'teki Mayıs 1968 eylemleri, romantik devrimin son büyük oyunu sayılır – 1848'de gene barikatlarda alevlenen modernizmin de, Birinci Dünya Savaşı'nın ateşlediği avangardın da.

İrade

Romantizmde sanatın yönetilmeye karşı direnişini insanın özgür, yaratıcı iradesi temsil eder. Kant'a göre insan doğal



Josie Robertson, Katharine Kuharic ve Jean-Philippe Antoine'ın oynadıkları bir "müstesna kadavra" oyunu deseni, 1991.

bir yaratık olsa da, doğanın iradesine bağımlı değildir. Doğa yasaları, doğal hadiseleri belirleyen zorunluluk ilkeleri, determinizm, insan iradesine dayatılamaz. Schiller, insanı insan yapan tek şeyin doğanın üstüne yükselebilmesi, onu ezebilmesi ve onu kendi özgür iradesine boyun eğdirebilmesi olduğunu düşünür. Özerklik fikrinin köklerini bu düşünceler oluşturur. Özerkliğin (otonomi) bozulduğu, dış etkenlerin insan iradesine müdahale ettiği bu duruma Kant "heteronomi" (yaderklik) der.

Kant ve romantikler, Fransız Devrimi'nin insan iradesinin büyük bir zaferi olduğunu kabul ederler ve Devrim'in, hemen ardından yozlaşmaya başlayan, özgürlük-kardeşlik-eşitlik ideallerine sahip çıkarlar. Ama onların nazarında, insanın ideallerini gerçekleştirme iradesini yücelten, siyasetin de ötesinde sanattır. Sanat başta doğa ve toplum olmak üzere, iradesinin karşısındaki her güce direnir. Schiller'de tragedyayı tanımlayan, bu direnmedir. Deleuze'e göre de "sanat direnir" ve "sanatçı halka çağrıda bulunmaktan başka bir şey yapamaz". Ama sanatçı bilir ki halk onu dinlemeyecektir. O zaman isyan eder; daha da olmadı intihar eder. Nerval gibi kendini asar, arkadaşı Baudelaire gibi frengi olduğunu bile bile fahişelerle sevişir. İntihar, kendi kaderine hükmeden sanatçının doğa ve Tanrı üzerindeki bir irade gösterisidir. Eğer bir katil aramak gerekirse, o toplumdur. *Toplumun İntihar Ettirdiği Van Gogh* kitabının yazarı olan sürrealist Artaud da aynı katilin kurbanı olacaktır.

Demonizm ve Şiddet

Engel tanımayan sanatsal irade, suç ve günahı meşrulaştırır. Demonizm, şeytanîlik-ifritlik, aynı zamanda fantastik hayal gücünü de kışkırtır. Artaud sürrealizmde ret ve şiddet gerilimine değinir. Breton, 1935 yılında Prag'da yaptığı "Günü-

müz Sanatının Politik Duruşu" başlıklı konuşmasında, "Bilinçaltını şiddetle patlamaktan alıkoyan güçler koalisyonunu bozguna uğratmaktan" bahseder ve burjuva toplumunun böyle bir patlamanın onun ölümü demek olduğunu bildiğini söyler. İkinci Sürrealist Manifesto'da, "en basit sürrealist hareketin tabanca elde sokağa fırlayarak, körlemesine kalabalığa ateş etmek" olduğunu yazar: "Aşağılayıcı ve aptallaştırıcı bu bayağı sisteme böylesine son vermeyi bir kere olsun düşlemeyen birinin hak ettiği yer o kalabalıktır." Duchamp da arkadaşlarına katılır: "Yanlış olan her şey doğru, yıkıcı olan yapıcıdır." Avangardın şiddete gösterdiği ilgi, 19. yüzyılda yükselen anarşist düşüncelerle romantizmin bağını düşündürtür. Benjamin, "şeytana tapan" Baudelaire ile, Paris'in ünlü anarşisti Blanqui'nin kardeş ruhlar olduğunu yazar: "İkisi de komplo peşindedir." Michael Löwy'e göre Benjamin de bir romantik anarşisttir.

Modern Sanat Hayali ve Modern Yönetim Bilimi

Romantizmin özerk, yönetilemez sanat düşüncesine ilişkin yukarıdaki notların ardından, modern yönetim bilimi Taylorizmin (Fordizmin) avangard sanatla çatışması üzerinde duracağım.

Taylorizm, üretim sürecinde zamanın ve mekânın rasyonelleştirilmesi ilkesine dayanıyor. Amaç, fabrika işçilerinin emekleri üzerindeki denetimi ve yönetimi, hareketli montaj hattı gibi teknolojiler sayesinde giderek tamamıyla makinelere ve üstlerindeki yöneticilere devretmektir: Yani, insanın kendi emeğine yabancılaşmasının azamileştirilmesi. Dolayısıyla Taylorizm, insanın, yaratıcılığı üzerinde tam bir iktidarı olması gerektiğini savunan romantizmin her anlamda karşıt kutbunu temsil ediyor. Taylorizmin, insanın her hareke-

tinin işlevselleştirilmesi ve verimlileştirilmesine yönelik disiplinine, dadacı avangard, *flânerie* ile cevap veriyor: zamanı ve mekânı tamamıyla tesadüfî olarak belirlenen amaçsız şehir gezileri. *Flâneur*'lük, hasımlarının gözünde bir tür avarelik, aylaklık veya serserilik. Oysa Baudelaire'e göre bir sanatkârlık, kahramanlık. Dadacı Aragon ve arkadaşları, Baudelaire zamanında Paris'i keyfince, hatta zaman zaman kaplumbağaların rehberliğinde seyre çıkan *flâneur*'lerin mesleğini 'sanatsallaştırıyorlar'. Taylor ise, *Bilimsel Yönetim* kitabında *flâneur*'lüğe ateş püskürüyor ve bu 'sanatın' modern dünyanın, endüstriyel toplumun düşmanı olduğunu ilan ediyor. Gerçekten de öyle.

Aslında bu akılcılık hayranlarının kökleri de romantiklere uzanıyor. Ortaçağ'ın zanaatkârane ustalığını bir toplumsal etiğe dönüştüren John Ruskin ve William Morris'in sosyalist ütopyalarından türüyor, Arts and Crafts, De Stijl, pürizm, konstrüktivizm, Bauhaus gibi akımlara devroluyor ve zamanımızdaki endüstriyel tasarım disiplinlerine kadar geliyor. Sanayiyi sanatsallaştırmak, sanayi ile zanaati birleştirmek peşine düşen bir gelenek... Başta, Ruskin'le, endüstriyel 'barbarlığın' sanat aracılığıyla dize getirilmesi hayalinden yola çıkıyor. Ancak, teknolojinin, mühendisliğin yüceltildiği Birinci Dünya Savaşı döneminde radikalleşiyor ve sanatın mühendislikte, sanat eserinin de makinede eriyeceği *anti-art* bir mahiyet kazanıyor. Makine estetiği bu dönemde o kadar etkili oluyor ki, gerek Paris'te ünlü gece kulübü Folies Bergère'de, gerekse Moskova'da bale okulunda Taylorist hareket disiplinine özenen "makina dansları" yapılıyor. Bu danslarda birbirlerine kenetlenmiş olan dansçıların izledikleri hareketler ve tutturdukları ritim, makineleri andırıyor. Makineler böylece erotikleşiyor ve estetikleşiyor. Makine estetiğinin Devrim ertesi Rus avangard hareketindeki temsilcileri, bazı konstrüktivistler oluyor. Devrim, Lenin'in yazıla-



Taylorist bale: Folies Bergère'in Londra temsili, 1923.

rıyla ve politikalarıyla bu esnada Taylorizmi göklere çıkarıyor. Moholy-Nagy, Rodçenko ve Tatlin bu konstrüktivistlerin önderlerinden. Konstrüktivistler arasında fırçayı bir kenara atıp cetvel ve gönyeyle teknik resim misali resim yapmaya girişenler de var. Rodçenko'nun "Çizgi" broşürünün kapağı kırk beş derecelik bir çizgiden ibaret. 1923'te "Gropius'un başbakanı"[1] Moholy-Nagy, Berlin'de reklam levhaları imal eden bir şirkete telefon açıyor ve çelik levhalar üzerine 'eserler' sipariş ediyor. Böylece sanatı ve sanatçıyı anlamsızlaştırıyor. İşlevlerini makinelere devrediyor. Elli yıl kadar sonra da Andy Warhol aynı espriyi yineliyor ve "Fabrika" adını verdiği atölyesinde, birtakım teknisyenlerin marifetiyle seri olarak kendisinin hiç elini sürmediği serigrafiler üretiyor: Örneğin, dizi dizi Marilyn Monroe veya Mao portreleri. Sanayi ürünlerinin tasarım ve üretim mantığını 'taklit' etmeye yönelik ilk tartışmalar sürerken, birden Duchamp bir mezbelelikten bulduğu pisuarı sergileyerek bizzat sanayi eserlerini sanat kisvesine büründürüyor. Dolayısıyla, bir yandan sanat-sanayi ilişkisini yeniden sorunsallaştırarak



ALEKSANDR RODÇENKO, "Çizgi" broşürü için kapak, 1921.

akılları karıştırırken, diğer yandan Taylorizm meraklılarının akılcılığını ve realizmini teşhir ediyor.

Taylorizm/Fordizm ve Post-Fordizm

'Sanat yönetimi', küresel korporasyonlara –büyük şirketlere– özgü yönetim stratejilerinin, 1970'lerde neo-liberal politikalarla birlikte örgütlenmeye başlamasıyla ortaya çıkar. Bu yeni yönetim stratejileri ise kendilerini, arkada bıraktıkları 1930'ların Taylorist/Fordist yönetim modelinden farklılaştırarak tanımlarlar. Dolayısıyla çağdaş yönetim ve sanat yönetimi incelenirken baştan Taylorizmin bir profilini çıkarmak gerekir.

Taylorizmin başlıca ilkesi, bir ürünün üretim sürecinin olabildiğince parçalanarak basit işlemlere ayrıştırılması ve bu basit işlemlerin, becerileri onları uygulamaktan ibaret olan uzmanlaşmış işçiler/emekçiler ile makineler arasında örgütlenmesidir. Dolayısıyla, önceleri baştan sona aynı zanaatkârın denetimi altında olan üretim süreci, her an makinelere devredilebilecek ayrıntılı işlemlere indirgenerek niteliksizleştirilir. Üretim sürecinin bütünüyle denetlenebildiği bilgi ve beceriler çalışanlardan koparılarak yönetim bölümünde yoğunlaştırılır. Kavrama, tasarlama gibi zihnî yetiler uygulamadan ayrılarak değişik işletme ve mühendislik disiplinleri bağlamında bilimselleştirilir. Çalışanlar ise önceki zamanlarda kendilerine ait olan yetilerini, araçlarını, ürünlerini ve işleri üzerindeki egemenliklerini yitirerek, gizlerine varamadıkları makinelerin esiri olurlar. "20. Yüzyılda İşin Niteliksizleşmesi" konusundaki klasiğin yazarı olan Braverman'in sözleriyle, "Toplumsal işbölümü birtakım üretici uğraşları bölerken, iş mekânındaki ayrıntılı işbölümü insanları alt bölümlere ayırır". Taylor'un "bilimsel işbölümü", nihayetinde zamanın ve mekânın rasyonelleştirilmesine dayanır. Taylorizmde zaman,

üretim sürecinin birbirlerinden ayrıştırılan işlemleri arasında parçalanmış olan mekânı katederek belirir veya tamamına erer. "Zamanın ve Mekânın Kültürü" konulu kitabında Stephen Kern, zamanın ve mekânın fragmanlaştırılması bakımından Taylorizmle, onunla eşzamanlı olan kübizm ve fütürizmin aynı kültürü paylaştıklarını kaydeder.

Frederick Taylor'un kılavuz kitabı *Bilimsel Yönetimin İlkeleri* 1911 yılında yayınlanır. İlk yetkin uygulaması, iki yıl sonra Henry Ford'un T-Model Ford otomobil üretmek üzere Detroit'te kurduğu seri montaj hattıdır. Bu yönetim teknolojisi sayesinde, 1925 yılında Ford önceden bir yılda ürettiği kadar otomobili bir günde üretmeye başlar. Baştan Taylorizmin uygulandığı bir yönetim modelini ifade eden Fordizm, ilerde üretim kadar toplumun örgütlenmesine ve endüstriyel topluma özgü kimliklerin oluşmasına da karşılık gelir. Gramsci *Hapishane Defterleri*'nde Fordizmin yeni bir insan tipinin yaratılmasında o zamana kadarki en bilinçli, en hızlı ve en büyük çaba olduğunu belirtir. Fordizm, "mevcut uygarlık formlarını yıkmakla kalmayacak, yenisinin doğumunu da kamçılayacaktır". Fordizmin ekonomi politik alanındaki temsilcisi Keynes'dir. Keynes, önerdiği kitlesel üretimi tüketebilecek olanaklara sahip olan, temel toplumsal/ekonomik/siyasal hakları hem devlet, hem de kendi kurdukları siyasal, sendikal örgütler tarafından piyasa karşısında korunan bir çalışan kesim öngörür. Keynesçiliğin uygulamaya konduğu refah toplumunda Ford her işçisine bir Ford satabilme muradına erecektir.

Büyük 1930 ekonomik krizi sonrasında devreye giren ve İkinci Dünya Savaşı sonrası koşullarda Sovyet Bloku ülkelerini de etkisi altına alarak yayılan Fordist üretim, 1970'lerde yaşanan yeni bir krizin ardından yer yer terk edilmeye başlar. Alternatif olmak üzere geliştirilen post-Fordist, post-endüstriyel yönetimin örgütlenmesindeki en öncelikli etken, sermaye

mekânının sınırsızlaştırılmasıdır. Sermaye, belirli bir fabrikanın veya başka bir işyerinin, belirli bir endüstriyel kentin ve ulusun sınırlarının ötesine geçerek, bütün yeryüzünü tek bir işyeri, tek bir montaj hattı gibi yönetmeye girişir. İşyerindeki işbölümü küresel bir mahiyet kazanır. Küresel işbölümüne dayalı bu yeni yönetim, merkezleri metropoller olan son derecede karmaşık, akışkan, değişken bir mal, para ve bilgi ağı oluşturur. Endüstriyel toplum, Manuel Castells'in son kitabının başlığında kullandığı tabirle "ağ toplumu"na dönüşür.[2]

Taylorizm/Fordizm, kitle üretimi ve tüketimi üzerine kurulur. Çağdaş post-Fordizm ise, tamamıyla piyasanın koşullandırdığı bir esnek üretim ve tüketim düzenini öngörür. Esnek üretim ve tüketime, esnek çalışma rejimi karşılık gelir. Bu rejimde çalışanlar bir işten diğerine dönenip dururlar. Örneğin, Richard Sennett'in *The Corrosion of Character* kitabında anlattığı gibi, ABD'deki üniversite mezunları, çalışma yaşamları boyunca ortalama on bir kez işlerini değiştirmeye mecbur kalırlar. Aynı işte kalmayı başardıkları süre zarfında ise durmadan görevleri –işlevleri– değişikliğe uğrar. Refah toplumundan kalma güvencelerini yitirirler. İş, önceden olduğu gibi, istikbal vaat etmez. Bu durumun bir sonucu olarak iş hayatı süreklilik arz eden bir anlatı oluşturmaz. Geçmiş ile gelecek birbirine eklemlenen bir bütünlük içinde kavranmaz. Zaman algısı şimdiki zamana odaklanır. Bir tarihsizleşme yaşanır. Bir amaç ve hedef sahibi olmak anlamsızlaşmıştır. Marshall McLuhan'ın sözleriyle, "artık iş sahibi olmanın yerini rol sahibi olmak almıştır. İş *passé* bir kavram oldu. Eskiden iş ihtisas sahibine aitti. Çocuklar artık ihtisaslaşmış bir dünyada yaşamadıklarını biliyorlar. Bugün artık kimsenin amacı olamaz. 'Burada başlayacağım, önümüzdeki üç sene çalışacağım ve şuraya varacağım' diyemezsiniz. Üç sene içinde, kendisi ve amaçları dahil olmak üzere her şeyin değişeceğini artık bütün çocuklar biliyor."

Bambaşka işler ve işlevler arasında göçüp duran çalışanların toplumsal aidiyetleri giderek aşınır. Artık kendilerini toplumsal bir kitlenin veya sınıfın üyesi gibi görmezler. Hemşehrilik bağları da zayıflar. Yersiz-yurtsuz bir kimlik egemen olur. Yegâne aidiyet duygusu, korporasyonlar çevresinde örgütlenen geçici cemaatlere karşı duyulur. İşbölümündeki bu esnekleşme, kendileri de durmadan yenilenen işler ve işlevler arasındaki geçişlilik, kesintisiz bir eğitimi zorunlu kılar. Okul, şirkete devrolur.

Post-Fordist yönetim meritokratiktir.[3] Bir işte zamanla kazanılmış olan birikime, deneyime önem gösterilmez. Önemli olan, verilecek olan her türlü rolü oynayabilme kapasitesidir. Uzmanlık, ehliyet ve ustalık değil, marifet gösterebilme, liyakat, sivrilebilme gibi nitelikler yeğlenir. Esnek çalışmanın, meritokratik yönetimin enerjisi, Fordizm dönemindeki gibi birtakım haklar ve sözleşmeler değil, amansız bir rekabettir. Sonunda her çalışan, bir girişimci kültürüyle davranır. Çağdaş yönetim retoriği onları kendi kendilerini yöneten failler olduklarına inandırır. Her değişen koşulda uyumluluk ve itaat gösterebilme becerisiyle birlikte iletişim kurabilme yeteneği öne çıkar. Burada iletişim kavramı daha ziyade duygu yönetimi ve öznelliğin denetlenebilmesi anlamındadır. İş ortamlarında kavrama becerisini ölçen *IQ* (*intelligence quotient*) testlerinin yanı sıra duygusal uyumluluğu ölçen *EQ* (*emotionel quotient*) testlerinin uygulamaya konması, iletişime verilen önceliğin göstergesidir. Sonuçta birbirleriyle rekabet eden farklı farklı ürünler gibi, çalışanların da kendi benzersizliklerini, potansiyellerini tanıtmalarının beklendiği bir halkla ilişkiler (PR) kültürü şirketlere egemen olur. Bu korporasyon kültürü (*corporate culture*) çevresinde, toplumsal, tarihsel, siyasal temsillerden arındırılmış yeni bir aidiyet, yeni bir bireysel kimlik oluşur. Hemşehrilik, meslektaşlık, vatandaşlık erir. Korporasyon kültürü, şirketin farklılığını mit-

leştiren öyküler ve imgeler çevresinde; yani, şirketin 'kurumsal kimliği' (*corporate identity*), imajı, markası aracılığıyla örgütlenir. 'Temalandırma'yla kastedilen, bir ortamdaki iletişimin bu gibi 'teknolojiler' yoluyla tasarlanmasıdır. Bu teknolojiler birtakım semboller ve ritüellerle beslenir. Amaç, tüketicileri de kapsayan bir cemaat, bir aile atmosferi uyandırmaktır. Bu atmosfer, korporasyonun örgütlendiği farklı coğrafyalara/kültürlere göre –McDonalds'ın sunduğu yerel lezzetler misali– yerelleştirilir. Böylece çokkültürlü bir görüntü yaratılır. Şirket ailesinde, Bill Gates'in deyişiyle 'biz', 'ben'den önemlidir. Dolayısıyla, Microsoft'un bir çalışanı, diyelim ki Mary, Mary olmadan önce Microsoft'un bir uyruğudur.

Çağdaş korporasyonlara özgü bu esnek, karmaşık, kaotik ve kinetik ağın yönetimi, bu ağ içindeki ürün, para, bilgi akışının denetimi, performansın sürekli ölçülerek ânında gerekli kararların alınması, kuşkusuz son derecede merkeziyetçi ve otoriterdir. Böylesi bir iktidara olanak sağlayan, şirket ağının devrelerini oluşturan sibernetik ağdır; bilgisayar ağlarıdır; dijital sinir sistemidir. Deleuze, her toplum tipine bir makine tipinin karşılık geldiğini düşünür. Şimdiki toplum tipi, enerji makinelerinden sibernetik makinelere, bilgisayarlara geçilen bir toplum tipidir. Bu toplumda fabrikanın yerini korporasyon alır. Korporasyon yönetimi, önceden olduğu gibi üretime değil tüketime odaklanır. Deleuze'e göre bu, üretim için değil, ürün için kapitalizmdir; yani pazarlama ve piyasa için. O, korporasyonun bir ruh, bir gaz olduğunu söyler. Bu ruh pazarlamadır, satıştır. Ve Deleuze için korporasyonun bir ruhu olduğunun öğretilmesi dünyanın en dehşet verici haberidir. Foucault'nun "disiplin toplumu"nu temsil eden okul, fabrika, müze, kışla gibi disipline dayalı kapalı ortamlar artık açık ortamlara dönüşmüş ve "hissedarlarından başka bir şeyi olmayan tek bir korporasyona" eklemlenmiştir. "Sanat bile bankanın açık devrelerine dahil olmak üzere

kapalı ortamları terk etmiştir." Deleuze bu korporasyona dönüşmüş toplumu Foucault'nun "disiplin toplumu"ndan ayırt eder ve "denetim toplumu" diye adlandırır. Denetim toplumunda üretim alanının değil, tüketimin örgütlendiği iletişim ortamlarının yönetimi başattır. Sanat, iletişim bağlamındaki gücü dolayısıyla giderek korporasyon yönetimine uyarlanır.

Korporasyon yönetimi (veya "kurumsal yönetim": *corporate management*), taraftarlarının şiddetle savunduğu gibi Taylorizme karşıt değildir; işyerinde uygulanan Taylorist işbölümünün küresel ölçekte yeniden yapılandırılması, bir nevi ıslah edilmesidir. Taylorizme özgü olan, işi niteliksizleştirme süreci şimdi daha bir yoğundur, çünkü bütün değişik görevler ve işlemler her an değiştirilmeye elverecek derekede basitleştirilmiştir. İş süreci vasıfsızlaştırılmıştır. "Örneğin, Toyota'daki bir işçinin günde altı millik bir yol kat ederek, sekiz dakika yirmi altı saniyelik bir sürede otuz beş farklı işi becerebilmesi, ancak bu işlerin her türlü maharetten arındırılarak basitleştirilmesiyle, rutinleştirilmesiyle mümkündür." Çalışanların zihnî ve fizikî yetileri şimdi bir de durmadan değiştirdikleri farklı işler, işlevler arasında bölünüp parçalanır. Küresel korporasyon ağının bir noktasından, bütün bu ağın, işleyişin kavranması büsbütün olanaksızlaşır. Kavrama, tasarlama ve güç, iyice dar ve erişilmez bir yönetim çevresinde daha da seçkinleşir.

Küresel Şirketler, Küresel Bienaller ve Sanat Yönetimi

> [Sanat işletmesinin] herhangi bir işletmeden farkı yok aslında. Ürün olarak sanat yapıtları var.
> Oya Eczacıbaşı

'Sanat yönetimi' sanat etkinliklerinin veya kurumlarının idaresine indirgenemez. 'Sanat yönetimi', sanatın korporasyon-

lara özgü yönetim dokusuna eklemlenmesi, esnek işletme sistemlerine emilmesi, veya başka terimlerle post-Fordist sevk ve idare disiplinine soğurulmasıdır. Kültürün özelleştirilmesi süreciyle birlikte bütün sanat kurumları işletmeleşmeye başlar; ancak, bu dönüşümün en çağdaş, en belirgin ortamları, bienallerdir:

• Ulusaşırı, metropollerarası bir ağ oluşturan korporasyonlar, üretimlerini, hizmetlerini ve yönetimlerini birtakım yerel kuruluşlara ihale ederler: *outsourcing*. Bienaller sanatın ihale edildiği metropollerarası bir ağ oluşturur.

• Bienaller küresel bir sanat ve sanatçı havuzundan yararlanır. Yeryüzünün bütün sanatçıları, hatta sanatçı adayları, potansiyel olarak bienaller için çalışmaya hazır, üstelik bunun için can atan, bir marifet pazarı gibidir.

• Sanatçılar bir bienalden ötekine turlayıp dururlar. Göçebelik, yersiz-yurtsuzluk, melezlik (*hybridity*) efsaneleştirilir.

• Bu mesai onlara bir istikbal vaat etmez. Bienallerde bugün var yarın yokturlar.

• Çalışmaları esnekleşmiştir. Stil, özgünlük, sahihlik gibi modern sanata özgü ve bir süreklilik gerektiren tarihsel kategoriler onları bağlamaz. Aynı sanatçının bir bienaldeki işi ile bir diğerindeki işi arasında estetik bir ilinti, tutarlılık olması beklenmez. Aksine, her defasında ayrı bir marifet göstermesi beklenir. Çağdaş değil de "güncel" olması yeğlenir: bir aktüalite, gelip geçici bir haber, bir reklam spotu, bir klip, bir şaşırtmaca...

• Sanat kadar sanatçılık da esnekleşmiştir. Sanatçılık toplumsal işbölümü içinde özerk ve tarihsel bir yere sahip olan bir meslek, bir ömür, bir hayat olmayabilir artık. Esnek, değişken bir işbölümü içinde sanatçılıkla, örneğin Jeff Koons gibi borsacılık, veya Andy Warhol gibi reklamcılık ya da mankenlik arasında dolaşıma girebilirsiniz. Zaten sanatın temsil edildiği ortama göre tasdik edildiği bir görecelik (rö-

lativizm) dönemine girilmiştir. Güzelliğin estetik normları ve sanatsal dehanın kanonu lağvedilmiştir.

• Korporasyondaki gibi bienalde de zaman şimdiki zamana ayarlıdır. Sanatın ve sanatçının varoluşu tarihsel, toplumsal bağlamlarından yalıtılır. Dolayısıyla artık sanata siyasal veya toplumsal bir dava, hatta modernist anlamıyla herhangi bir içerik yakıştırmak anlamsızlaşır.

• Bienal de fazlasıyla meritokratiktir. Ustalığınız, siciliniz değil, tam aksine, farklı gösterilere, temalara, dramalara, rollere, yönetimlere uyum gösterebilmeniz önem kazanır. Bu nedenle bienaller daha ziyade genç sanatçıları öğütür. Modern bir müzede bekleneceği gibi, sanatçının özgünlüğünü kanıtladığı bir ustalık, bienal ortamının koşulu değildir.

• Bu esnek yönetim stratejileriyle bienal, yerkürenin dört bir yanından binlerce sanatçıyı yarıştırır. Dolayısıyla son derecede rekabetçi bir ortam örgütler. Bu da sanatçılar arasında girişim kültürünü yayar. Sanatçılar, özellikle halkla ilişkiler ve pazarlama konularında, geçici 'sanat yönetimi' eğitimlerine zorlanırlar. Eğer tırmanmayı başarabiliyorlarsa, zamanla bu işlevleri kendileri üstlenmek yerine bu konularda uzmanlaşmış şirketlere devrederler. Daha şimdiden İstanbul'daki kimi PR firmaları, sanatçı imajı tasarlama, markalaştırma (*branding*) gibi hizmetler vermeye başlamışlardır. Sonuçta sanatçının yetileri ve mesaisi yönetim şemalarını andıran bir parçalanmaya uğrar.

• Sanatçının sanatını, sanat hayatını ve geleceğini yönetme konusunda yitirdiği bütün zihnî yetiler ve iktidar, Taylorist kurallar gereği, bienal yönetiminde, yani büyük ölçüde küratörde yoğunlaşır. Elitizm sanatçının tekelinden küratörünkine devrolur. Bütün dünyada bir avuç sanat seçkininden oluşan bienal küratörleri, kültür endüstrisini yöneten 'artokrasi'nin en güçlü, en otokrat kesimidir. Kurumlar adına kullandıkları egemenliğin sınırları, maddî üretimi yöne-

ten teknokratlardan ve devleti yöneten bürokratlardan çok daha esnek ve geniştir.

• Küratör, gene esnek bir yapı gösteren bir şirketler platformu adına bienalin yönetiminden sorumludur. Aynı şirketlerin her defasında sponsor olup olmamaları bir önem taşımaz. Küratöryal yönetim (*curatorial management*), küresel korporasyonlar ağını temsil eder ve bu ağa eklemlenir. Korporasyonlar adına sanatın ve sanatçıların küresel yönetimini üstlenir. Sonunda bienal şebekesinin kendisi de, şimdilik iki yüz kadar merkezi bulunan, CEO'larını dar bir küratör kliğinin oluşturduğu küresel bir korporasyon gibi devinir.

• Küratörlerin sınırsız bir coğrafyayı kapsayan sanatçı seçimindeki egemenlikleri ve bu sanatçıların işlerini temalandırma konusundaki yetkileri hatırlanırsa, bienal yönetimleri diğer korporasyonlarla kıyaslandığında daha da merkezî, otoriter ve seçkindir. Bienal yönetiminin de iradesinin üstünde, küratörleri atayan şirket kurmayları, onların yönetim ve iletişim danışmanları veya bunlarla işbirliği içinde çalışan İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı gibi NGO'lar bulunur. Bu NGO'lar da zaten, kamusal bir kimlikten ziyade bir şirket kimliği (*corporate identity*) arz ederler.

• Küresel bienal camiası, küratörleri, sanatçıları, medya ve kültür kurumlarındaki temsilcileri, müzecileri ve sanat piyasasındaki galerici, danışman gibi aktörleriyle o bienalden bu bienale durmadan seyahat eden bir cemaat kültürü oluşturur. Tıpkı küresel korporasyonların gezgin yönetim çevreleri gibi... Kendilerine özgü *habitus*'ları,* jargonları ve sergi açılışları gibi seremoni ve ritüelleri bu cemaat kültürünü pekiştirir. Yönettikleri gösteriler kadar kendilerini de sahnelerler.

* Pierre Bourdieu'ye göre, toplumsal yapılar ile toplumsal pratik arasındaki bağı oluşturan, sosyalleşme yoluyla edinilen düşünce, davranış ve beğeni kalıplarını ifade eden kavram.

• Bu cemaatin mayası sanat üretimi değil, *corporate* bir iletişim kültürüdür. Bu kültür, katılımcıların karşılıklı olarak birbirlerinin eğilimlerini sezmeye, duygularını yönlendirmeye koşullu oldukları, onay arayan bir iletişim gramerini uyarlar. Her ilişki bir tür 'esnek' iş ilişkisi havasına bürünür: "every interaction is a transaction".

• Bienaller, her bienalin düzenlendiği yere ve zamana göre yerelleştirilen temaları sayesinde neo-liberal, çokkültürlü bir retoriği sahiplenirler. Oysa yerelleştirilen, her kültürü kendine mal eden küresel anlatılar ve politikalardır. *Glocalisation* (küyerelleşme) tabiri tam da böyle bir ideolojiyi ifade eder.

• Bienallerin kökleri, 19. yüzyılda Avrupa'da ve Amerika'da düzenlenen ve kolonyalist kültürün meşrulaştırılarak 'evrensel' bir geçerlik kazandığı, büyük, uluslararası 'dünya sergileri' veya 'evrensel sergiler'e dayanır. Günümüzdeki bienaller, bu modern, evrensel gösterilerin çağdaş ve küresel tercümeleri olarak incelenebilir. Ancak, çağdaşlık konusundaki sekterliklerine rağmen, modernliğin de öncesine uzanan sanatsal himaye rejimlerine özgü mizansenleri hatırlatırlar. Küratörler tarafından bildirilen temaları ve görsel mecralarını kuşatan şirket logolarıyla bienaller, sanatın sipariş üzerine veya hamilerin denetiminde icra edildiği, sergilerin prenslik armalarıyla donatıldığı Rönesans zamanının görkemli imparatorluk koleksiyonlarını canlandırırlar.

•

Bugün, kültürün endüstrileşmesini gerek destekleyenler gerekse eleştirenler arasında bienalleri post-Fordist ortamlar olarak inceleyen çalışmalar giderek artmaktadır.[4] Örneğin Paul Virno bienallerin, maddî üretimden gayri maddî üretime, Fordizmden post-Fordizme geçişte kritik bir rol üstlendiklerini düşünmektedir. Bienal sayesinde müzenin "kapalı

ve disiplinli mekânı" (Foucault), açık (Deleuze) bir sanat ortamına dönüşmektedir. Çünkü geçici örgütlenmeler olan bienallerin müzeninki gibi oturmuş, tanımlı, uzmanlaşmış bir işbölümüne ihtiyaçları yoktur. Bienallerde kadrolar, görev tanımları, ücret ve çalışma süresi, çalışma yeri, çalışma güvencesi gibi koşullar olabildiğince esnektir; bugün var yarın yoktur. O nedenle bütün esnek sistemlerin özelliği olan yoğunlaştırılmış bir sömürü fırsatı yaratırlar. Örneğin, İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı'nın, Beral Madra yönetimindeki Görsel Sanatlar Bölümü tarafından beş ünlü sanatçının İstanbul'a davet edildiği bir proje düzenlenir: *Lives and Works in Istanbul*. Bu proje kapsamında düzenlenen ve Sophie Calle'ın yönettiği atölyeye katılan genç çağdaş sanatçıların işlerine ve bu işlere ait tüm haklara Ajans el koyar. Oysa etkinliği markalandıran Sophie Calle'e 150 bin TL kadar olduğu söylenen ciddi bir para ödenir. Şu anda bu çağdaş sanatçılar, hâlâ işlerinin akıbetinden habersizdirler.

Çağdaş incelemelerde bienaller, uyguladıkları post-Fordist yönetim modellerinden ötürü kurumsallaşma ötesi (*post-institution*) örgütlenmeler olarak tanımlanmaktadırlar. Bu tanımları gereği bienaller, müzelere karşıt bir anlayışla sanatın tarihselleştirilmesine değil de güncelleştirilmesine, tarihin şimdiki zamana indirgenmesine hizmet ederler. Böylece neo-liberal kültüre içkin olan yapısal amnezinin (hafızasızlığın) yerleşmesinde kritik bir işlev görürler. Ve giderek müzeolojiyi de kuşatıp, müzelerin de tarihsizleştirilmesinde etkili olurlar.

Avangard ve Taylorizm

Taylorizm işyeri ölçeğinde uygulanan bir yönetim tasarısıydı. Post-Fordizm ise küresel ölçekte uygulamaya konan Taylorist bir yönetim rejimidir. İşte nihayet bu rejim, sana-



Cliché Albert Morancé. PARTHÉNON, *de 447 à 434 av. J.-C.*

Le standart est une nécessité.

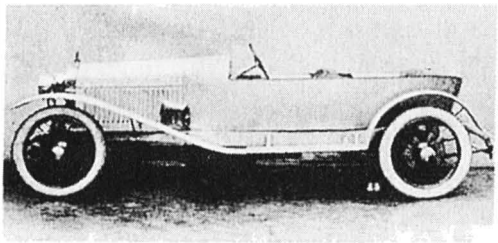
Le standart s'établit sur des bases certaines, non pas arbitrairement, mais avec la sécurité des choses motivées et d'une logique contrôlée par l'expérimentation.

Tous les hommes ont même organisme, mêmes fonctions.

Tous les hommes ont mêmes besoins.

Le contrat social qui évolue à travers les âges détermine des classes, des fonctions, des besoins standarts donnant des produits d'usage standart.

La maison est un produit nécessaire à l'homme.

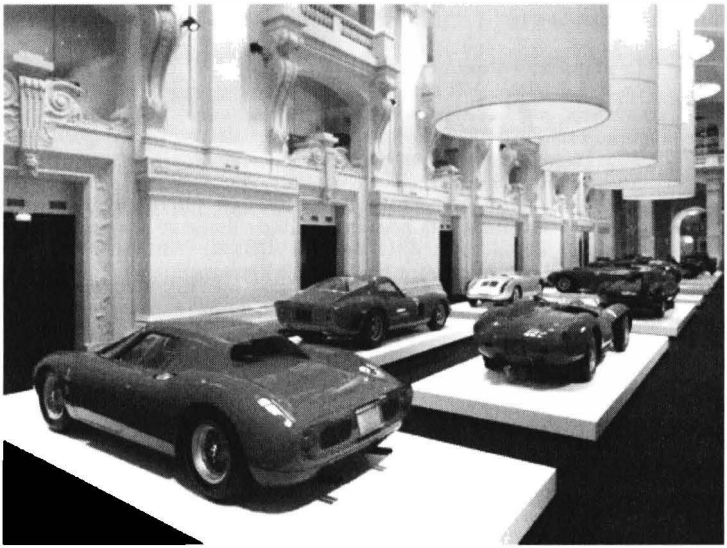


DELAGE, *Grand-Sport* 1921.

Le Corbusier ve Amédée Ozenfant'ın çıkardıkları *L'Esprit Nouveau* dergisinde klasik mimarlık (Parthenon) ile çağdaş otomobil tasarımı kıyası.



Boston Güzel Sanatlar Müzesi "Speed, Style, Beauty" Sergisi (2005).



"Speed, Style, Beauty" Sergisi Paris'te Musée des Art Décoratifs'te.

tın özerkliğine son vererek, baştan beri birbirleriyle çatışan sanat ile yönetimin birbirlerine kaynamasını başarabilmiştir. 20. yüzyıl başında Taylorizmi kültleştiren avangard fraksiyonların endüstriyi sanatsallaştırma çabası, yüzyıl sonunda sanatın endüstrileştirilmesiyle sonuçlanır. Yüzyıl başında Le Corbusier, bir otomobil tasarımında Parthenon'un klasizmini keşfederken (1921), sanat makineyi yüceltmekteydi. Ama, yüzyıl sonunda modacı Ralph Lauren, Boston Güzel Sanatlar Müzesi'nde otomobil koleksiyonunu sergilerken (2005) artık makine sanatı yüceltir. Tasarım sanatla özdeşleşmiş ve Louvre'un açılmasından beri, iki yüz yıldır, bütün manevralarına rağmen sanat müzesine girmeyi başaramayan sanayinin gücü amacına ulaşmıştır. Sanat müzesinde sergilenen göz alıcı, baştan çıkarıcı makineler, gerçekliğin hayal gücü üzerindeki, aklın delilik üzerindeki, yönetimin sanat üzerindeki zaferini fetişleştirir.

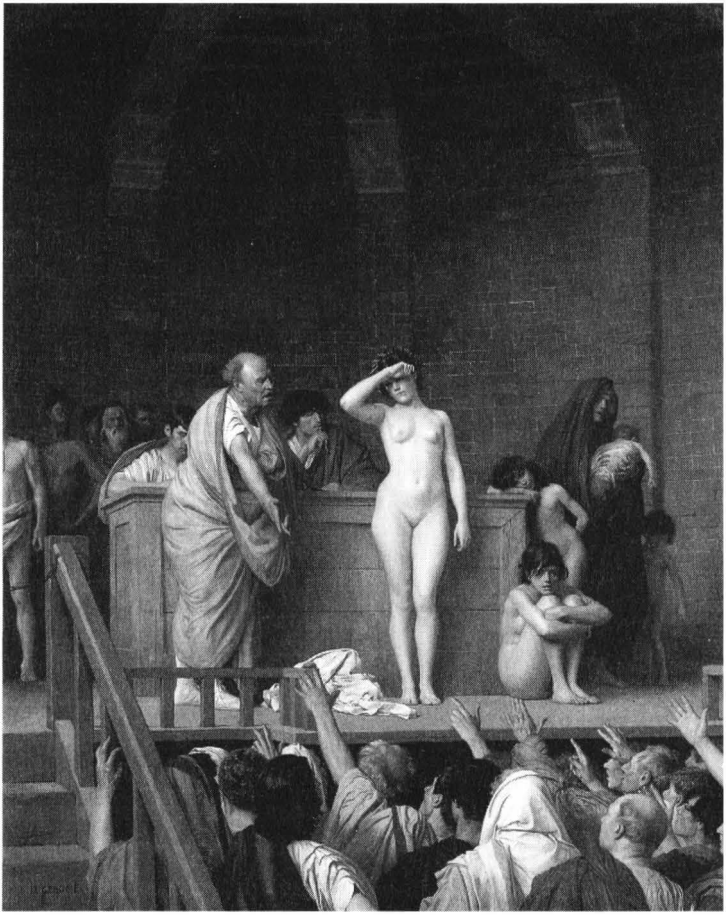
Notlar

1 Bkz. Kathleen James-Chakraborty (ed.), *Bauhaus Culture - From Weimar to the Cold War* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006) 43.

2 Manuel Castells, *Rise of the Network Society - The Information Age: Economy, Society and Culture* (Oxford: Blackwell, 2. Basım 2000). [Türkçesi: *Ağ Toplumunun Yükselişi Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür*, çev. Ebru Kılıç (İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008)].

3 Richard Sennett, *The Culture of the New Capitalism* (Londra ve New Haven: Yale University Press, 2006).

4 Bkz. "The Art Biennial as a Global Phenomenon - Strategies in Neo-Political Times", *Open*, 2009, sayı 16, Nai Publishers/SKOR.



JEAN-LÉON GÉRÔME, *Köle Mezatı*, tuval üzerine yağlıboya, 1867.

Sanatın Müzayedeleştirilmesi

15 Kasım 2009 günü, İstanbul'da Swissotel'de, Antik A.Ş.'nin düzenlediği müzayedede ressam Burhan Doğançay'a ait *Mavi Senfoni* tablosu iki milyon iki yüz bin liraya satıldı (yaklaşık bir buçuk milyon dolar). Kimi gazetelerin sürmanşetten verdiği haberlere göre bu tutar, "yaşayan bir ressamın eserine ödenen en büyük rakam olarak Türk sanat tarihine geçti". Olay, günlerce bütün medyayı işgal etti. Bütün sanat çevresi sevinç ve övünç içindeydi: Sanat tarihçisi Oğuz Erten için *Mavi Senfoni*'nin satışı, "birkaç yıldır büyük kıpırdanmalar yaşayan çağdaş Türk sanatı için önemli bir dönüm noktası"ydı. Ressam Doğançay da bu görüşteydi: "Bu olay Türk sanat tarihinde bir dönüm noktasıdır... [Resmi satın alan] Murat Ülker'in heykeli dikilmelidir." Kıdemli müzayedeci Raffi Portakal da "alanı ve satanı kutluyor", bunun "Türk çağdaş resmi için çok önemli bir nokta" olduğunu tekrarlıyor ve daha da ileri giderek, sadece çağdaş sanatın değil "klasik" ve "modern" "Türk resminin de bir ivme kazandığını" öne sürüyordu. Galerici Kerimcan Güleryüz ise Portakal'ı doğruluyordu: Müzayede rekoru, "Türk

modern çağdaş resminin ciddi bir şekilde yükselişte olduğunun göstergesi"ydi. Sanat tarihçisi ve müze yöneticisi Nazan Ölçer'e bakılırsa, "Türk resmi için bir kapı" açılmıştı. Doğançay, "Bundan sonra Türklerin, resmin birinci liginde oynamaya başlayacak"larını söylüyordu. Tarihçi/eleştirmen Ahu Antmen ise rekoru "yurt dışında da Türk sanatına uyanan bir ilginin" sonucunda "koleksiyonerlerin daha çok bir yatırım değeri görmesine" bağlıyor ve "çok olumlu [bir] gelişme" olarak değerlendiriyordu. Plastik Sanatçılar Derneği Başkanı Bedri Baykam'a göreyse, "esasen taşların yerine oturması ve Türk sanatının hak ettiği noktalara gelmeye başlaması için bu bir adım"dı. *Mavi Senfoni*'nin kendi atölyesinde yapılmasıyla övünen, sanat ticaretinin ve spekülasyonunun pîri sayılan Yahşi Baraz da bayram ediyordu: "Göreceğiz, birçok müze açılacak, her açılan müze de fiyatları yukarı çekecek. Bu kez müzeler arasında rekabet başlayacak; fiyatlar 10-20 misline çıkacak"... Türk sanatındaki *Mavi Senfoni* 'eşiği'yle ilgili aynı minvalde sürüp giden tepkilere, bütün otoritesiyle tarih üstadı İlber Ortaylı son noktayı koyacaktı. Ortaylı, zamanında ressam Oya Katoğlu'nun tablolarının değerinin de yurt dışındaki sergileri sayesinde "birden fırladığını" belirtiyor, bu tabloların "orada gerçek değerini vermeye" başladığından bahsediyor, "bugün ulaşılan düzeyin sevindirici" olduğunu söylüyordu: "Spekülasyon sanatçıyı ve sanatseverleri irkiltse de, sanatın değerlenmesi, sanat eserlerinin bilinmeyen bodrumlarda değil, ulaşılabilir koleksiyonlarda bulunması açısından yararlı ve gereklidir. Önce klasikleşen Türk ressamlarının eserleriyle başlayan bu rağbet, çağdaş eserlere de ulaşmış vaziyette. Bu gelişme, yetenekli gençlerin bu dallara yönelmesini ve daha ciddi çalışmalarını teşvik eder."[1]

Sanat çevresinin yukardaki tepkilerine bakılırsa, "dünyanın en zengin 647. işadamı"[2] Murat Ülker, kesenin ağzı-

nı açarak birdenbire Türk sanatına çağ atlatmıştı. Oysa, müzayede şirketinin uzun zamandır sürdürdüğü "çağdaş tablolara rekor fiyatlar" reklam kampanyası ve medyadaki "merak ve heyecan fırtınası"yla bir gösteriye dönüştürdüğü müzayededе elde edilen rekorun gerçekliği dahi tartışmalıydı. Çünkü yalanlanmayan kimi iddialara göre, müzayededе "satan ve alan ortak" çıkmıştı.[3] Yani para bir cepten çıkmış, diğerine girmişti. Bu yolla satanın sahip olduğu kırktan fazla Doğançay tablosunun değeri kat be kat yükselmişti. Kısacası, bütün olay bir spekülasyon oyunuydu ve arkası da planlıydı. Çünkü eseri satan Oktay Duran, bu satışın "üç yıllık bir programın başlangıcı olduğunu" belirtiyordu: "Ateşleme *Mavi Senfoni*'yle yapıldı, ardından FIAC [Paris], Basel fuarları ve Fransa'da Mayıs ayında Doğançay resimlerinden oluşacak bir satış sergisi gelecek. Ayrıca bir Doğançay sergisi için de Avrupa'nın önemli müzelerine müracaat edeceğiz. Çünkü eskiden sorulan 'Senin resmin kaç para ediyor' sorusuna '1 milyon Avro ediyor' deme rahatlığına sahibiz."[4] Oktay Duran'ın uzmanca ifadelerine göre piyasaların öngördüğü 1 milyon avroluk "psikolojik sınır" ya da "engel" nihayet aşılmıştı. Ama buna rağmen Oktay Duran, bir yıl kadar sonra, küresel ideallerini bir kenara bırakarak sanat ticaretine girdi. İstanbul'da finans, emlak ve tasarım alanındaki yatırımcıların örgütlediği sanatın yeni vitrini olan Akaretler'de eşiyle birlikte gösterişli bir galeri açtı: Art on the Gallery. Programı değişse de amacının aynı olduğunu belirtiyordu: "Sanatın Türkiye'nin tanıtımında çok büyük bir rol oynayacak bir enstrüman olduğunu anlayınca sanatı kullanmaya başladım. Amacım Türkiye'nin tanıtımına katkıda bulunmak. Akaretler'deki Art On'u da eşimle bu nedenle açtık... Türkiye'nin benim bildiğim 100 milyon dolar tanıtma fonu var. Bunun 10 milyon dolarını benim yönlendirmeme tahsis etsinler. Türk sanatçılarının çağdaş sanat eserlerini toplayıp iki tane

sergi açacağım yurt dışında. Hedef en büyükler: MoMA, Guggenheim, Tate, Pompidou... Türkiye adını duyurur sanat alanında. O kadar iddialıyım!"[5]

Sanatta Batılılaşmanın Nihayeti

Mavi Senfoni rekorunun yarattığı retoriğe bakılırsa, sanki tarihçilerin Tanzimat'la birlikte başlattıkları Türk sanatındaki Batılılaşma/modernleşme/çağdaşlaşma mücadelesi nihayet sonuçlanmıştı. Tarihsel bir kavşak aşılarak yerli sanat Batı sanatının değerini yakalamış, böylece kendini Batı'ya kabul ettirmişti. Artık evrensel sanat kanonunun merkezleri sayılan büyük müzelere girmeyi hak etmişti. Gelin görün ki, çok geç kalınmıştı. Çünkü zaten zamanımızda sanat tarihi, artık bütün kültürleri eşitlemiş; sanatı uygarlaşmanın, uluslaşmanın ve modernleşmenin ölçütü olarak kurguladığı 18. ve 19. yüzyıllardan kalma müzeolojisini rafa kaldırmıştı. Küreselllik çağında kültürler arasındaki fark normatif değil rölatifti. Yani, sanatta güzelliğin Rönesans'tan beri örgütlenen normları, hiyerarşik kanonu artık lağvedilmişti. 19. yüzyılın görkemli dünya sergilerinde ilkel insan türünün numuneleri olarak canlı canlı sergilenen Avustralya aborijinlerinin sanatı şimdi Louvre'da sergileniyordu.[6] Kısacası, Batı'nın yerleştirdiği, bir sanat eserinin modernliği, ulusallığı, evrenselliği gibi değerler artık geçer akçe değildi. Hatta küresel kültür politikalarının söyleminde "Avrupa-merkezlilik" değersizleştirici bir göndermeydi. Şimdi sanatta Batı'nın ötekisi rekor kırıyordu, Çin, Hint, Rus ve hatta İran sanatı satıyordu.

Öyle anlaşılıyor ki, bir müzayede rekoruyla çözümlenebileceğine inanılan bu 'Batı tarafından tanınma' davası, bu yüzlerce yıllık kültürel ve siyasal *pathos*, günümüzde de çağdaş sanat yöneticilerini, sanat kurumlarının başındaki artokratları koşullamayı sürdürüyor. Oysa bu coğrafyaya özgü sa-

nat Avrupa'da öteden beri ilgi görmüştür. Rönesans döneminin müzeleri sayılan, imparatorlara ve aristokratlara ait nadire kabinelerinde Türk sanatı koleksiyonları oluşturulmuştur. Bu koleksiyonların korunduğu "Türk Odaları"na (*Turkische Kammer*) ait bir sergi daha yakınlarda Dresden'de açıldı. Ama ille de "Batılı anlamda Türk sanatı"nın, pentürün, kendini ispat etmesinde ısrar edilecekse, o zaman en güzel örnek, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra kendi rızalarıyla Paris'e yerleşen modernistlerdir. Onlar zamanın en gözde galerilerinde sergiler açarak kendi dönemlerinin sanatını etkileyebilmişler, bir sanat metropolünde tanınmayı becermişler ve hiçbir himaye görmeden birçok koleksiyona girerek hayatlarını kazanmışlardır. Üstelik bunları Batılılaşarak değil, tam aksine Batı sanatının kozmopolitleşmesine katkı koyarak başarmışlardır. Şimdi, bütün bunlar dururken, oldukça şaibeli bir müzayede rekorundan hareket ederek, modernleşmeyi, Batılılaşmayı, çağdaşlaşmayı, küreselleşmeyi ima eden tarihsel dönüm noktalarından söz etmek, anlamsız olduğu kadar acıklıdır.

Gerçekten de, bu sanal festivalin, çağdaşlaşma dışında "tarihe geçme", "sanatsal gelişme/zenginleşme", "koleksiyonlaşma", "müzeleşme", "dünyaca tanınma" gibi yıllardır birikmiş olan bu kadar çok yanılsamayı uyandırabildiğine inanmak güçtür. Bir kere, sanatın müzayedeleşmesi, bütün çağdaş yazında sanatın canlanmasıyla ilgili değil, sonlanmasıyla ilgili bir hadise olarak yorumlanır. Modernleşmenin değil, tam aksine, sanatın modern kavranışının iflasının bir göstergesidir. İkinci olarak, müzayede rekorlarının, küçük bir rekortmen grubu dışında sanatçı topluluğunu zenginleştirdiği değil, yoksullaştırdığı bilinmektedir. Üçüncüsü, sanatın başka amaçlarla, örneğin itibarsız ülkeleri veya rejimleri tanıtmak ya da pazarlamak için "kullanılması" bir hamiyetperverlik, sanatseverlik, bir "toplumsal sorumluluk" işareti değil, olsa olsa sanatın özerkliğinin parçalanmasının işa-

reti sayılır. Dördüncüsü, sanat eserleri spekülatif değerleri arttıkça giderek daha yoğun olarak, para, değerli kâğıt, tapu, ziynet gibi 'varlıklar'la birlikte kasalara kapatılmaktadır. Üstelik, müze "bodrumları" bile ifrattan dolup taşmakta, müzeler koleksiyonlarının ancak %10'u civarında bir bölümünü sergileyebilmektedir. Ayrıca, estetik bir ölçüyü tanımlıyormuş gibi spekülasyona "psikolojik sınır" koymak, spekülatörlerin psikolojisini bozabilir. Çünkü Michael Jackson'un bir ceketi bile İstanbul'un kırdığı sanat rekorunu arkada bırakarak 1,8 milyon dolara satılabilir.[7]

Velhasıl, bir müzayede rakamının bunca yanılsamayı beslemesi ve bu rakama bu kadar mucizevi bir tarihsel güç atfedilmesi, sanatın hakikatinden önce bizzat bu mucizenin hakikatine karşı tarihsel bir merak uyandırıyor. Nasıl oluyor da bir aritmetik, sanatın hakikatini düşünmeye yönelik sanat tarihi, eleştiri, estetik gibi bütün birikimleri kendinde yoğunlaştırıp tüketiyor? Kanımca bu soruyu cevaplamaya, sanatın finansallaşmasından önce, hayatın finansallaşmasına ilişkin bir profil çıkararak başlamak gerekir.

Hayatın Finansallaşması

> İnsan artık borç içindeki insandır. Ne var ki, insanlığın dörtte üçü borçlanmak için çok yoksuldur, içeri kapatmak içinse çok kalabalıktır. Kapitalizmin bu sefaleti değişmez bir veri olarak aldığı ve sürdürdüğü doğrudur. Kapitalizmin, insanlığın borçlanmak için çok yoksul, kapatmak içinse çok kalabalık olan dörtte üçlük kesiminin sefaletini değişmez veri olarak aldığı ve sürdürdüğü doğrudur.
> Gilles Deleuze

Bugün dünya üzerindeki her yurttaş öyle ya da böyle bankalara borçlu yaşamaktadır. Eğer borçlu değilse zaten yurttaş da sayılmaz. 2010 yılı Eylül sonu itibariyle Türkiye nü-

fusunun %56,5'i bankalara borçlu ve 20 milyon kişi de kredi kartı ve tüketici kredisi borçları nedeniyle icralık durumdadır.[8] Dolayısıyla bu kadar insan, işi gücü dışında bir de para yönetimiyle, yani finansmanla uğraşıyor. Bir de ABD gibi ülkelerde oranı %50'yi bulan borsa yatırımcıları var: mesaileri dışında ekran başında bir tür kumar oynarken aslında finans kuruluşlarına çalışan oyuncular. Dolayısıyla artık borç yönetimi, risk yönetimi, fon yönetimi, borsacılık, yatırım, spekülasyon, arbitraj vb. gibi finansal operasyonlar sadece şirketlerin işi değil, hayatını sürdürmek için –veya sürdürebilir bir hayat için– finansman şebekelerine eklemlenmek zorunda olan yurttaşın da işi. Sanki her yurttaş bir şirket ve her şirket bir yurttaş...[9] Hayat bir finansman okulu... Emek karşılığında kazanılan para bir tür sermaye; eğer iyi yetişmişsen bu parayı iyi yöneterek bir servet kazanman mümkün. Hem de tek başına! Ama yönetemezsen, batarsın ve yok olursun. Piyasa ilişkilerinin, para dolaşımının dışına düşersin ve yurttaşlığını kaybedersin. Artık *civil* değilsindir. Costas Lapavistas, finansallaşmanın hayatın her alanına sirayet ederek, sonunda ücretleri, yoksul emekçilerin kişisel gelirlerini dahi araçsallaştırmasını "finansal müsadere" olarak tanımlıyor: "Finans kurumları, finansal müsadereye ve yatırım bankacılığına yönelerek yeni kâr kaynağı arayışına girdiler. Bu arada işçiler, konut, tüketim, eğitim, sağlık ve emeklilik gibi temel ihtiyaçlarını karşılamak üzere finans alanının içine doğru çekildiler."[10] Nitekim, 2007'de başlayan küresel finansal krizine yol açan spekülatif balonun yaratılmasında, ABD'de işçilerin sahip oldukları konutların ipotek karşılığı borçlanma yoluyla finansallaştırılması yatıyordu.[11] Bu arada, özelleştirilmiş olan, çalışanlara ait güvencelerin –örneğin sağlık ve emeklilik sigortalarının– oluşturduğu birikimlerin de spekülatif finans piyasasının önemli fonlarını oluşturduğunu eklemek gerekir. İl-

gınçtir, sanat spekülasyonuna rağbet eden fonlar, genellikle bu tür kaynaklardır.

Para devrelerinin dijital devrelerle kaynaması sonucu artık her ev bir bankadır. Garanti Bankası 2011'de başlattığı "direkt bankacılık modeli"yle "hemen hemen herkese bir banka" kurduğunu ilan etmektedir: "Direkt bankacılık" sayesinde artık tüketiciler ekranlarından "tüm bankacılık işlemlerine ulaşabiliyor,... kendine ait güncel işlem ve ürün bilgilerinin yanı sıra kişisel ve finansal takvime ulaşabiliyor. Güncel hesap hareketlerini izleyebilen müşteriler mortgage ve krediler konusunda danışmanlık alabiliyor... harcamaları analiz edebiliyor..." ve giderek bankasıyla "özdeşleşiyor".[12]

Finansın hayatı kuşatması, para yönetimine mecbur bırakılmaktan öteye gidiyor. Artık gazetelerin gittikçe şişen ekonomi-finans sayfalarından, televizyonun yirmi dört saat yayın yapan ekonomi kanallarından borsanın ve şirketlerin performanslarını an be an izleyebiliyoruz. Şirket yöneticileriyle, paranın uzmanlarıyla iletişebiliyoruz, onlarla aynı aileyi paylaşıyormuşçasına düşler görebiliyoruz. En başarılı finans kanallarından CNBC'nin 1992'de, kurulduktan üç yıl sonra sadece 50 bin izleyicisi bulunuyordu. Oysa bu tarihten sekiz yıl sonra yetmiş ülkede 150 milyon eve girmiştir.[13]

Finans her yerdedir. Evlerde olduğu kadar sokaktadır, spordadır, eğitimdedir, eğlencededir, sanattadır, hatta Devlet Opera Balesi'nin aryalarındadır.[14] Yani her ortam servet teşhirinin ortamı olabilir. Zaten para hayata bu kadar egemen olunca servet teşhiri de "toplumsal ekonomi" döneminde olduğu gibi ayıp değildir, tam aksine post-demokrasi döneminin güç gösterisidir.[15] Toplum, servet oligarklarının "toplumsal sorumluluğuna" emanettir. Zamanımızın kapitalizmi bir hayırseverlik kapitalizmidir (*philantrop-*

hic capitalism).[16] Sonuçta kurumsal kültür (*corporate culture*), şirketlerden dışarı taşmış ve şirketlerin denetlediği toplumun disiplin kültürüne dönüşmüştür. Bunun temeli "ölçüm kültürü"dür ve burada "nicelik niteliktir".[17]

Foucault, daha 1979 yılında "biyopolitika" üzerine derslerinde yurttaşların birer girişimciye, iş adamına, yatırımcıya dönüştürülmesini, neo-liberal rejimin bir hükümet etme tekniği, bir biyopolitika olarak inceler: "Neo-liberalizmde bir de *homo economicus* teorisi var... *Homo economicus* bir girişimci, kendi kendinin girişimcisi [yöneticisi]... kendisi için kendi sermayesi, kendisi için kendi üreticisi, kendisi için kendi kazançlarının kaynağı."[18] Neo-liberalizmin özelleştirmeye duyduğu inancın altında, yaşamak için girişimciliğin, ticaretin insanoğlu için en iyisi olduğuna ilişkin güven vardır.[19] Sonuçta, bu ideoloji, yani hayatta kalmanın finansallaşması, bir iktidar rejimidir. Ve küresel dünyada her yer bu rejimin vatanıdır.

Siyasetin Finansallaşması

Artık herkes biliyor ki küresel ekonomi, finans ekonomisidir. Bu ekonomi, kapitalizmin 1929'da karşılaştığı şiddetli krize karşı geliştirdiği, kitlesel üretime dayalı, Keynesçi, Fordist modelin 1970'lerde yeniden bir yapısal krize girmesi üzerine yükselmeye başlamıştır. David Harvey, bu yenilenme hareketine "sermayenin restorasyonu" diyor.[20] Kapitalizmin 20. yüzyılda karşılaştığı ikinci büyük devrevî krizine bir çare olarak örgütlenen bu "post-Keynesçi, post-Fordist" modelde sermayenin üretime dayalı birikim rejiminin yerini, finansa, finansal spekülasyona dayalı birikim rejimi alır. Burada birikimin hacminin sınırı yoktur. Öyle ki sayılar sanallaşır. Sonuçta, finansal spekülasyonu denetleyenler, küresel ekonomi politikalarını olduğu kadar jeopolitikaları da

yönetme hırsına kapılırlar. Eğer insan hayatı hızla piyasalaşıyor ve finansallaşıyorsa, o zaman dünyaya finans piyasasının önderlerinin hükmetmesinden daha doğal, daha mantıklı ne olabilir?

Parayı yönetenlerin, siyaseti de yönetme gücüne sahip oldukları, esasen 2007'de başlayan finans ekonomisinin kriziyle fark edildi. Bu kriz sonucu birçok banka, şirket battı; İzlanda ve Yunanistan gibi ülkeler batma noktasına geldi. Bu kez hayatın ve siyasetin finansallaşmasının makro politikaları devreye girdi. Sonuçta batıkların kurtarılmasının yükü, zaten hayatları yeteri kadar finansallaşmış olan borçlulara yüklendi. Krizin nedeni, Avrupa Birliği liderlerinin de açıkladığı gibi, spekülatif saldırılardı. Yunanistan Başbakanı Papandreu, açık açık, spekülatörleri demokrasi düşmanlığıyla suçladı.[21] Spekülatif saldırıların başını çeken, özellikle *hedge* fonlardı. "Küresel finans için bir felaket olan 2007 yılında, aralarında George Soros'un da olduğu beş *hedge* fon yöneticisi, kişi başına 3 milyar dolar kazandı.[22] Bir sosyal güç olarak paranın sınırsızlığından bahsederken, bunu kastediyorum." (Harvey).[23]

Finansın siyaseti yönetmesi konusundaki en ütopyacı görüşlerle birlikte en cesur ve cömert girişimler, İstanbul liberal çevrelerinin de hayranlığını kazanmış olan Soros'tan geliyordu. *Hayatın Finansallaşması* kitabının yazarı Randy Martin'e göre Soros, resmî dış politikalar yerine radikal müdahaleleri göze alan hayırsever yatırımların (*philantrophy ventures*), kendi özlediği sivil toplum rejimine daha yakın olduğuna inanıyordu. "Ama tabii, sivil toplumun kişisel servetin merhametine muhtaç olduğu yerde, kamusal özgürlük de sıkı sıkıya özel çıkarlara zincirleniyordu... Aynı zamanda, kişisel servet birikiminin dünyanın sorunlarını çözebileceğine karşı gösterilen güven birtakım rahatsızlıklara yol açıyordu... Ama Soros'un sözüne inanmak gerekirse, onu devri-

mi desteklemeye yönelten, bizzat finanstı."* Ve Soros'a göre 'devrim' başarılmıştı: "Gerçek amacıma ulaştım: Komünist sistem tamamıyla öldü. Yeni amacım, onun yerine açık toplumun kurulması. Bunu başarmak daha zor olacak. Yapmak yıkmaktan her zaman daha zahmetli ve daha az eğlenceli."[24] Soros'un, yıkılmasına büyük yatırım yaptığı Balkanlardaki ve Kafkaslardaki Soğuk Savaş dönemi rejimlerinin "açık toplum"lara dönüştürülmesi, eskilerinin yerini alacak yeni kültürel kimliklerin inşa edilmesini gerektiriyor. Bunda da sanatın rolü büyük. İşte, Harald Szeemann ve Rene Block gibi küresel küratörlerin yanı sıra İstanbul'un sanat yöneticilerine de bu konuda epey iş düşmüş olduğu görülüyor.[25] Hayatın ve siyasetin finansallaşması, ister istemez, birçok cepheden sanatın da finansallaşmasını dayatıyor.

Sanatın Finansallaşması

> Son zamanlarda Amerikanlaştırılmış olan avangard, ilk kez büyük paralarla birleşiyor. Avangardın esrarengiz amaçları ve meçhul geleceği, başarıyla alelade bir dile tercüme edildi... Sanat artık düşündüğümüz gibi değil; en geniş anlamda nakit para. Yeni yeni boy veren uçları dahil bütün sanat, bilindik değerlere sindirildi. Bir on yıl daha geçsin, kasalarda saklanan resim şeklinde senetlerimiz olacak.
>
> Leo Steinberg, Mart 1968, MoMA Konferansı

Sanat, 19. yüzyıl başında, romantizmin uyanmasıyla birlikte, kendine özgü bir hakikat rejimi kurarak özerkliğini ilan etti. Bilime ve ahlaka ait hakikat ya da bilgi rejimlerinden –epistemolojilerden– ayırt edildi. Bir yandan müze, ga-

* "Geçmişte başarılı olmama imkân tanıyan bu sistemi [küresel finans piyasaları sistemi], daha kalıcı olması için geliştirmeye yönelik tutkulu bir ilgi duyuyorum." (George Soros, *Küreselleşme Üzerine* (İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2003) x.

leri, akademi, tarih, estetik, eleştiri gibi ortamlarda özerkliğini örgütlemeye başladı. Öte yandan, rasyonalizm, endüstrileşme, ilerleme gibi egemen mitlere karşı çıkarak, onların gücünü sorgulayan bir etkinlik kazandı. Baudelaire'le birlikte bunun estetiğini kurdu: modernizm ve avangard. Bu süreçte, karşı çıktığı değerlerin, ilşkilerin, güçlerin cevherini oluşturan para, sanatın en başta gelen hedefi haline geldi. Ne var ki, parayı ve sermayeyi bütün yanlışlıkların, kötülüklerin, çirkinliklerin kaynağı olarak görmekle birlikte, şair de sanatçı da yaşamını sürdürmek için para kazanmaya mahkûmdu. O nedenle modernizm, en derinde bir çaresizlik estetiği olarak gelişti. Ancak, kültür ile ekonominin bir olduğu (Fredric Jameson) postmodern dönemde, hayatı ve siyaseti kuşatan finans ona en aykırı duran, ona karşı en kökten direnişi gösteren sanatı da massetti (içine çekti). Sanat paraya direnmek yerine onunla uzlaştı. Sonunda, aklın dili haline gelen para, hayal dünyasını ve arzuları da fethetti. Sonuçta estetik modernizm ve avangard tasfiye oldu, sanat özerkliğini kaybetti.

Sanatın özerkliğini kaybetmesi, aslında, sanatın özerkliğini örgütlediği aynı ortamların geçirdiği yapısal değişim aracılığıyla gerçekleşti. Bu ortamlar arasında sanat piyasası ile müzayede antik dönemden beri sürüp geliyordu; müze, galeri, sergi ile sanat tarihi ve eleştiri daha modern sayılıyordu. Bu kurumların zamanımızda geçirdiği değişim, en genelde, modernlik dönemine özgü "disiplin toplumları"nın (Foucault), modernlik sonrasına özgü, çağdaş "denetim toplumları"na (Deleuze) evrilmesi süreciyle açıklanabilir. Foucault'ya göre "disiplin toplumları", bireyleri kuşatan, aile, okul, kışla, hastane, hapishane gibi kapalı mekânlarda örgütlenir. Müze ve galeri de bu mekânlardandır. Deleuze, disiplin toplumlarına özgü bu "kapatıp-kuşatma" mekânlarının, zamanımızda buhran içinde olduğunu öne sürer. "Ye-

ni güçler,... disiplin toplumlarının yerini almakta olan denetim toplumlarıdır." Denetim toplumları, öncekinin aksine açıktır; akışkandır, esnektir, korporatiftir (küresel şirketlerin ve ağların örgütlenmesini andırır), metastas karakterindedir (sürekli yer ve form değiştirir). "Bireyler bölünür hale gelirken, kitleler örneklemlere, verilere, piyasalara ya da 'banka'lara dönüşmüşlerdir... Sanat bile artık kapatıp-kuşatma mekânlarını bırakarak bankanın açık uçlu devrelerine dahil olmaktadır."[26] Sanatın müze, müzayede, galeri, akademi, atölye gibi "disiplin mekânları" artık bienallere, fuarlara, korporasyonlara, finans piyasalarına açılmakta; onlarla aynı "açık uçlu" karmaşık ağlara, mekânlara eklemlenmektedir.

"Making money is art, good business is the best art" – Andy Warhol

Küresel sanat piyasasının hacmi 2008 yılında 65 milyar dolara ulaşarak zirve yaptı. Yalnızca beş yıl zarfında rakam ikiye katlanmıştı. "Bu nedenle, sadece büyüklüğü bakımından değerlendirilse bile, neden büyük yatırımlarla uğraşan cemaatin ilgisini ateşlediği kolayca görülebilir: Sanat ticareti artık büyük paraların döndüğü bir iş olmuştur... Çağdaş sanat piyasası bir uluslararası finansal ticaret platformuna evrilmiştir..."[27] 1960'larda, ama özellikle neo-liberalizme yol açacak 1970'lerdeki kriz sırasında, sanat, şahlanan enflasyona karşı bir güvence gibi teşvik edilmiş (nitekim *hedge*, kelime anlamıyla "çit" demektir) ve giderek koleksiyonerlerden çok spekülatörlerin ilgisini çekmeye başlamıştı. 1980'lerde Japon spekülatörlerin inanılmaz nakit kaynaklarla müzayede piyasasına girerek empresyonistlere yatırım yapmaları ilk büyük müzayede rekorlarını kırmış, 1980 ile 1990 arasındaki on yılda empresyonist tabloların müzayede fiyatları %940 artış göstermişti.[28] 1990'larda sönmeye başla-

yan sanat balonu 21. yüzyılla birlikte yeniden şişmeye başlamış, bu kez çağdaş sanat şaşırtıcı bir yükselme kaydetmiş ve 2007'de belli başlı müzayede evlerinin satışlarındaki en büyük payı kapmıştı.[29]

Sanatın finans piyasasına kaynadığı otuz yıllık dönemde başı çeken, haliyle, spekülasyonun geleneksel kurumu olan müzayedelerdi. Finansallaşma sürecinde, sanatın bütün geleneksel ve modern kurumları yenilenerek, müzayedenin egemen olduğu bir işleyişi ve söylemi benimsedi. Örneğin koleksiyonlar...

Koleksiyonlar/Koleksiyonerler

Bir zamanlar koleksiyonlar, onları derleyenlerin ördükleri birer kozaydı. Koleksiyonerler, tek tek seçerek biriktirdikleri eserleri zaman zaman tefekkür ederler ve onlar arasında kurdukları gizemli ilişkilerden türettikleri ve ancak kendi anladıkları bilinmez bir dille mitler oluştururlardı. Böylece koleksiyonlarıyla kendi öznelliklerini inşa ederlerdi. Dolayısıyla, koleksiyonerliğin bir yararı, bir kârı yoktu. Walter Benjamin, koleksiyonu yapılan nesnelerin birbirleriyle yan yana gelerek ortaklaşa bir cümle kurmak amacıyla bütün pratik işlevlerinden koptuğundan bahseder ve bu durumun nesnelerin yararlı olmasıyla tam bir karşıtlık gösterdiğini belirtir.[30] Koleksiyonerler elbette tarihçi değillerdi ama buna rağmen konesörlük deneyimleri çoğu zaman bir sanat tarihçisininkinden daha hakikiydi. Çünkü verilerden çok sezgilere, duyulara dayanırlardı. Her konesörün yetisi olması gereken, "özgün" (*original*), "sahih" (*authentic*) ve biricik (*unique*) eserleri ayırt edebildikleri gibi, 'çirkin' olanın, acayip olanın, bir stile/kanona karşı olanın güzelliğini de keşfedebilirlerdi. Onun için, avangard sanatçılar yaşam olanaklarını bu tür hakiki koleksiyonerlerden gördükleri ilgiye borçluydular.

Oysa şimdi, bu "eski moda koleksiyonerler sahip oldukları sanatı sonunda müzelere bağışlıyorlar... Yeni moda koleksiyonerler ise, ne yazık ki, sanat piyasasında spekülasyon yapmakla uğraşıyorlar ve aldıklarını hemen geri satmaya bakıyorlar... Artık doğru dürüst koleksiyoner kalmadı. 'Koleksiyoner' tabiri neredeyse arkaik hale geldi... Artık koleksiyonerler gerçek sanat nesnelerini pek umursamıyorlar. Çünkü bakmak, birlikte yaşamak ve hazzetmek için sanat eseri almıyorlar. Depolarında istiflemek ve vakti gelince, gene onlara bakmaya tenezzül etmeyecek başkalarına satmak için satın alıyorlar... Spekülasyon oyunu devasa ölçülere geldi. Başta müzayede evleri, galeriler ve hatta sanatçılar tarafından körükleniyor. Paraları almaktan memnunlar, ama çoğu bunu kabul etmiyor. Spekülasyonun sanat dünyasını boğmasından şikâyet ediyorlar..." Whitney Museum of American Art'ın 2007 yılında düzenlediği *Her Şeyin Bir Fiyatı... Sanat Piyasası Üzerine Perspektifler* sergisine ait katalog bu tür gözlemlerle dolu. Yukarda aktardığım sözler, önce sanatçı, sonra küratör, ardından da sanat danışmanı olan Diego Cortez'e ait. Cortez, şimdilerde sanat piyasasının danışmanlarla dolu olduğunu söylüyor. "Kimileri işi iyice büyüttüler. Yirmi veya elli koleksiyonerle birlikte çalışıyorlar ve kalabalık ekipleri var."[31] Yani Cortez de spekülasyon şebekeleriyle haşır neşir, ama o hiç olmazsa çoğu gibi riyakâr değil.

Koleksiyonerlerin yatırımcılara dönüşmesinin sanat üzerindeki etkileri, özünde sadece finansla ilgili değildir; sanatın varlığıyla ilgilidir, estetiğin ve beğeninin örgütlenmesiyle ilgilidir. Spekülatif koleksiyonerliğin bir reklam imparatorunun elinde, fiyatlarla birlikte çağdaş estetiği ve beğeniyi nasıl manipüle edebileceğinin en spektaküler örneği Charles Saatchi'dir. Thatcher'ın galip çıktığı 1979 seçimlerinde Muhafazakâr Parti'nin reklam kampanyasını yöneten Saatchi, bu sayede sağladığı politik güç sayesinde, kamu müze ve

galerilerinin mütevelli heyetlerine girer ve nüfuzu sayesinde bu prestijli yerlerde kendi satın aldığı sanatçıların sergilerinin açılmasını sağlar. Bu yolla kendi sanatçılarının işlerine ait fiyatları tırmandırır ve 1992 yılında yapılan bir hesaba göre sanat eseri satışlarından en az 15 milyon sterlin kâr sağlar.[32] Sonra, zamanla eserlerini spekülе ettiği sanatçılardan bir akım örgütler: *Young British Art*. Bir tür realist estetiğe dayanan bu akım, Saatchi'nin reklam dehası sayesinde bütün dünyada ses getirmeye başlar. Kısacası, Dirk Boll'un belirttiği gibi, "kültür üzerine yazan Amerikalı eleştirmenlerin, kamusal ifade ve beğeninin şirketler tarafından devralınması üzerinde durmaları boşuna değildir."[33]

"Veblen etkisi"ne değinmeden zamane koleksiyonerliğinden bahsetmek olmaz. Thorstein Veblen, 1899 yılında kaleme aldığı klasikleşmiş *Theory of the Leisure Class* kitabında gösteriş için para harcayanların tüketim alışkanlıklarını inceler. Ona göre bu kesim, satın aldıklarının değerini ona ödedikleri paraya göre ölçer. Bir mal ne kadar pahalıysa o kadar iyidir ve güzeldir. İşte bu kurala göre, pahalı bir sanat eserinden beklenen yarar, onun özsel niteliğinden çok ona ödenen paranın göstereceği etkidir.[34] Yani bir eserin pahalı olmasının anlamı, onun pahalı olmasıdır. O nedenle sanatı anlamanın manası yoktur. Zaten MoMA'nın yaptığı ölçümlere göre sanat hamilerinin (*patron*) bir resme bakma süreleri ortalama yedi saniyedir.[35] Eşsiz bir esere sahip olmanın sağladığı bu tür kazancı, Pierre Bourdieu "sembolik sermaye",[36] David Harvey de "tekel rantı"[37] kavramlarıyla incelerler. Ana-akım ekonomide sanat, "lüks mallar" ya da sosyal statüye, mevkiye bağlı olan "pozisyonel mallar" kategorisinde sınıflandırılır. Pozisyonel malların değeri, ender bulunmaları ve meraklılarının toplumsal prestij takıntısıyla ilişkilidir.

Kültürün de yoğun olarak neo-liberal rejimlerin özelleştirme hareketine boyun eğdiği bir dönemde sanat biriktirme

ve sergileme, kamusal saiklerini kaybederek bir iktidar gösterisine dönüşür. Kamusal görevlerin şirketlere devrolduğu bir ortamda servet teşhiri, egemenlerin gücünü sembolleştirir. Modern "toplum" kavramını ters yüz ederek, toplumların kendi varlıklarını yönetebilme haklarına el koyan özel işletmeler için sanat koleksiyonları kurmak, "toplumsal sorumluluğun" artık kendi otoriteleri altında olduğuna insanları inandırmanın başlıca aracıdır. O nedenle filantropik/hayırsever kapitalizm çağının en seçkin şölenleri sanat gösterileridir. Her gün medyada, her ikisi de erişilmez olan sanatçılar ile "cemiyet hayatı"ndan sorumlu koleksiyonerlerin şöhret dünyasını nasıl paylaştıklarının ışıltılı görüntülerini izleriz. Seçkinlerin popüler hayatlarına karışırız...

Galeriler

17. yüzyılda Hollanda'nın "Altın Çağı"nda uyanan ve 19. yüzyıl sonlarında Paris'te olgunlaşan sanat piyasası muhakkak ki sanatın özerkleşmesinde etkili olmuştur. Galerilerin ortaya çıkması sayesinde sanat; sarayın, kilisenin, devletin, akademinin himayesinden kurtulmuş; loncaların katı disiplinine bağlı bir zanaat olmaktan çıkarak felsefe, şiir ve müzikten bile ileri bir itibar edinmiş; siparişe dayalı çalışma düzeninden kurtulup özgürleşmiştir. Modernist estetiğin, klasizme, onun kalesi olan akademizme, giderek sanatın bütün tarihine ve geleneklerine karşı bayrak açtığı mekânlar, galerilerdir. Çünkü onlar *fin de siècle* Avrupası'nda, Avrupa kültürüne karşı bir sanatı, modernizmi pazarlamayı başarabilmişlerdir.[38] Modern sanat tarihi ve müzeolojiyi tanımlayan ulusal ekollere karşı modernizmin kozmopolit estetiğini dayatabilmişlerdir. Burjuva kültürüne, burjuvazinin bütün ahlakî, siyasî ve bilimsel mitlerine ve her türlü egemenlik temsiline başkaldırarak sanatın siyasetini yapan avangardın ör-

gütlendiği hücreler de galerilerdir. Örneğin Felix Fénéon'un galerisi bir "sanat ve anarşi" yuvasıdır. Çünkü Fénéon son derecede maceraperest anarşist bir liderdir. Ama aynı zamanda bir *dandy*'dir, avangardizmi başlatan sembolist akımın manifestocuları arasındadır; arşiv merakı dolayısıyla modern katalog formatını geliştirir, 1900 yılında Seurat'ya düzenlediği retrospektifle neo-empresyonizmin adını koyar. Tarihçidir ve "belki de çağının en iyi sanat eleştirmenidir".[39]

İkinci Dünya Savaşı sırasında Nazilerden kaçarak New York'a sığınan dadacı ve sürrealistlerin barınakları da, kendileri gibi bohem ve avangard ruhlu kimi galericilerin mekânları olmuştur. New York sanatçıları "soyut"u ve "ekspresyonizm"i Avrupalı modernistlerle bu mekânlarda geliştirdikleri dostluklar sayesinde keşfetmişler ve "Amerikan modernizmi"ni kurmuşlardır.

Sanat, galeri ortamında atölyeyi terk eder ve kamunun önüne çıkar. Eleştiri yazını ve sanat tarihi malzemesiyle bu sayede karşılaşır. Sergi, özel bir galeride açılıyor olsa da bu nedenle kamusal bir etkinliktir. Modernizmi örgütleyen galericiler kamusal görevlerini sadece izleyicilerle ve koleksiyonerlerle kurdukları ilişkiler yoluyla değil, gazete ve dergi yayınlarıyla, tarih ve eleştiri yazarlıklarıyla, başka galerileri ve müzeleri davalarına inandırarak yapmışlardır. Hayatlarını sanatçılarla paylaşmışlar, onlarla adeta "ruh ikizi" olmuşlardır. Sanatçı sayılmasalar da koyu sanatperesttirler. Kişisel sergileri ve retrospektifleri icat ederek, sanatçının bir dâhi, bir yaratıcı olarak görüldüğü söylemlere zemin hazırlayan, yani bir anlamda deha estetiğini kuran da onlar sayılır. Bir kutsallık hâlesine bürünmüş olan sanatçı, galerisi sayesinde, hor gördüğü birtakım ilişkilere, paraya ve piyasaya bulaşmaz. "Zaten modernist galeri de 'ticarî sanat'la, 'piyasa resmi'yle uğraşmaz. O, pazara karşı olanı pazarlar; satmamayı satar."[40] Bourdieu, Paris'te "sembolik malların piyasası"nı

incelerken "avangard" ile "ticarî" ayrımının sosyolojisini ortaya koyar.[41]

19. yüzyıl sonunda galerilerin etkinleşmesi, şimdi olduğu gibi o zaman da önemli ölçüde müzayedelerin denetiminde olan sanat ticaretini bu şaibeli ortamlardan kurtarmıştır. "Galeriler, sanatın sergilenmesine öncelik vererek, sanat eserlerini müzayede aracılığıyla tacirler arasında el değiştiren bir spekülasyon emtiası olmaktan çıkarmışlardır. Bu eserlerin bir zamanın, bir dehanın işaretleri olarak görülmelerini sağlamışlardır. Böylece müzayede salonlarını terk eden sanat, 'antik', 'nadir' birtakım nesnelerle aynı muameleyi görmekten kurtulmuş, galeri mekânında 'modern' suretine kavuşmuştur."[42] Oysa bir yüzyıl sonra, sanatın finansallaştığı postmodern dönemde galeriler, yeniden hızla müzayedelerin etkisine girmeye başlamıştır. Sonunda müzayedeler, piyasanın %50'sini ele geçirmekle kalmamış, fiyat yönetimini de ellerine almışlardır. Ve beğeninin, "estetik yargı gücünün" inşa edilmesinde öne geçmişlerdir. Müzayedelerin galerileri alt ederek sanat piyasasına damgasını vurması, "piyasanın, ödeme gücünün iradesine bağlı olduğunu, hiçbir alıcı ile satıcının ayrıcalığı olamayacağını"[43] savunan neo-liberal söylemin örgütlenmesiyle atbaşı sürdürülen stratejik bir savaşın sonucudur. Bu savaşın öyküsü, 1990'lardan başlayarak gelişen "çağdaş sanat" kültünün (sanatın 'güncel'lenmesinin) tarihinin aydınlatılması açısından başattır.[44]

Galeriler, müzayede evleri karşısındaki güç kaybını, sanatçılar nezdindeki denetimlerini yoğunlaştırarak dengeleme arayışına girmişlerdir. Zaten sanatçının bir dâhi sayıldığı ve dokunulmaz olduğu dönem çoktan kapanmıştır. Ayrıca, sanatın ontolojik, estetik normlarının silindiği ve neyin sanat olduğu konusunun rölatif bir mahiyet kazandığı "her şey mübah" (*anything goes*) döneminde galerilerin sanatı markalandırma otoritesi artmıştır. Çöplükten bulduğu

bir pisuara R. Mutt imzası attıktan sonra sergileyerek ona sanat eseri unvanını kazandıran Marcel Duchamp'ın gücü sanki artık galericiye devrolmuştur: R. Mutt odur! Dokunduğu her şeyi sanata çevirebilme marifeti artık ondadır. Bu sayede sanatçı üzerinde bir otorite oluşturulmuştur. Sanatçının, galerisi dışında profesyonel bir ilişki kurması, çağdaş galeri yönetiminde neredeyse yasaktır. Hayatı ve sanatı hiç beklenmedik ölçülerde denetlenebilmektedir. Üstelik satılan eserinden galeriye ödediği pay, kendi payının %400'üne kadar tırmanabilmektedir.[45] Bütün bunların gerekçesi, galerinin sanatçısının kariyerini –yani bir anlamda geleceğini– yönetiyor olmasıyla açıklanmaktadır: Madem bir geleceğe yatırım yapıyorsun, o zaman o gelecek senindir. Bence bundan daha vahim olan, sanatçının bu düzene rıza göstermesi; sanatla uğraşmanın bir "kariyer" olarak algılanmasıdır. Örneğin, 2007'de düzenlenen Documenta Sergisi'ne katılması dolayısıyla yaptığı bir açıklamada "politik" ve "protest" işler ürettiğini belirten Halil Altındere, arkasından Documenta'nın "bir sanatçı için kariyerinin en son noktası" olduğunu söylüyor.[46] Oysa, kariyeristler arasındaki yarışta "son nokta" bugün fiyat düzeyidir. Bu noktayı da koyan galeri değil müzayededir: "kariyerleri boyunca sanatçılarla ilgili değerlendirmeler üreten, müzayede piyasasıdır."[47]

Spekülatif piyasaya egemen olan müzayedeler sonunda adım adım galerilerin nüfuz mekanizmalarına sahip çıkmaktadır. Bunda spekülatör/koleksiyonerlerle kurdukları ittifakın önemli bir payı vardır. Böyle bir ittifakın sahnelendiği tarihsel bir olay, Charles Saatchi'nin yüz otuz çağdaş işi birden 1998 sonunda Londra'da Christie's müzayede evinde açık artırmaya çıkarmasıdır. İşin içinde doksan sekiz sanatçı bulunmaktadır ve Damien Hirst ile Rachel Whiteread gibi birkaçı dışında hiçbiri tanınmamaktadır, dolayısıyla çoğunun kariyerleri henüz müzayede kayıtlarına geçmemiştir.

Galeriler, kendilerince hiç temsil edilmemiş bu kadar sanatçının işlerinin müzayedeye çıkmasına fena halde bozulmuşlardır. Ama müzayede büyük bir başarı sağlamış ve sonunda Saatchi-Christie's ittifakı kimsenin bilmediği onca sanatçıyı markalandırarak, onları kariyer sahibi yapmıştır. Ancak "beterin de beteri vardır" ve bu da spekülatör/koleksiyonerlerin doğrudan galeri işine el atmalarıdır: Bu durumda, alan da satan da birdir. Art On vakasında gördüğümüz gibi, 2011'de İstanbul'un yeni galeri bölgesi Akaretler'de yaşanmaya başlayan garabet işte budur.[48]

Galerilerin, sanatçıları ve sanat fiyatlarını denetleme konusunda müzayedecilerle giriştikleri rekabet, onları varlık nedenleri olan sergileme etkinliklerinden uzaklaştırmaktadır. Bunun sonucu, galerilerin ikinci el piyasaya yönelmeleri ve ikinci el stoklarını şişirdikleri "arka odaları"nı giderek büyütmeleridir. ("İkinci el" derken, galerilerin doğrudan sanatçıdan aldıkları veya konsinye olarak bulundurdukları ve sergilemeden satışa sundukları eserleri de kastediyorum). Kültür sosyolojisi alanındaki araştırmalarıyla tanınan Olav Velthius'un New York galerileriyle yürüttüğü görüşmelerin sonucuna göre, ikinci el satışlar, toplam satışların %60'ına kadar çıkabilmektedir.[49] "Galerinin müzeyi andıran ve en göz önünde olan ön tarafı, galerinin ticarî işlevini hatırlatacak her türlü göndermeden arındırılır; arka oda ise aksine ticarî bir mekân olarak inşa edilir."[50] Galerici, açtığı sergilerin yavaş yavaş müzayedelerin vitrini haline gelmesinin acısını burada çıkarır. Çünkü arka oda, koleksiyonerlerle gizli pazarlıkların döndüğü kapalı bir spekülasyon mekânıdır. Gözde tabiriyle, sergilerin açıldığı "beyaz küp"ün aksine, eserlerin üst üste, darmadağınık istiflendiği bir mahzen görünümündedir. Sanat çevrelerinde arka oda etkinliklerinin, galerilerin onları müzayede evi esnaflığından ayırt eden tarihini kirlettiği söylenir. Örneğin, dünyanın en etkili galeri sa-

hiplerinden Larry Gagosian, agresif ikinci el satışları dolayısıyla "mesleğin itibarını lekelemek ve son derecede incelmiş bir uğraşa bir halı tüccarının alışkanlıklarını bulaştırmakla" suçlanmıştır.[51] Gagosian ise kendisini savunurken müzayedecileri hedef gösterir: "Sanatın ikinci el satışından sadece Sotheby's ve Christie's'in kâr sağlayacağı, başka herkesin ise bir tür aziz olduğu nerede yazıyor?"[52] New York'tan İstanbul'a gelirsek, burada arka oda konusunda etik bir kaygıya rastlamak zordur. Öyle ki, galericilerin pîri sayılan Yahşi Baraz'ın 'galerisi', burada istisnaî olarak açılan sergiler sayılmazsa, zaten baştan aşağı bir arka odadır. Ama zararı yok, çünkü Galeri Baraz'ın çağdaş sanat fuarlarında kendisine ayrılan en ayrıcalıklı bölümü sanatçılar arasında açık artırmayla sattığı konusunda söylenenler bile onun itibarına leke süremez.

Vaktiyle sanatın özerkliğini, modernist estetiği ve avangard sanatı örgütleyen galeriler, şimdi bütün bunların tasfiyesiyle meşguldürler. Magazin dünyasının, "cemiyet hayatı"nın, sembolik ve entelektüel sermayenin, kurumsal elitin, açılışlarında zaman zaman kuyruğa girdiği, sanatçılarla kaynaşarak gerçek bir *happening* ama sahte bir karnaval yarattıkları birer gösteri merkezi, açılış ve satış platformudurlar. Sanat onları, onlar da sanatı markalandırır; fiyatlar artar.

Fuarlar

Güzel Sanat - Yüksek Finans kitabının yazarı Clare McAndrew, galeri piyasasının (*dealers' market*) çekirdeğini dört bin kadar tacirin oluşturduğunu, piyasadaki toplam değerin yarısının bu tacirlerden ancak bini tarafından yaratılmış olabileceğini kaydediyor.[53] Ancak, bankaların ve birçok şirketin, müzayedecilerin, resmî-özel sanat ağlarının ve başka or-

ganizatörlerin sergileme işinin içinde olduğu bu son derecede karmaşık piyasada galeriye özgü işlevleri ayırt etmek zor. Öte yandan galeriler de artık devasa sanat makinesindeki diğer bütün parçalar gibi gayet "açık uçlu" işliyor. Bienale, fuara, müzeye, müzayedeye, galeriye ait etkinliklerin ve ilişkilerin bölgelerini (*territory*) tanımlamak zor, hepsi birbirlerinin önceden görece hükümran olduğu sınırlarının içine girmiş, *deterritorialize* olmuş. Şimdi paylaştıkları bölge, finans. Gene de içlerinden galerileri en çok bağlayanı fuarlar: Galeriler galerisi. Sanattan çok galerilerin pazarlandığı gösteriler... Ancak fuarlar, galerilerin geleneksel niteliklerini de süratle aşındırıyor. Çünkü giderek galeriler fuarlara odaklanan ajanslar haline geliyor. Düzenli sergi açmaktan vazgeçiyor, sergileme yerine pazarlama etkinliklerine yoğunlaşıyorlar; izleyici ilişkisi müşteri ilişkisiyle sınırlanıyor.

Çağdaş fuarlar, 1965 yılında Lozan'da önce bir grup galerinin yönetiminde başlamış. Sonra giderek kendi başlarına şirketleşmişler. 1967'de düzenlenen Kölner Kunstmarkt (Köln Sanat Pazarı) ilk çağdaş sanat fuarı sayılıyor (1989'dan sonra adı Art Cologne olarak değiştiriliyor). Arkadan ART Basel (1970) ve Paris FIAC (1974) kurulmuş ve böylece fuarlar aynı galerilerin birinden öbürüne taşınıp durduğu küresel bir şebekeye dönüşmüş. Ama bugün cirosu en yüksek ve şöhret inşasında en başarılı olan dört fuar, Art Basel ve onun uzantısı Art Basel Miami Beach ile Londra'daki Frieze ve Maastricht'teki TEFAF (Avrupa Güzel Sanatlar Vakfı Fuarı). Fuarlar, bienallerle birlikte, "çağdaş sanat"ın piyasalaşmasını örgütlemiş. Nitekim şimdi çağdaş sanatın son derecede canlı bir küresel piyasası var, ama tarihi yok. "Çağdaş sanat"ın ne anlama geldiğini daha yeni yeni düşünüyoruz.[54]

Her ne kadar fuarların, müzayedelerin sanat piyasasındaki artan gücüne galerilerin bir tepkisi olduğu yazılsa da, onla-

rın da müzayedelerin arka bahçesi gibi işlediğine kuşku yok. Nihayetinde müzayede çekiciyle kesinleşecek bir yarış, fuar pazarlarında başlıyor. ABD'nin en prestijli fuarı New York Armory Show'a en önce girmek için ödenen bilet fiyatı 1000 dolar, bundan sadece yarım saat sonra girmek için 500, iki saat sonra girmek içinse 250 dolar. Ama en ayrıcalıklı ziyaretçiler tabii fuara katılan galerilerin düzenli müşterileri; fuara en erken onlar girebiliyor. Frieze'in açılışında da VIP'ler (*very important* people - çok mühim kişiler) saat 14.00'te, VOP'lar (*very ordinary people* - çok sıradan kişiler) ise saat 17.00'de fuara girebiliyor. Ama fuarın sponsoru Deutsche Bank'ın davetlileri olan VVIP'lere (*very very important* people - çok çok mühim kişiler) kapılar saat 11.00'den itibaren açık! "Atmosfer bir galeriden çok müzayede ortamını andırır; Arnault, Saatchi ve Cohen [gibi spekülatörlerin, 2007'de Maastricht fuarında] Terence Koh'un heykeli için [orta yerde] artırmaya girmelerinin açıklaması bu olabilir. En önemli eserlerin yarısı ilk bir saat içinde, bunların yarısı da ilk on beş dakikada satılacaktır. Alıcılar pavyondan pavyona koşarak satın alma taahhüdünde bulunur ya da 'mühlet' isterler."[55] Aynı atmosfer, İstanbul Çağdaş Sanat Fuarı'nın son sergilerinde, müzayede rekorları kıran Doğançay ve Mübin Orhon tablolarının girişte birer anıt gibi sunulduğu enstalasyonların orada ne aradığını da açıklayabilir.

Sanat eleştirmeni Jerry Saltz'a göre "sanat fuarları gerçekte, samimiyetin, inandırıcılığın, sabrın, ve bırakın tekrar bakmayı, dikkatle bakmanın bile esas itibariyle söz konusu olmadığı bir alım satım türü için, adrenalin yükselten gösterilerdir."[56] Yani sanat fuarları artık sanatseverlerin rağbet ettiği kamusal sergilerden çok, estetik deneyim yaşamakla hiç de ilgisi olmayan lüks ve israf düşkünü finans elitinin kendi aralarında düzenlediği ve kimliklerini ispat ettikleri birer parti, şenliktir. Miami Basel, fuara katılacak galericilere en

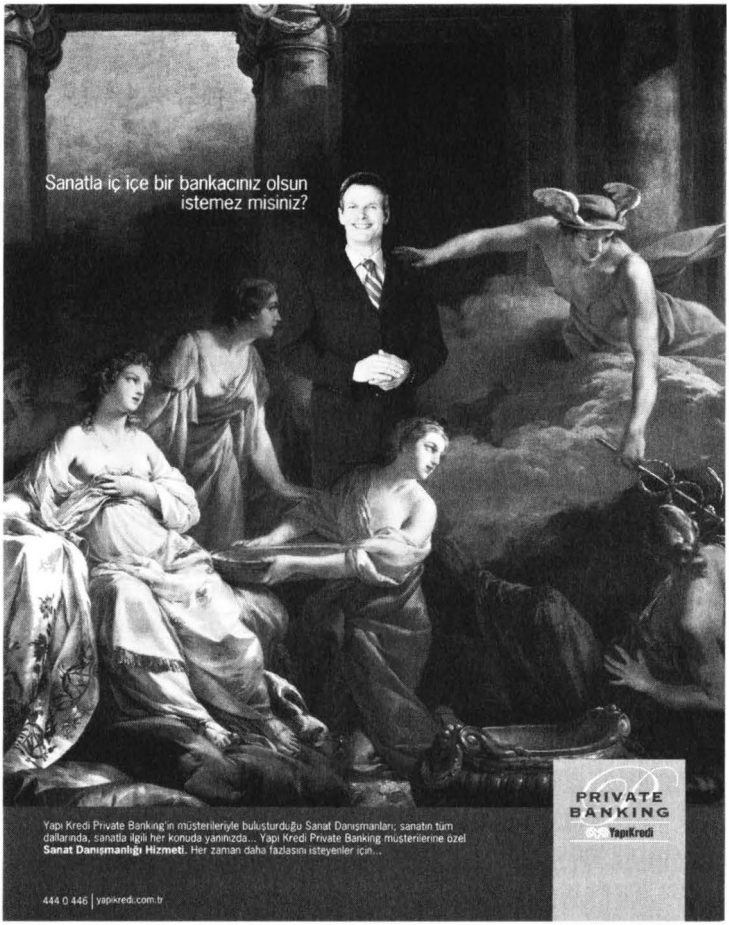
az "iki bin mültimilyoneri çekeceği vaadinde bulunur ve bunu gerçekleştirir."[57] Ve bu 'koleksiyonerler' nezdinde sanat, olsa olsa Art Basel markası ve satın aldıklarının değerini belirten fiyatlardır. Onlar, zamanında Oscar Wilde'ın "her şeyin fiyatını bilen fakat hiçbir şeyin değerini bilmeyen" sözleriyle tarif ettiği kesimdendir. Fuarlarda tahrik olan lüks tutkusu, fuarcılığa yeni yaklaşımlar getiriyor. Örneğin, 2010 yılında açılan Masterpiece London, "kapsayıcı seçkincilik" adını verdiği bir "yaklaşım" sunuyor. Buna göre fuar göz kamaştırması ve çok pahalı olması kaydıyla her şeyi kapsıyor: Rolls Royce Phantom, Van Cleef & Arpels elmas küpe, bir çift Qing Hanedanı porseleni, yıllanmış bir Grand Cru Classé Bordeaux şarap... ve Robert Mapplethorpe ile Helmut Newton fotoğrafları. Ziyaretçileri nostaljik Harry's Bar ile, efsanevi Le Caprice restoranı ağırlıyor ve eğlendiriyor.[58]

Gözde sanat fuarlarında giderek Türk meraklılar da boy göstermektedir. Hatta, 2011 Art Basel Sanat Fuarı'na "Türk çağdaş sanat ortamı, sanatçısıyla, galericisiyle, koleksiyoneriyle uçak kapatıp... toplu çıkartma" yapmıştır. Fuara katılan "uluslararası evrensel sanat insanları... kâh uluslararası sponsorların, kâh Beyaz Müzayede veya Akbank'ın kokteyllerinde sohbet etmişler, kâh büyük pazarlıklara zaman harcamışlardır." Bu arada, Bedri Baykam'ın sözleriyle, "birçok Türk koleksiyoncusu", "neyi, niye aldığını bilmeden sırf birbirine bakıp kopya çekerek" de olsa, onun gözlerinin önünde "paranın gözünün yaşına bakmadan, bütçesine göre, on binlerce veya yüz binlerce doları" sayabilmiştir.[59]

Bankalar

Bu kadar çok sayıda, bu kadar büyük parayı yöneten "oyuncu"yu biraraya getiren fuarların sponsorluğunu, özellikle sanat bankacılığı veya özel bankacılığa yönelen UBS,

HSBC, Deutsche Bank ve Akbank gibi büyük bankaların üstlenmesinden doğal ne olabilir? Sanatın finansla en dolaysız ilgisi, kuşkusuz sanat bankacılığı ve sanat yatırım fonlarıdır. Giderek daha fazla sayıda banka, müşterilerine sanat karşılığı borç vermekte veya borçlarını sanat karşılığında sigortalamakta, ayrıca yatırım portföylerini çeşitlendirmek ve risklerini dengelemek amacıyla onları diğer menkul kıymetlerin yanı sıra sanata da yatırım yapmaya yönlendirmektedir. Dolayısıyla sanata değer biçmekte, müşterilerine sanat danışmanlığı hizmeti vermekte ve onları sanat-servet ilişkisi üzerine eğitmektedirler. Deutsche Bank, UBS, Credit Suisse ve Türkiye'den de Akbank, Garanti ve Yapı Kredi bu bankalar arasındadır. "Akbank kurumsal ve bireysel olmak üzere üç bine yakın özel bankacılık müşterisinin 10 milyar dolarlık varlığını yönetiyor. Yatırım danışmanlığı, porföy yönetimi ve servet danışmanlığı yapıyor... Sanat danışmanlığı konusunda da Sotheby's Müzayede Evi'yle işbirliği yapıyor... Yapı Kredi Bankası, özel bankacılıkta 14,5 milyar dolarlık potföyü yönetiyor. Özel bankacılık müşterilerine vergi, sanat ve miras danışmanlığı veriyor... sanat danışmanlığında ünlü müzayede evi Christie's ile işbirliği yapıyor."[60] Bankalar ile müzayede şirketleri arasındaki işbirlikleri daha da ilerilere gittikçe tuhaf projeler icat oluyor: Örneğin, müzayede sponsorluğu! Garanti Bankası'nın *private banking* departmanı, Beyazart müzayedelerinin sponsorluğunu yürütüyor. Neden? Çünkü, "özel bankacılık sadece finansal konularda değil hayatın her alanında yanınızda olmak amacıyla, sosyal, kültürel ve sportif alanlarda destek veriyor. Sanat bu anlamda odaklandığımız öncelikli alanlardan biri..."[61] "Garanti Portföy" sanata odaklanmanın yanı sıra Türkiye'nin ilk lükse dayalı fonunu da yönetiyor: "Fon, on beş lüks tüketim markasına yatırım yapan global bir endeksi satın alıyor. Bunlar arasında Hermes, Dior, Louis Vuitton, BMW gi-



"Sanatla iç içe bankacılık", Yapı Kredi Private Banking ilanı.

bi markalar var."[62] Ne de olsa "sanat lüksün şahikasıdır" (*art is the ultimate luxury*).

Banka-müzayede-fuar ortaklıklarının bir de sanatsal eğitimle ilgili "toplumsal sorumluluk" cephesi var: Akbank Private Banking'in sponsoru olduğu Contemporary İstanbul Fuarı, "İstanbul'daki sanat piyasasının merkeziyetçilikten kurtulup tüm Anadolu'ya yayılması için" Sotheby's ile ortaklaşa, Konya'dan başlayıp altı ili dolaşacak koleksiyonerlik seminerleri düzenliyor.[63] Danışmanlar ve eğitmenler ise, çoğu zaman, zaten bu bankaların iletişim (halkla ilişkiler) şebekeleri kanalıyla angaje edilen sanat yöneticileri, başka bir tabirle artokratlardır: piyasada geçerli olan unvanlarıyla küratörler, galeri yöneticileri, sanat eleştirmenleri veya yazarları vs., hatta spekülatör ve sanatçılar.[64]

Bankalar aynı zamanda büyük koleksiyonerdirler. Sanat, güçlü bir iletişim dili olmasıyla, bankaların ve diğer korporasyonların kültürü yönetme etkinliklerinde önemli bir araç olagelmiştir – özellikle, "hayırsever kapitalizm"in merkezi ABD'de. Örneğin, Chase Manhattan Bankası'nın patronlarından Nelson Rockefeller, modern sanatın paradigmatik sahnesi New York MoMA'yı "annesinin müzesi" olarak anar. New York Metropolitan Müzesi'nin bir "evrensel müze" düzeyinde örgütlenmesi, 1904 yılında müzenin başkanlığına atanan demir-çelik baronu J. P. Morgan'ın marifetidir. Washington National Gallery, banker Mellon'un koleksiyonuyla kurulur. Guggenheim müzeleri zincirinin Berlin ayağı Deutsche Bank'tır. Koleksiyonlar her zaman bankaların varlıkları (*asset*) arasında sayılmıştır. Ama sanat bankacılığı sistemi, özellikle çağdaş sanat koleksiyonlarını, bir fiyat endeksi oluşturmak ve bu yolla sanat piyasasını denetlemek amacıyla da değerlendirmektedir. Bu sistemin işlemesi için tanınmış birtakım sanat tarihçileri ile eleştirmenlerin otoritesinden yararlanılır; yani sanatın bilgisi de finansallaş-

tırılır. Örneğin 1998 yılında kurulan ve *Euromoney* dergisinin "Dünyanın En İyi Sanat Bankacısı" seçtiği UBS'in "sanat uzmanı", bir zamanların ünlü Alman sanat tarihçisi ve küratörü Jean-Christophe Ammann'dır. UBS'in *Art Banking News* bülteninde, piyasayı Ammann değerlendirir. Sanat piyasasındaki etkileri dolayısıyla bankalar, koleksiyon kuracak kadar serveti olanları "müşteri portföylerine" katmayı da umarlar. Kısacası, spekülatif oyunlar kadar, spekülatörlerin kendilerini de kazanmayı amaçlarlar.

Sanatın finans amacıyla işlevselleştirilmesinde, sanat bankacılığından daha da dolaysız çalışan bir girişim de sanat yatırım fonlarıdır. Sanat yatırım fonlarının ilkini 1974'te Britanya Demir Yolları Emekli Sandığı başlatmıştır. 2009 yılında sanat fonları sayısının elliye vardığı tahmin edilmiştir ve bunların çoğu da Hindistan'da bulunmaktadır.[65] Amaçları bankalarınkinden farklı değildir: spekülatif kazanç sağlamak ve olası spekülatif kayıplara karşı bir güvence (*hedge*) oluşturmak. Don Thompson'ın *Sanat Mezat* kitabında verdiği bilgilere göre, 2005-2007 yılları arasında Christie's ve Sotheby's direktörleri ve borsa spekülatörleri tarafından, özel bankalara, emekli sandıklarına ve yüksek oynayan yatırımcılara satmak üzere on tane sanat *hedge* fonu (*art hedge fund*) kurulmuştur. Bu fonlar "ümit vaat eden" çağdaş sanatçılardan toptan ucuza kapatılan işlere ait hisselerin, yukardaki türden yatırımcılara satılmasıyla oluşur. Bu işler üzerinden hem spekülatif kazanç sağlanması, hem de ikinci el piyasasının kontrol altında tutulması beklenir. Ancak beklentiler her zaman gerçekleşmez. 1990'larda New York Chase Manhattan Bankası'nın 300 milyon, Japon Itoman Mortgage Korporasyonu'nun 500 milyon, Paris Banque Nationale'in 22 milyon ve Morgan Grenfell'in 25 milyon dolar yatırarak giriştikleri sanat fonlarının hepsi zarar etmiştir. Ama kimse bunları konuşmaz.[66]

Finansallaşmanın sanat üzerinde, onu spekülatif bir yatırım aracına indirgemek kadar tehdit edici bir başka etkisi, onun değerini ve dolaşımını rasyonelleştirme, sayılara tercüme edebilme çabasıdır. Uzmanlarına göre sanatın paraya çevrilebilmesi önündeki başlıca sıkıntılar, değerinin öznelliği içermesi; senet, bono ve para gibi likit olmaması, dolayısıyla piyasadaki hareket hızını ve kabiliyetini sınırlaması; ve sanat piyasasının şeffaflık bakımından yetersizliğidir. İşte bu sıkıntıları aşabilmek için sanat piyasası yoğun olarak 'bilimselleştirilmektedir'. Sanatın matematikleştirilmesi hareketini, finans uzmanları ile ilk kuşak sanat yöneticileri, bürokratlar ile artokratlar işbirliği içinde yürütmektedirler. Bu süreçte sanat, karmaşık denklemlerin bir simgesi haline gelmektedir. Örneğin aşağıdaki denklem, "sanat kredisi borçlarının trampasına ait fiyatlandırma"yla (*pricing art credit default swaps*) ilgili on kademeli bir hesabın dokuzuncu denklemidir:[67]

$$s \cdot g(\tau) = \sum_{k=1}^{n(\tau)} s \cdot \frac{1}{\varpi} \cdot (x\% \cdot P_{t=0}^{An}) \cdot e^{-r_f T_k} + s \cdot \delta_t' \cdot (x\% \cdot P_{t=0}^{An}) \cdot e^{-r_f \tau}, \qquad (9)$$

İstanbul'un sanat piyasası, küresel bir finans merkezi olma yolundaki Dubai gibi rakiplerinin piyasalarına henüz erişememiştir. Buna rağmen, bir sanat borsası kurulmasını şimdiden tartışmaya açmıştır: Contemporary İstanbul Fuarı'nın, Ankara Cer Modern Müzesi'nde düzenlediği ve Akbank yöneticileri ile Kültür Bakanı'nın da katılımcıları arasında olduğu, "Çağdaş Sanat Buluşmaları Estetik Değer Tutku Semineri"nde, Bilgi Üniversitesi'nden Doç. Dr. Aylin Seçkin, İMKB benzeri bir 'resim borsası' oluşturulmasını önerir. Bu, dünya çapında 'inovatif' bir öneridir. Henüz sanat borsasının resmen kurulduğu bir ülke mevcut değildir, ama bu yolda kimi girişimler denenmektedir. Bunlar arasında borsa

modelini örnek alan ilk girişim, 2010 sonunda Paris'te faaliyete geçecek Art Exchange'tir. Art Exchange, 10 avro ile 100 avro arasında değişen fiyatlarla, anlaşmalı olduğu galerilerin koleksiyonlarında bulunan işlerin hisselerini satışa sunmaktadır. Kulağa 'ütopik' gelebilir ama artık herkes koleksiyoner olma şansına sahiptir![68] Hem de hiç sanat görmeye mecbur olmadan!

Baudrillard'a göre 19. yüzyılda sanat tarihi, görüntüleri; 20. yüzyılda da enformasyon, anlamı yıkmıştır. İşte sanatın finansallaşması da, sanatın anlamını, bilgisayar ekranlarında dolaşıp duran birtakım enformasyona, ve nihayetinde her enformasyonu özümseyen "0" ve "1" dijitlerine çevirmeye çalışıyor.

Bienaller

Bienallarin yönetim kültürünün, kurumsal kültürün ve işletme yönetiminin egemenliğine girmesi konusunu bu derlemedeki "Sanat Yönetilebilir mi?" başlıklı yazıda inceliyorum. Her ne kadar sanat ticaretiyle ilgileri yokmuş gibi tanıtılıyorlarsa da, bienaller sanat piyasasıyla yapısal bir ilişki içindedir. Ayrıca, 1968 yılına kadar Venedik Bienali'nin satışa açık olduğu bilinmektedir. 1968'de devrimci öğrenciler, "patronların bienaline son" sloganıyla gösteriyi protesto ederek, yönetimi pavyonları ateşe vermekle tehdit etmişler ve bienali durduramasalar da, onu bir sanat pazarına çeviren satışları durdurmuşlardır. Ama görünüşte... Çünkü giderek bienaller fuarları andırmaktadır; tek fark, pazarlıkların ulu orta değil, gizli saklı sürmesidir. Öyle ki, küratörlüğün pîri sayılan Harald Szeemann bile, kendi yönettiği 2001 Venedik Çağdaş Sanat Fuarı sırasında, birtakım galerilerin kendi sanatçılarını pazarlamak amacıyla düzenledikleri birtakım operasyonlara katılmakta bir sakınca görmez.[69] Vene-

dik Bienali'nde sanat pazarlamanın şifresi artık herkesin dilindedir: "Venedik'te beğen, Basel'de satın al."[70]

Bienaller özellikle farklı, "öteki" kültürlere özgü sanatın blok halinde küresel piyasaya eklemlenmesinde başı çeker. Örneğin çağdaş Çin sanatı, 'demirperde'nin yıkıldığı 1989 yılında Paris'te düzenlelen *Magiciens de la terre* ve Pekin Ulusal Sanat Müzesi'nde açılan *China/Avantgarde* sergileriyle piyasaya sürülür. Arkasından Harald Szeemann'ın küratörü olduğu Venedik Bienali'nde sergilenen yüz sanatçıdan on yedisinin Çin sanatçıları olduğu görülür. Ama Çin sanatını "çokkültürlülük" ya da "kültürel farklılık" söylemine eklemleyerek küreselleştiren, Hou Hanru'nun küratörlüğünü yaptığı 2003'te açılan Pekin Bienali olmalıdır. Bienal'in ardından "gözde bir yatırım aracı haline gelen Çin çağdaş sanatı, uluslararası sanat piyasası tarafından sarılıverir – sanatsal değerinden çok, ideolojik ve toplumsal açılımları bakımından."[71] Sonuçta, 2003-2007 yılları arasında Çin çağdaş sanat piyasasının gösterdiği tırmanma inanılmaz ölçülere varır: %11.000. Gerçi aynı dönemde çağdaş sanat piyasası da bütün dünyada çarpıcı bir büyüme göstermiştir, ancak bu büyümenin oranı %851'dir. Ve 2007'de Çin, ABD ile Britanya'nın ardından dünyanın üçüncü büyük müzayede piyasası haline gelir.[72] Bu arada, dünyanın en büyük dördüncü, beşinci ve altıncı çağdaş sanat müzayedecileri de Çin'de palazlanır.[73] Çin'i izleyen başka bir çarpıcı hamle, tahmin edilebileceği gibi, Hint sanatının yükselişidir. Hindistan'ın 2000 yılında 2,6 milyon avro olan sanat ihracatı, 2003 yılında 503 milyon avroya sıçrar.

Yukardaki tablodan çıkan yapısal bir sonuç da şudur: Bienaller bir yandan neo-liberal politikaların "kültürel farklılık" söylemini örgütlerken, öte yandan da, çelişik gibi gözükse de, "çağdaş sanat" kültüne dayalı bir estetik hegemonya oluşmasında rol oynamışlardır. Bu da küresel bir çağdaş

sanat piyasasının yapılandırılmasında başattır. Gene müzayede rakamlarına dönersek, "1998-2008 arasındaki on yılda dünya çapında çağdaş sanatın müzayede satışı 48 milyon dolardan 1,3 milyar dolara fırlamıştır... Ve aynı dönemde çağdaş sanat, modern ve empresyonist sanat satışlarını geride bırakarak, dünyanın belli başlı müzayede evlerindeki en değerli satış kategorisini oluşturmuştur."[74]

Müzeler

Müzelere gelince... İkisi de 19. yüzyılda 'icat olan' müzeler ile mağazaların birbirlerinden etkilendikleri doğruysa da,[75] müze, sanat ticaretinin en uzağında duran kamuya ait bir eğitim mekânı olarak kurumsallaşmıştır. Oysa müzelerin özelleşmesiyle birlikte, bu kurumlar da sanatın finansallaşmasının aktörleri arasına girmiştir – önce koleksiyoner olarak, sonra da sanat değerinin oluşmasındaki otoriteleri bakımından. Herhangi bir spekülatif hamlede, bir eserin "menşei, görünürlüğü ve eleştirel meşruiyeti"ne ait bilgiler müze sergileri sayesinde geçerlik kazanır. Bir koleksiyonun "müze kalitesinde" görülmesinin ona yüklediği değer, müzeleri de sanat piyasası oyuncuları arasına katar. Müze ile müzayede arasındaki en kestirme yol, müzeleri doğrudan müzayedecilerin kurması olabilirdi! Ama artık bu kadarı da fazla 'pornografik' olur diye düşünürken, onu da Hint müzayede evi Osian's becerdi: Osianama.[76] Sanat dünyasının birbirine en zıt kurumları olması gereken müze ile müzayede İstanbul'un magazin dilinde de çoktan özdeşleşivermişti: "Antik A.Ş.'den Müze gibi Müzayede".[77] Ardından, İstanbul Modern'in, bir müzenin aslî görevi olan sanat tarihi ve eleştiri konularındaki eğitim programları yerine, "Çağdaş Sanat Koleksiyonerliği" eğitimine giriştiği görüldü. Yetmiş potansiyel koleksiyonerin izlediği altı haftalık eğitim seminerlerini

müzenin şef küratörü Levent Çalıkoğlu yönetiyordu. Diğer eğitmenler ise, müzayedeciliğin patronu Raffi Portakal, banker/koleksiyoner Saruhan Doğan ve Sotheby's rekorlarını kıran çağdaş sanatçı Taner Ceylan'dı. Seminerlerin içeriği konusunda Saruhan Doğan'ın kimi sözleri fikir verebilir: "Sanat dediğin şey, birinin hayal gücünü satın alıyorsun... hayal gücü piyasası dünyanın en sağlam piyasası çıktı... Kimse bana arabasıyla, yatıyla hava atamaz, maddiyatla ilgili bir tercih bu, ancak koleksiyonuyla atar."[78]

1980'lerle başlayan müze patlaması ile müzayede piyasasının patlaması, bienallerin ve fuarların yayılması, çağdaş sanatın kurumsallaştırılması, emlak piyasası balonu ve neo-liberal dogmaların mutlaklaştırılması birbirlerini içeren süreçlerdir. Zamanımız sanat piyasasında, sanat eserinin yolculuğundaki her durak, görüldüğü her an, onun değerinde spekülatif bir etki yaratabilir. İşte bu nedenle sanat, Baudrillard'ın 1972 yılında belirttiği gibi artık ideal bir "müzayede nesnesi"dir.[79]

Sanatın Müzayedeleşmesi

> Sanat, ancak müzayede salonunda heyecan verdiği bir toplumla ölümüne bir uzlaşmaya girmiştir. Bu topluma özgü soyut mantık, dünyayı duyusallığından soyar. Sanat ayrıca, hakikatin hiçbir işe yaramadığı ve değerin satmak anlamına geldiği bir toplumsal düzen tarafından kirletilmiştir.
>
> Terry Eagleton, *The Idea of Culture*

Müzayedelerin tarihi MÖ 5. yüzyıla kadar gidiyor. İlk müzayedeler, Heredotos'un bahsettiği, her yıl Babil'de yapılan gelinlik kız müzayedeleri ile köle müzayedeleri. Sanat müzayedeleri MÖ 3. yüzyılda görülüyor. Romalı kumandanların Anadolu'dan yağmaladıkları Yunan eserleriyle yapılan koleksiyonlara karşı uyanan merak, o zamanlarda tarihyazımıyla, küratörleriyle ve müzeleriyle modern bir sanat piyasasının

örgütlenmesine yol açıyor. Bu arada savaş ganimeti heykel ve rölyefler de, fiyatlarını yukarı çekmek amacıyla müzayedelere düşüyor.* Böylece, köleler, fahişeler ve tanrı suretleri bir şölen havasında geçen müzayedelerde olabilecek en yüksek değeri buluyor. Roma İmparatorluğu'nun yıkılmasından Rönesans'a kadar geçen zamanda müzayede gözden düşüyor. 17. ve 18. yüzyıllarda, sanatın ruhban sınıfı ile soyluların himayesinden ve siparişe dayalı bir zanaat olmaktan kurtulmasıyla birlikte, Hollanda'da örgütlenmeye başlayan sanat piyasası müzayedeleri yeniden devreye sokuyor. İlk uluslararası müzayede evi 1674 yılında Stockholm'de kurulan ve hâlâ etkin olan Auktionsverket. Onu 1744'te Londra'da kurulan Sotheby's izliyor. Ancak, Sotheby's 20. yüzyılda dahi uzun zaman ağırlıklı olarak kitap satışıyla uğraşıyor. James Christie de müzayede evini 1766'da Londra'da kuruyor. Baştan tablo ve mobilya satışında uzmanlaştığı için ilk gerçek "sanat müzayede evi" sayılıyor. O sırada sadece Londra'da altmış kadar başka müzayede firması var. James Christie, yönetici seçkinler arasındaki etkisi sayesinde, aralarında Çariçe Katerina'nın eşsiz koleksiyonunun da bulunduğu, soylulara ait 'hazinelerin' müzayedelerini düzenliyor. Müzayedeyi aynı zamanda pahalı bir eğlence, bir gösteri, toplumsal bir olay havasına sokan da Christie.

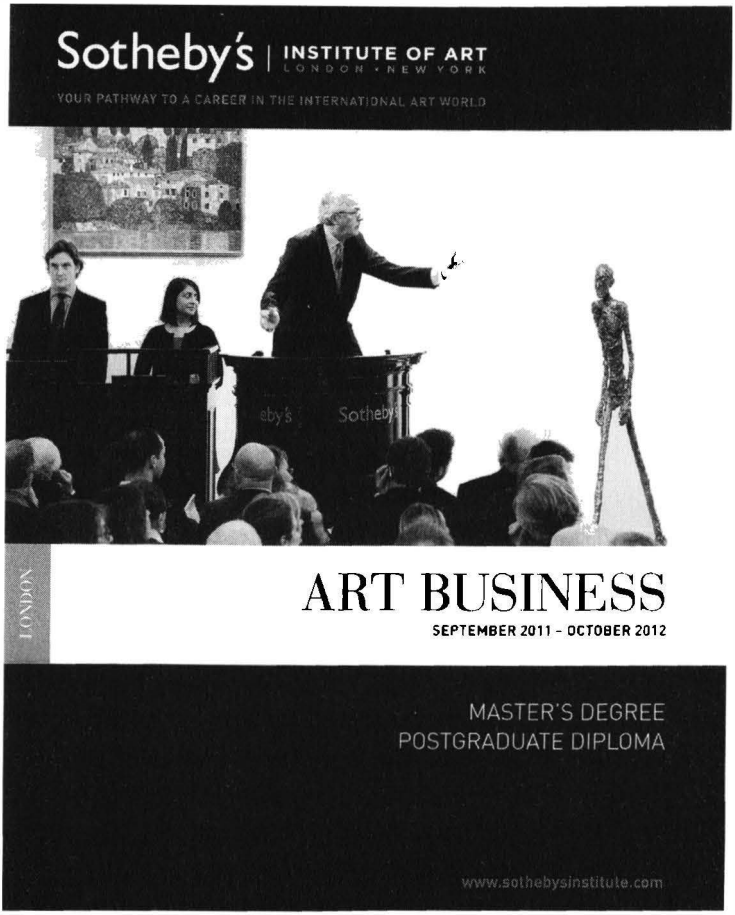
Sanatın finansallaşmasıyla birlikte giderek etkinleşen spekülatif bir araca dönüşmesi, müzayedeyi çağdaş zamanlarda sanatın örgütlenmesindeki en baskın ortam durumuna soktu. Ve büyük müzayede şirketleri, hızla küreselleşen, kendine özgü eğitim, finans, iletişim ve sergi ağlarına sahip korporasyonlara dönüştü. Bununla da kalmayarak, sanat tarihi ve eleştiri yazınını iyice kuşatarak, onları derinden kendine mal eden sanatla ilgili en yaygın ve güçlü enformasyon kaynağı

* Müzayede anlamındaki *auction* kelimesi, Latince artırmak anlamına gelen *augere* fiilinden türemiş.

oldu. Yüzyıllardır oluşan estetik kanonun ve güzellik normlarının yerini müzayede rekorları almaya başladı. Çağdaş "akademi" bugün artık Christie's veya Sotheby's akademileridir. Günümüzde "uluslararası sanat dünyasında kariyer sahibi olmanın yolu"[80] Sotheby's'den geçmektedir. Sotheby's, Londra ve New York'taki akademik merkezlerinde koleksiyonerlikle ilgili çeşitli kurs programlarının yanı sıra lisansüstü (*MA*) ve doktora (*PhD*) eğitimi de vermektedir. Akademik kadro, "Sotheby's uzmanları, galeri yöneticileri, sanatçılar, tacirler, sanat avukatları, halkla ilişkiler ve pazarlama uzmanları ve pratisyenleri ile eleştirmenler ve sanat konularında çalışanlardan oluşmaktadır".[81] Dikkat edileceği gibi, tedrisat neredeyse sanat tarihinden arındırılmıştır. Bugün dünyada 6.000'den fazla Sotheby's mezunu sanat yönetmektedir.

Müzayede evleri akademinin yanı sıra giderek bankaların işlevlerine de göz dikmiş görünüyorlar. Sotheby's de, Christie's de kendilerine emanet edilmiş işlerin satışını garantilemek için artık müşterilerine borç hesabı açabilmektedirler. Bu iki müzayede evi sanatın hızla finansallaştığı dönemde küresel müzayede piyasasında tekelleşerek, güzel sanatlar piyasasının %50'sini ele geçirmeyi başarmışlardır.[82] En yakın rakipleri olan ve "Modern ve Çağdaş Türk Sanatı" müzayedelerine de girişen Bonham's ile Philips de Pury'nin her birinin pazar payı %5 dolaylarındadır. İki dev müzayede evi, tekellerinden yararlanarak, 1993 yılından itibaren yürüttükleri gizli anlaşmalarla fiyatları manipüle edecek bir kartel kurmuşlardır. Ancak bu kumpas 1999'da ortaya çıkmış, şirketler ve yöneticileri mahkûm olmuşlar, Sotheby's başkanı ise hapse girmiştir.

Müzayede görünüşte her işlemin ortada olduğu en açık pazarlama yöntemi gibi duruyor. Oysa uzun müzayede tarihi, müzayede öncesinde ve sonrasında çevrilen dolaplardan, müzayede esnasında çekici indirmenin türlü hilelerine kadar



Sotheby's Sanat Enstitüsü, "Sanat Ticareti" lisansüstü diploması: "Uluslararası Sanat Dünyasında Kariyere Giden Yol".

son derecede karmaşık bir manipülasyon repertuarına sahip. Don Thompson'ın *Sanat Mezat: Çağdaş Sanatın ve Müzayede Evlerinin Tuhaf Ekonomisi,* bu konuda oldukça zengin bir kaynak. Bir müzayede sahnesinin önceden, perde arkasında, ne ölçülerde tasarlanabileceğine ilişkin en şaşırtıcı örnek, muhakkak ki 2007-2008 krizi dibe vurduğu anda Sotheby's tarafından düzenlenen Damien Hirst müzayedesidir: Hirst, 2008 Eylül'ünde Londra'da Sothebys'de üst üste iki gece süren bir müzayede düzenler. Hirst'ün inanılmaz kariyeri, egsantrik işleri (8601 elmas kakılmış kafatası, *Altın Öküz* vb.), Hirst hayranı şöhretler ve tabii ki rakamlar uzun zamandır bütün dünya medyasını meşgul etmekte, herkes *Beautiful Inside My Head Forever* temasıyla lanse edilen müzayedeye hazırlanmaktadır. Sotheby's olayın promosyonu için 4 milyon dolar harcar. Bu sırada büyük kriz patlamış, finans dünyasından iflaslar başlamıştır. Piyasalar, hatta ülkeler panik içindedir. İşte tam da bu ortamda Hirst'ün hemen hepsi bu gösteri için üretilmiş 223 işi açık artırmaya çıkar ve en az 122 milyon dolar getireceği beklenen müzayede 127 milyonu bulur. Sonuç zaferdir: Sanat, krizi yenmiş ve en güvenilir spekülatif yatırım aracının sanat olduğu kanıtlanmıştır. Küçük çaplı istisnalar dışında ilk kez bir sanatçı işlerini doğrudan kendisi müzayedeye çıkarmıştır ve Hirst'e göre sonuç, sanatçıların haklarını gasp eden galerilerin ve simsarların devreden çıkarılabileceğini göstermektedir. Onun davası "piyasanın demokratlaştırılması"dır. Artık sanatçı, kendi işinin spekülasyonunu kendisi yapacaktır! Oysa müzayedenin perde arkası aydınlandıkça bu büyük lafların tamamıyla safsata olduğu bir bir ortaya çıkar. Başta Hirst'ün anlaşmalı olduğu galerileri White Cube (Londra) ve Gagosian (New York) ile, onun işlerine yatırım yapmış olan her koleksiyoner, şirket ve müze, Hirst'ün sanatının finansal ve 'estetik' değerinin korunması için sanatçıyla ve müzayedeciyle işbirliği yapmış-



Sotheby's müzayedesinin bir hafta öncesinde Damien Hirst *Time* dergisi kapağında: "Rock Yıldızı Olarak Sanatçı... Sanatın sonu mu, yoksa yeni bir şeyin başlangıcı mı?", 15 Eylül 2008.

tır. Tüm işlerin yarısı ve en yüksek rakamlı iki işi kendi galerileri ve simsarları tarafından alınmıştır. Herhalde gerisi de, stoğundaki Hirst'lerin fiyatını korumak zorunda bırakılan mülti-milyoner koleksiyonerleri tarafından... Kim bilir? Satıcı, alıcı ve mezatçı arasında anlaşmayla yapılan göstermelik satışlar müzayedelerin en geleneksel oyunudur. Hirst'ün sicilinde bu tür başka oyunlara da rastlanır. Örneğin, 100 milyon dolara satıldığı ilan edilen ve böylelikle yaşayan bir sanatçıya ait en pahalı iş rekorunu kıran pırlantalı kafatasının bizzat Hirst ve galerisi tarafından satın alındığı ortaya çıkar. Aynı müzayede öncesinde herkes Hirst'ün bütün sergilerinin baştan aşağıya sattığını ve uzun bekleme listelerinin oluştuğunu sanıyordu. Oysa sonradan galerisinde ele geçen stok listesinden son sergisindeki işlerinin birçoğunun satmadığı anlaşıldı. Galiba Hirst'le ilgili yegâne sağlam veriler, onun girişimciliğiyle ilgili bilgilerdir: Damien Hirst, İngiltere'de ikisi uçak hangarından bozma altı imalathanesinde toplam 120 işçi çalıştıran; 364 miyon dolar net serveti olan; "finans büyücüsü", "imparatorluk imalatçısı" Frank Dunpy'nin yönetimindeki bir endüstrinin patronuydu. Dönen bir disk üzerine akıtılan boyaların sıçramasıyla 'boyanan' "fırıldak resimleri"nin her birinin müzayede fiyatı 1 milyon dolar olarak tahmin ediliyordu. Kendisinin görmesine bile gerek olmadan üreyen bu tür pentürlerinin ve baskılarının sayısı artık ifrat noktasındaydı.[83] Damien Hirst, sanat "fabrika"sının mucidi Andy Warhol'un soyundandı ve Warhol gibi onun için de yaratıcılığın sırrı sanat yapmak değil para yapmaktı – tıpkı Murakami gibi, Jeff Koons gibi...

Eleştirmen Jerry Saltz,"çağdaş sanat müzayedelerinin, köle pazarıyla borsanın, tiyatronun ve genelevin tuhaf bir karışımı" olduğunu söylüyor: "Yalıtılmış bir kastın ender eğlenceleridirler. Bu eğlenceler esnasında, tüketim ve asalet kodlarının açık açık manipüle edildiği son derecede tasarlanmış

bir ritüel yerine getirilirken, spekülasyon, fırıldakçılık ve ganimet avcılığı birbirine karışır. Herkes müzayedelerin 'kalite'yle ilgili olduğundan bahseder. Ama aslında müzayedeler, sanatın iç dünyası ile tüketimin dış dünyası arasındaki yarılmanın sunaklarıdır; sanatçının sanatından koparıldığı yerlerdir. Müzayedelerin kaliteyle bir ilgisi olamaz. Müzayedelerde yeni fiyatlar tayin edilir ve arzu fetişleştirilir. Tüketim, sanatın, çevresinde dönüp duran para dolaplarına kurban olduğu bir tür kutsal yemeğe dönüşür. Müzayedeler striptiz gösterilerine benzer: İnsanların, elde edemedikleri şeyle baştan çıkması üzerine kuruludurlar."[84] Demek ki artık haz veren, sansasyonel olan, duyuları harekete geçiren ve heyecan uyandıran, estetik deneyim değil, müzayede deneyimidir. Oysa, "sansasyonların (duyusallıkların) dili" sanattır. Felsefe, kavramları; sanat ise, duyuları "oluşturur, icat ve imal eder" (Deleuze ve Guattari, *Felsefe Nedir?*).

Eskiden, özellikle modernizmle birlikte, sanat çevresinin müzayedeleri hor görmesinin önemli bir nedeni de, müzayedelerin mezata çıkacak nesneler arasında bir ayrım yapmaması, dolayısıyla sanatın özerkliğini, dehasını, itibarını hiçe saymasıydı. Ama artık çağdaş müzayedede neyin sanat olup neyin olmadığını ayırt etmenin bir anlamı kalmamıştır. Her şey mezata çıkabilir: Ünlü futbolcu Beckham'ın bir restoranda yarım bırktığı mısır koçanı da, yere düşürdüğü patates kızartması da... Müzayede, aynı çağdaş sanat gibi, gündelik nesneler ile sanat, sanatçı ile popüler figür arasındaki farkı siler. Örneğin, "Allah'ın bir adının da Musavver: Ressam" olduğunu keşfeden ve kendisini "Picasso çizgisi"nde gören İslamcı yazar Abdurrahman Dilipak da müzayedeye çıkarak birdenbire çağdaş sanatçı payesine konuverir.[85] Müzayedelerin satılık her şeyi eşitleyen ortamı, Bill Gates veya Getty'nin imaj pazarladığı dijital arşivleri hatırlatır. Gates'in verdiği örneklerle "devlet başkanlarının portreleri, günbatı-

mı resimleri, uçak, And Dağları'nda kayak, nadir bir Fransız pulu, Beatles, veya Rönesans tabloları"[86] bu ortamda özdeştir. Her nesne, her imaj, bu ortamlarda birbirinin içine akar; onları ayırt eden bilgi rejiminden, sistemlerden, tanımlardan, normlardan kurtulup serbestleşir, liberalleşir; birer göstergeye dönüşerek eşitlenir. Baudrillard *Gösterge Ekonomi Politiği Hakkında Bir Eleştiri* (1972) kitabında, Marx'ın üretime dayanan ekonomi politiği karşısında tüketime dayanan bir gösterge ekonomi politiği önerir. Ancak, onun sisteminde tüketim de bir tür üretimdir – ama maddî üretim değil de anlam üretimi, gösterge üretimi. Ona göre, müzayede bu "gösterge ekonomi politiğinin tapınaklarından biridir" ve en ideal müzayede nesnesi de sanattır. Müzayede ortamında sanatın, ona savrulan –onun için tüketilen– parayla kurduğu ilişki, egemenlik göstergeleri üretir.[87]

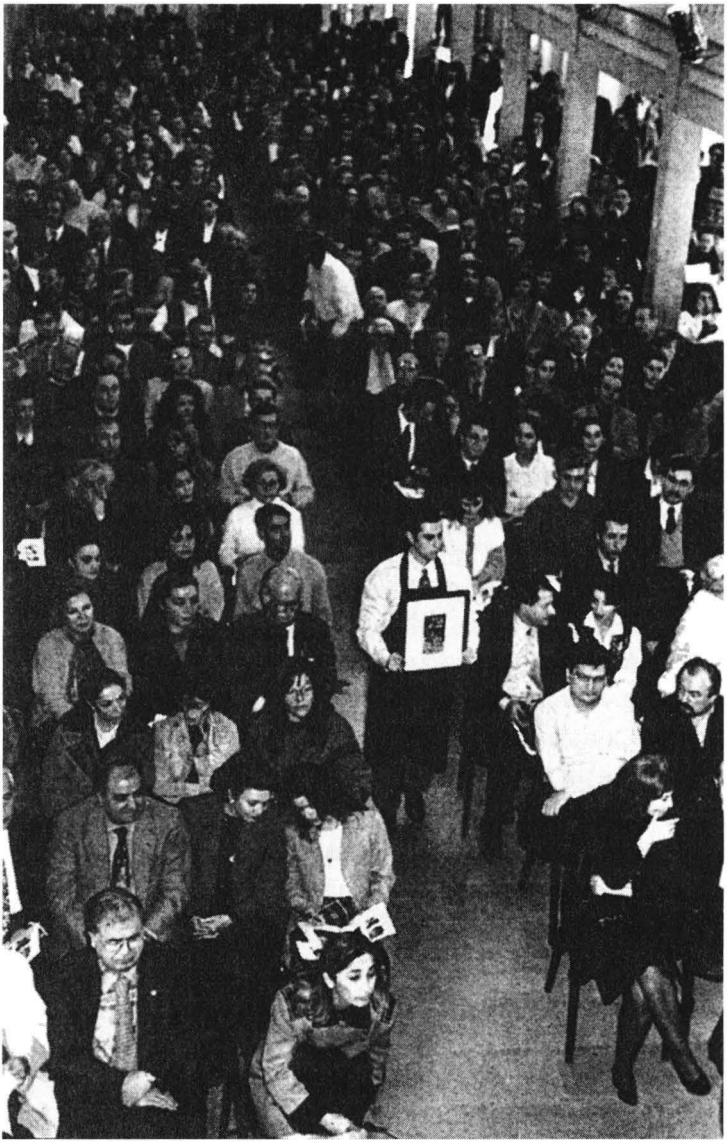
Çağdaş sanatın, başka sanat hareketlerinden, özellikle 'modern'den ayırt edildiği özel müzelerin, fuarların, bienallerin vb. kurumlaşmasıyla, Sotheby's ve Christie's müzayede şirketlerinin küreselleşmesi ve pazara egemen olması atbaşı gider. Günümüzde çağdaş sanatın en büyük müşterisi Katar Emirliği'dir. 2005-2011 yılları arasında Katar'a yapılan 'kültürel ihraç' tutarı 428 milyar 162 milyon 894 doları bulmaktadır. Ve inanılması güç ama, Christie's'in başkanı Richard Dolman, geçenlerde, satın almalarla ilgilenen, Şeyh'in 27 yaşındaki kızı Şeyha el-Mayassa'nın işlerinin yönetimine gelmiştir. Dolman, sadece Şeyh ailesinin değil, 2022 yılında Katar'da yapılacak dünya futbol kupasına tamamlanması hedeflenen müze zincirinin de sanat alımlarını yürütecektir. (*Art Newspaper*, Temmuz-Ağustos 2011)

•

Türkiye'de sanatın müzayedeleşmesi, finans alanındaki bir spekülasyon afetinin enkazlarından yükselir. Çok yük-

sek faiz önererek tasarruf sahiplerinin parasını toplayan –basındaki tabiriyle "hortumlayan"– Erol Aksoy, Uzan'lar, Murat Demirel, Ali Balkaner gibi bankerlerin bu parayı batırması üzerine, onların diğer malları arasında "tablo"larına da el koyan Tasarruf Mevduatı Sigorta Fonu (TMSF), bunları 2004 yılından başlayarak müzayedeye çıkarır. Bu tabloların piyasanın en 'kurt' ve kumarbaz finansörlerinin yatırımları olması, spekülatörlerin fena halde iştahını kabartır. Spekülasyon sektörü sanata uyanmıştır. Banka kasalarından çıkma hacizli sanat eserleri müzayedelerde rekor üstüne rekor kırmaya başlar ve dolaşan haberlere göre, bu "ünlü tabloların değeri, borsayı dörde katlar".[88]

TMSF satışlarıyla yoğunlaşan spekülatif mezatların habercisi, 1995 başında gerçekleşen başka bir batık müzayedesidir. Ünlü iş adamı ve 'koleksiyoner' Halil Bezmen'in başında olduğu Mensucat Santral A.Ş.'nin batması üzerine, Hazine, ABD'ye kaçırılmış olduğu söylenen tabloları ele geçirerek Portakal Sanat Evi aracılığıyla müzayedeye çıkarır. Kaçak iş adamı ve tablolarla ilgili takip, medya tarafından bir gerilim dizisine dönüştürülmüştür. Yıldız Sarayı Silahhane Binası'nda yapılan müzayede "tıklım tıklım" dolmuştur ve işte bu atmosferde fiyatlar patlar. Neşe Erdok'a ait *İstasyon,* 1 milyar 400 milyon liraya satılarak, piyasa fiyatına uygun olan açılış değerinin yirmi sekiz katına fırlar ve en ön sıraya oturur. Balkan Naci'nin eseri de açılış fiyatının otuz katını bulur. Diğer eserler de şaşırtıcı fiyatlara fırlar ve sonuçta 203 eser zamanın parasıyla toplam 36 milyar lira getirir. Bu, o zaman akla hayale gelmedik bir rakamdır. Herkes havalara uçar; müzayedeyi yöneten Raffi Portakal "alkış ve tebriklere" boğulurken "çağdaş resmin müzayedesi mi olur" tartışmasına noktayı koyar: "Kim demiş çağdaş resim müzayedesi yapılmaz diye? Görün bakın nasıl da yapılıyor." Piyasanın otoritesi sayılan Yahşi Baraz'a göre ilk kez "Türk resmi bu kadar günde-



1995 "Bezmen Müzayedesi": "Türk resim tarihine geçecek bir olay". *Cumhuriyet* gazetesi, 27 Şubat 1995. Fotoğraf: Devrim Baran.

me gelmiştir. Yirmi yıldır iğneyle kuyu kazdık, sonunda bir noktaya geldi. İlk defa bu boyutta bir satış oluyor ve bu Türk resim tarihine geçecek bir olaydır. Bu bir dönüm noktasıdır ve çok konuşulacak bir açık artırmadır."[89] Demek ki, müzayede fiyatları patladıkça ortalığı saran "Türk sanat tarihinin dönüm noktası"yla ilgili retorik, metnin başında değindiğim Doğançay müzayedesinden on beş yıl önce başlamış. Ama anlaşılan dönüm noktası bir türlü dönülemiyor.

Müzayedenin ardından eleştirmen Beral Madra, "Çağdaş Sanat" köşesinden olaya ateş püskürüyor. Ona göre "işin temelinde, Türkiye'de her alanda yaşanan yozlaşmanın ve çarpıklığın sanat alanına da yansımış olmasından başka gerçek yok." Müzayedeye çıkan eserler arasında "birkaç nitelikli resim dışındakiler, uluslararası ölçütlerde kurulmuş bir müzenin kapısından içeri giremez." Resimlere "sergilere gitmeden, sanatçıları izlemeden değer biçiliyor. Duvar dekorasyonuna 35 milyar" saçılıyor.[90] Bu sözler bir anlamda Bezmen müzayedesinde denetimin koleksiyonerlerden sanatla ilgisi olmayan spekülatörlere geçtiğini teyit ediyor. Ama aradan geçen yıllarda Madra'nın düşünceleri de esniyor ve spekülatif emlak projelerinin çağdaş sanatla "dekore" edilmesiyle ilgili pazarlama stratejisinin arkasında duruyor, hem de bizzat yönettiği girişimlerle.[91]

Gerçekten de Bezmen koleksiyonu müzayedesi, sanatın finansallaşmasında bir eşik oluşturmuştur. Bu olayla müzayede dönüşüyor, koleksiyonerlerin yerini spekülatörler, antikaların yerini de çağdaş sanat eserleri alıyordu. Öte yandan sanat spekülasyonu da renk değiştiriyordu. Önceki dönemde sanat spekülasyonu Ferit Edgü, Yahşi Baraz gibi birkaç tacirin girişimleriyle sınırlıydı ve yöntemleri başkaydı. Örneğin, Fikret Mualla eserlerini satan Edgü'nün kaynaklarından biri de, Paris'te, daha ziyade Drout'da düzenlenen müzayedelerdi. Yani Edgü, müzayededе satmıyor, müzayededen

aldığını satıyordu. Baraz ise daha ziyade sanatçılardan yaptığı toplu alımlarla, satacağı işleri 'ucuza kapatıyordu'. Ama şimdi fiyat kaldıracı müzayedelerdir ve çağdaş koleksiyonerler de artık birer müzayede oyuncusudur. Dolayısıyla daha önce müzayedelerden alınıp koleksiyonerlere satılarak speküle edilen eserler şimdi azami fiyatlarını müzayedede bulmaktadır. Edgü de, Baraz da, sanat piyasasının hemen her temsilcisi gibi, sanatın finansallaştığı koşullarda artık müzayedelerin yönettiği ilişkilere bağımlıdırlar.

Sanatın müzayedeleştirilmesindeki diğer bir girişim, yerli sanatın Sotheby's ve Christie's gibi küresel müzayede tekelleri nezdinde çekici kılınmasıdır. Bu konuda ilk adım sayılması gereken Sotheby's'in "Contemporary Turkish Painters" müzayedesi, 1990 sonunda İstanbul'da Yıldız Sarayı Silahhane binasında Çiğdem Simavi'nin başkanı olduğu KÜSAV tarafından düzenlenmiştir. Ellerinin altındaki "Türk Resmi"ni, Türk koleksiyonerlere Türkiye'de pazarlamak için Sotheby's markalı şatafatlı bir ritüel düzenlenmesi, herhalde iş dünyasının birtakım seçkinlerini sanata özendirmek için düşünülmüş olmalıdır. Yirmi yıl kadar sonra, finans göstergelerine dayalı metropollerarası küresel rekabette İstanbul'un yeterli bir düzeye ulaştığına karar vermiş olmalı ki, Sotheby's 2009'da İstanbul'da bir temsilcilik açıyor ve bu yıldan başlayarak her yıl Londra'daki merkezinde "Türk Çağdaş Sanatı" müzayedesi düzenliyordu.* İstanbul'dan işler toplanıyor, ciddi nakliye ve sigorta bedelleri ödenerek Londra'ya taşınıyor ve burada gene İstanbul'dan derlenen "müşteri"lere bu işler, sanatçılarının yaşadıkları yerde sahip oldukları fiyatların olabildiğince üstünde birta-

* Sotheby's bu arada Türkiye'deki lüks emlak piyasasına da girmiştir. Kırk ülkede beş yüz "Lüks Emlak Ofisi" bulunan Sotheby's International Realty, burada da ofisler açmaya başlamıştır (bkz. www.sothebysrealty.com.tr). Bu gelişme, başlı başına incelenmesi gereken, lüks emlak piyasası ile çağdaş sanat piyasası arasındaki tuhaf akrabalığın bir göstergesidir.

kını fiyatlara satılmaya çalışılıyordu. Nitekim 2009 müzayedesinin ardından, biri dışında bütün işlerin İstanbullu koleksiyonerler tarafından, bunların yarısının da çağdaş sanatın hamisi aynı ailenin fertleri tarafından satın alındığı konuşuluyordu. Sanatın müzayedeleştirilerek "dünyaya açılması" için oldukça zoraki ve masraflı bir yöntem... 2011 yılında düzenlenen üçüncü Sotheby's müzayedesine gelindiğinde, hâlâ İstanbul'un himayesinden medet umuluyor olmalı ki, açık artırmaya çıkarılacak eserler önce The Marmara Esma Sultan'da sergileniyor ve tanıtılıyordu. Müzayedeyi Sotheby's Sanat Enstitüsü Sanat Endüstrisi Bölümü yüksek lisans mezunu Elif Bayoğlu yönetiyordu. Açıklamalara göre bu son müzayedenin satış toplamı 2 milyon 332 bin sterlin oldu ve bir önceki yılın rakamı olan 2,4 milyon sterlinin biraz altına düştü. Bu rakam, 2010 yılında 3,2 milyon getiren Arap ve İran Çağdaş Sanatı müzayedesinin ise oldukça gerisinde kalıyordu.[92]

Piyasa Oyuncusu Olarak Çağdaş Sanatçı

> Bugünün emtiası, imgedir. İşte bu nedenle ondan, meta üretimi mantığını yadsımasını beklemek nafiledir; bu nedenle bugün güzellik namına ne varsa, edepsizdir.
> Fredrick Jameson, *The Cultural Turn*

> Bütün diğerleri gibi kendi kendimi taklit etmek istemiyorum. Aynı şeyi elli defa veya yüz defa boyamaktan hoşlandıklarını mı sanıyorsunuz? Hiç değil; artık resim yapmıyorlar; çek yapıyorlar.
> Marcel Duchamp

Çağdaş sanatçı alabildiğine 'özgür'dür. Öncellerini bağlayan bütün sözleşmelerden kurtulmuştur: Tarih, eleştiri, estetik, etik, stil, akım, malzeme, madde, fikir, bilgi, hakikat, hayat, siyaset, ütopya, manifesto, deha... Ama aslında, belki de hiç

olmadığı kadar tutsaktır. Çünkü romantizmden beri sahip olduğu, sanatın varlığıyla ilgili iradeyi, neyin sanat olduğuyla ilgili ontolojik iradeyi yitirmiştir. Bu irade şimdi sanat piyasasına devrolmuştur. Sanatla ilgili bilgi rejimi, piyasanın denetlediği enformasyon ağları bünyesinde geçerlik kazanır. Ve çağdaş piyasanın işleyişi son derecede otokratik, kapsayıcı, bütünselleyici (*totalizing*) bir sistem oluşturur. Onun dışında var olamazsınız. Modernizm döneminde sanat, piyasaya mecbur, ama tam da bu nedenle piyasaya karşı olmasıyla sanat vasfı kazanırdı. Postmodernizm buna son verir. Piyasanın sanatı özgürleştirdiği doğrudur; şimdi her şey sanattır ama sattığı sürece. Sanat özgürleşirken, hayatın özgürleşmesiyle ilgili umut dünyasından kopmuştur. Sanatın finansallaşması, çağdaş sanatçıyı da para yönetiminde becerikli ve yaratıcı olmaya zorlar. Sanat piyasasının son derecede rekabetçi, güvencesiz, riskli koşullarında, bu riskleri, dolayısıyla kendi geleceğini, kariyerini yönetmek durumunda olanlar, galeri, menajer vb. temsilcilerinden önce, en başta sanatçılardır. Bunun için de öncelikle estetiği yönetebilmelidirler.

Sanat tarihçisi Donald Kuspit, "Sanat Öldü: Yaşasın Estetik Yönetim" makalesinde, finansallaşmayla birlikte sanatın değişim değerinin belirleyici olmasının; ya da estetik değerle değişim değerinin birbiriyle karıştırılmasının estetiği bir yönetim (*management*) disiplinine dönüştürdüğünü savunuyor. Form oyunlarıyla sağlanan duyu yönetimi, "tüketimi estetik tefekküre, estetik tefekkürü de tüketime çeviriyor. Tüketiciyi izleyiciye, izleyiciyi de tüketiciye çeviriyor. Değişim değeriyle eşitlediği sanatı zedeliyor ve sanatla ilişkilendirdiği değişim değerini yüceltiyor... Estetiği yönetenler sanat yapma kisvesiyle aslında değişim değerini paketliyorlar... Sonunda sanatçı bir ürün tasarımcısına dönüşüyor."[93] Kuspit'e göre, estetik yöneticilerin pîri, 'fabrikatör' Andy Warhol. Çünkü Warhol, "fabrika" adını verdiği atöl-

yesinde, estetik yönetim stratejileriyle imajları adeta tapılacak birer nesne haline dönüştürüyor ve bu yolla sanat eserinin meta fetişizminin en mükemmel numunesi olduğunu kanıtlamaya çalışıyor.

Kuspit, piyasaya meydan okuyan, modernizmi takip eden hareketlerin çağdaş sanatta hâlâ etkisini koruduğundan; yaratıcılığını bir yönetici olmaya direnmek için harcayan sanatçıların varlığından söz etmiyor. Oysa Warhol'un ve pop'un ortaya çıkışıyla aynı yıllarda, karşıt hareketler de boy gösteriyor: Kavramsal sanat, performans, *happening*, *environment*, *land art*, *fluxus*, *arte povera*... Bu hareketler, Warhol'un, gündelik bir ticarî nesneyi ikonlaştırırken, sanat eserini o nesnenin kopyası olacak ölçüde maddîleştiren (*Brillo Box*) yaklaşımının karşısına, sanatı maddeden yalıtan düşünceleriyle çıkıyorlar.Yaratıcı bir piyasa oyuncusu olmak yerine, piyasaya oyun oynamakla uğraşıyorlar. İşte bu sanatçılardan biri olan Seth Siegelaub, 1960'ların sonunda New York'ta 'kavram' satacak bir kavramsal galeri açıyor. Daha doğrusu bir anti-galeri, bir sanatçı kulubü... İşte bu mekânda satışa dirençli fikirlerin, maddesi olmayan sanat 'ürün'lerinin satılmasına kafa yoruyor. Ve ilk kez o, sanatsal kavramların, düşüncelerin, deneyimlerin satılabilme koşulları üzerine birtakım tanımlar geliştiriyor ve bir de "Sözleşme" hazırlıyor.[94] Aslında amacı, sanatçıların yaşadıkları koşulları iyileştirmek ve işlerinin kaderi üzerindeki denetimlerini geliştirmek. Onlara, eserlerinin onarımı, belgelenmesi, yayınlanması, sergilenmesi, ve tabii satılması konularında birtakım haklar sağlamak... Siegelaub, Sözleşme'nin tartışılması ve sanatçılar arasında yayılması sürecini uluslararası bir sanat hareketine dönüştürmeyi başarıyor. Ama Beuys, Haacke gibi birkaçı dışında sanatçılara benimsetmeyi başaramıyor (Haacke hâlâ bunu uyguluyor). Özellikle eserin her el değiştirmesinde, sanatçının değer artışından bir pay –kendi öne-

risiyle %15– alması koşulunun koleksiyonerleri kaçıracağı korkusuyla sanatçılar Sözleşme'yi uygulamaktan cayıyorlar. Siegelaub, yirmi beş yıl sonraki bir görüşmesinde bu sonucu açıklarken, "sanat dünyasının son derecede rekabetçi bir dünya olduğunu ve sanatçıların aralarında pek bir dayanışma bulunmadığını" söylüyor: "Hepsi de aynı bir avuç koleksiyoner için mücadele ettiklerine inanıyor."[95]

Sözleşme'nin öngördüklerini sanatçılar tutmuyor, ama piyasa kapıyor. Ve çarçabuk maddî ya da gayrimaddî, isyankâr ya da itaatkâr, her türlü sanatsal ifadeyi kendine mal ediyor. "Çünkü Sözleşme'nin gayet kesin olarak tanımlanmış olan sınırları, sadece soyut bir fikir halinde veya ancak bir belge üzerinde var olan işleri bile... saf bir meta olarak veya satış sözleşmesi olarak sanat piyasasına sokuyor. Kavramsal sanattan eksik olan *aura*, bundan böyle, imzanın *aura*'laştırılması sayesinde geri geliyor."[96] Kısacası, Siegelaub'un amacı bir anlamda gerçekleşiyor, gayrimaddî sanat sattıkça satıyor – ama ne yazık ki Sözleşme'nin öngördüğü gibi sanatçının değil, sanat piyasasının denetiminde.

Sözleşme'nin yayınından otuz yıl kadar sonra, bu belgenin içerdiği birtakım başlıkların yeniden tartışılmasına yol açan olay, Nicolas Bourriaud'nun, 1998'de *İlişkisel Estetik* kitabını[97] yayınlamasıdır. 1916'da Cabaret Voltaire'de başlayan Dada gösterilerinden, bunları izleyen sürrealist intiharlardan, Alan Kaprow'un 1950 sonlarındaki *happening*'lerinden, 1968'de sitüasyonistlerin Sorbonne'u işgal etmesinden, 1972'de Joseph Beuys'un 1 Mayıs gösterilerinden sonra öğrencileriyle sokakları süpürmesinden, 1952'de John Cage'in hiçbir şeyin çalınmadığı konserinden vs. yıllar yıllar sonra, Bourriaud, ilişkisel estetik üzerine düşüncelerinde, çağdaş sanatın paylaşılan birtakım deneyimlerde saklı olduğunu 'keşfeder'. Çağdaş sanatın, somut ve sonlu bir ifade yerine, belirli bir zamanla ve mekânla sınırlı olmayan son-

suz bir tartışmaya girişiyormuş gibi deneyimlenmesini savunur. 1999-2006 arasında Paris'teki çağdaş sanat müzesi Palais de Tokyo'nun küratörü olan Bourriaud, ilişkisel estetiğini küratoryal ilişkilerinden tanıdığı Tiravanija, Gillick, Pierre Huyghe ve Philippe Parreno gibi sanatçıların işleri çevresinde kurar. Tiravanija'nın tasarladığı "ilişkisel estetik deneyimlerinin" bir örneği, galericisi olan Anton Kern'in evinde düzenlenen yemektir. Bourriaud'nun da paylaştığı bu deneyime ait hiçbir belge bulunmaması güya onu satılmaktan alıkoyacaktır. Ama sonunda bu deneyim, birtakım sofra artığı çanak çömlek marifetiyle müzayedeye çıkıverir – hem de edisyonlar halinde! Bourriaud ise, bu nesnelerin bir "ilişkiyle ilişki kurmak"tan ibaret olduğunu ve onları satın alanların aslında bir ilişki satın aldıklarını savunur.[98] Oysa galerici Kern ne satın aldığını bilmektedir: "Aldığım bir fikir... ortak bir anı."[99]

Seth Siegelaub'un Sözleşmesi'yle uyanan piyasa, "entelektüel mülkiyet hakları"nda yaptığı düzenlemelerle, Bourriaud'nun kendi buluşu olduğunu sandığı deneyimleri, anıları, düşünceleri çoktan finansallaştırmış, hatta özelleştirmiştir. Onları bir tüketim ve dolaşım değerine, deneyimine dönüştürmüştür. Sanat tarihçisi Noah Horowitz'e göre Bourriaud, "modern sanatın estetik, kültürel ve politik amaçlarını radikal olarak alt üst" edeceğini savunduğu "ilişkisel sanat" teziyle aslında postmodernliğe bir ruh kazandırmaya çalışmaktadır. Ama sonunda, paranın tamamıyla maddîliğinden arınarak, "ilişkisel bir deneyim" haline dönüştüğü 1990'ların *dot.com* ekonomisiyle aynı kapıya çıkar. Neyse... Yayını üzerinden çok geçmeden, Bourriaud'nun gayrimaddî sanatı kuşatan maddî koşulları görmezden gelen ilişkisel estetik tezi iflas eder. Bir eleştirmeni onun, "postmodernizmin hükmettiği ilk zamanlardan beri sanat çevresine en çok rahatsızlık veren" yazar oldu-

ğuna karar verir.[100] Çevresindeki sanatçıların 'deneyim'leri kadar, Bourriaud'nun bu deneyimler çevresinde kurduğu estetik de piyasayı onaylayan, hatta azamileştiren bir avangard pastişinden daha yaratıcı olamaz.

Guy Debord, sitüasyonizmin kuramı ve başlıca manifestosu sayılan *Gösteri Toplumu*'nun yayınlanmasının yirminci yılı olan 1988'de yazdığı *Gösteri Toplumu Üstüne Yorumlar* kitabında, sanatın artık ne yaparsa yapsın "gösteri"ye teslim olmaktan kaçamayacağını açıklar. Siegelaub'un "Sanatçı Sözleşmesi"yle başlayan gelişmeleri, Debord'un sözünü ettiği, piyasanın bu büyük kuşatma, ele geçirme (*recuperation*) hareketinin bir kehaneti saymak gerekir. Ama bu bir son değildir. "Gösteri toplumuna ait zamanlar kesin olarak son bulacaktır... Ama bu süreç, gizli olarak gerçekleşecektir."[101] İşte bu giz, sanatın, sembolik ve soyut olan gücünü ve değerini ondan çalan parayla giriştiği iktidar savaşında saklıdır; avangardın bıraktığı tarihsel mirasta saklıdır: Örneğin, Duchamp'ın André Breton'la birlikte Monte Carlo bankasını soymak için çıkardığı hisse senetlerinde ve yazdığı sahte çeklerde; Joseph Beuys'un üzerine "Kunst=Kapital" (Sanat=Sermaye) yazdığı Alman marklarında; Yves Klein'in Seine Nehri'ne serptiği altın tozlarında; Marcel Broodthaers'in altın külçelerini sanata tahvil ettiği, kendi kurduğu Modern Sanat Müzesi'nde; Hans Haacke'nin büyük sanat hamisi Peter Ludwig'in ve emlak simsarı Shapolsky'nin spekülasyonlarını sergilediği işlerinde; sitüasyonist Metropolitan Indians grubunun çaldıklarını armağan olarak dağıtmasında; Sisco, Hock ve Avalos'un San Diego Çağdaş Sanat Müzesi sergileri için aldıkları bütçeyi Meksikalı kaçak göçmenlere dağıttıkları eylemde; Stephen Keene'in boyar boyamaz hemen oracıkta üç-beş kuruşa sattığı *On Bin Resim*'de; K Sanat Vakfı'nın ateşe verdiği bir milyon sterlinde; Gareth Malham'ın 11,61 sterline açık artırmada sattığı ruhunda;

Christoph Büchel'in Manifesta'da sergileme hakkını satmasında; E-toy girişiminin, kurduğu sahte e-ticaret sitesiyle 'rakibini' borsada 4,5 milyar dolar zarara sokmasında ve daha nice "hayalî ekonomiler"de, şirketlerde, müzayedelerde, senetlerde ve paralarda...[102]

Notlar

1 *Cumhuriyet*, 22 Kasım 2009; *Cumhuriyet* 21 Kasım 2009; *Milliyet-Cadde*, 18 Kasım 2009; *Günaydın* 17 Kasım 2009; *Milliyet* 16 Kasım 2009; *Milliyet*, 23 Temmuz 2009; *Milliyet Cadde*, 17 Kasım 2009; *Cumhuriyet*, 17 Kasım 2009; *Radikal*, 18 Kasım 2009; *Milliyet-Pazar*, 14 Mart 2010; *Milliyet-Pazar*, 8 Mayıs 2011; TRT2, 19 Kasım 2009.

2 *Milliyet-Cadde*, 18 kasım 2009.

3 *Milliyet-Cadde* 19 Kasım 2009.

4 *Cumhuriyet*, 22 kasım 2009.

5 *Milliyet*, 8 mayıs 2011

6 Ali Artun, "Müzede Modernliğin Kurulması ve Bozulması, Louvre ve Bilbao Guggenheim: İki Müze İki Küratör", Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 8. Ulusal Sanat Sempozyumu bildirisi, 18-20 Ekim 2006.

7 *Cumhuriyet*, 28 Haziran 2011.

8 *Cumhuriyet*, 2 Ocak 2011 ve 8 Mayıs 2011.

9 Gerçekten de şirket hukuku, bireysel hukuk ile özdeş olarak kurulmuştur. Bkz. Joel Bakan, *The Corporation: The Pathological Pursuit of Profit and Power* (New York, Londra, Toronto, Sydney: Free Press, 2004).

10 Costas Lapavistas, *Finansallaşma ve Kapitalizmin Krizi*, çev. Tuncel Öncel (İstanbul: Yordam, 2009), 70.

11 *A.g.e.*

12 *Milliyet*, 27 Mayıs 2011.

13 Randy Martin, *Financialization of Daily Life* (Philadelphia: Temple University Press, 2002) 123.

14 Bkz. bu kitaptaki "*Kitsch*, Pop ve Eleştirinin Anlamsızlaşması" başlıklı makale, 50. notun olduğu yer.

15 Rıfat Bali, *Tarz-ı Hayattan Life-Style'a: Yeni Seçkinler, Yeni Mekânlar, Yeni Yaşamlar* (İstanbul: İletişim, 2004).

16 Bkz. Matthew Bishop ve Michael Green, *Philantro-Capitalism* (Londra: A&C Black, 2008).

17 Martin, *Financialization of Daily Life*, 43, 182.

18 Foucault, *The Birth of Biopolitics* (New York: Palgrave MacMillan, 2008) 226.

19 Martin, *Financialization of Daily Life*, 114.

20 David Harvey, *A Brief History of Neoliberalism* (Oxford: Oxford University Press, 2005).

21 Ergin Yıldızoğlu, "Avro-Dolar Savaşları", *Cumhuriyet*, 15 Mart 2010.

22 "Ekonomik kriz yüz binlerce işsiz yaratırken, *hedge* fon yöneticileri 2009'da gelirlerini ikiye katladı. 2007 krizine yol açmakla da suçlanan dünyanın 25 *hedge* fon yöneticisi 25,33 milyar dolar kazanç elde etti... David Tepper 4 milyar, Soros 3, 3 milyar dolar..." (*Hürriyet*, 3 Nisan 2010).

23 David Harvey, *The Enigma of Capital and the Crises of Capitalism* (Londra: Profile Books, 2010) 44.

24 George Soros, *Underwriting Democracy* (New York: Free Press, 1991) xv.

25 "Sanatın Balkanlaştırılması" konusunu, e-Skop dergisinin "Sanat ve Kültüralizm" dosyasını içerecek üçüncü sayısı için hazırlamakta olduğum yazımda inceliyorum.

26 Gilles Deleuze, "Denetim Toplumları", çev. Ulus Baker: https://ecotopianetwork.wordpress.com

27 Clare McAndrew (ed.), *Fine Art and High Finance* (New York: Bloomberg Press, 2010) 1-4.

28 Dirk Boll, *Art for Sale: A Candid View of the Art Market* (Ostfildern: Hatje-Kantz, 2011).

29 Clare McAndrew, *Fine Art and High Finance*, 5.

30 Walter Benjamin, "Edward Fuchs: Collector and Historian", *One Way Street and Other Writings* içinde (Londra ve New York: Verso, 1992).

31 Diego Cortez, *The Price of Everything: Perspectives on the art Market* (New York: Yale University Press, 2007) 33-35.

32 Chin-tao Wu, *Kültürün Özelleştirilmesi - 1980'ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahelesi*, çev. Esin Soğancılar (İstanbul: İletişim Yayınları/sanathayat dizisi, 2005) 194, 195.

33 Dirk Boll, *Art for Sale: A Candid View of the Art Market*, 45

34 Velthuis, *Talking Prices: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art* (Princeton ve Oxford: Princeton University Press, 2007) 104,164.

35 Don Thompson, *Sanat Mezat - 12 Milyon Dolarlık Köpekbalığı: Çağdaş Sanatın ve Müzayede Evlerinin Tuhaf Ekonomisi*, çev. Renan Akman (İstanbul, İletişim/sanathayat, 2011) 367.

36 Pierre Bourdieu, *The Rules of Art - Genesis and Structure of the Literary Field* (Stanford: Stanford University Press, 1995) 141-173.

37 David Harvey, *The Limits to Capital* (Londra: Verso, 1999) 350.

38 Robert Jensen, *Marketing Modernism in Fin de Siècle Europe* (New Jersey: Princeton University Press, 1996).

39 *A.g.e.*, 267.

40 Ali Artun, "Sunuş", *Sami Tarıca: Sanat Dünyasına Nasıl Girdim* içinde (Ankara: GaleriNev, 2007) 24.

41 Pierre Bourdieu, *The Rules of Art* (Stanford: Stanford University Press, 1996) 141-173.

42 Artun, "Sunuş", *Sami Tarıca: Sanat Dünyasına Nasıl Girdim*, 32.

43 Velthuis, *Talking Prices*, 90.

44 Galeri-müzayede rekabeti konusunda bkz. Don Thompson, 173-184; Velthius, *Talking Prices*, 76-96.

45 Clare McAndrew (ed.), *Fine Art and High Finance* (New York: Bloomberg Press, 2010) 11.

46 *Milliyet*, 18 Ağustos 2011.

47 David Galenson'dan aktaran, Velthuis, *Talking Prices*, 115.

48 Cenk Dereli, "Sanat ve Emlak Piyasasının Buluşması: Akaretler", e-Skop, sayı 1, Eylül 2011.

49 Velthuis, *Talking Prices*, 36.

50 *A.g.e.*, 33.

51 *A.g.e.*, 37.

52 *A.g.e.*, 37.

53 Clare McAndrew (ed.), *Fine Art and High Finance* (New York: Bloomberg Press, 2010) 10

54 Giorgio Agamben, "What is the Contemporary?", *Nudities* (Stanford: Stanford University Press, 2011) 10-19.

55 Bkz. Don Thompson, *Sanat Mezat*, 264.

56 Aktaran Don Thompson, *Sanat Mezat*, 257.

57 *A.g.e.*, 266.

58 "Show aims to offer glamour and fun", *International Herald Tribune*, 4-5 Haziran 2011.

59 Bedri Baykam, "Türk Sanat Ortamının Basel Çıkartması", *Genç Sanat*, Temmuz-Ağustos 2011, 34-39.

60 *Milliyet* gazetesi, 10 Haziran 2009.

61 Aktaran Nilay Şen, "Sanat ve Koleksiyonerlik", yayınlanmamış makale, 2011, 6.

62 *Milliyet-Cadde*, 8 Ocak 2011.

63 *Cumhuriyet* gazetesi, 24 Kasım 2009.

64 "20 Nisan'da [2011] gerçekleştirilen Ankara Çağdaş Sanat Buluşması'nda açılış konuşmaları Contemporary İstanbul Yönetim Kurulu Başkanı Ali Güreli ve Akbank Özel Bankacılık Genel Müdür Yardımcısı Fikret Önder tarafından gerçekleştirildi. Mimar Sinan Üniversitesi Sosyoloji Bölüm Başkanı, sanat

eleştirmeni ve küratör Prof. Dr. Ali Akay'ın "Türkiye'de çağdaş sanatın dünü ve bugünü" ve İstanbul Bilgi Üniversitesi Öğretim Üyesi Doç. Dr. Aylin Seçkin'in "Türkiye'de sanat piyasası, ekonomik göstergeler" üzerine bir sunum yaptığı buluşmada, Sabancı Üniversitesi Öğretim Üyesi ve sanatçı Erdağ Aksel ile, Duran Doğan Basım Ambalaj A.Ş. Yönetim Kurulu Başkanı, koleksiyoner Oktay Duran sanatseverlere çağdaş sanat hakkında bilgi verip, deneyimlerini paylaştı. Contemporary İstanbul Çağdaş Sanat Buluşmaları Ankara konferansı ardından, 11 Mayıs'ta Adana'da, 25 Mayıs'ta Kayseri'de, 28 Eylül'de Bursa'da ve 26 Ekim'de Bursa'da gerçekleşecek." (*Art Unlimited*, Mayıs 2011).

65 Clare McAndrew (ed.), *Fine Art and High Finance*, 151.

66 Don Thompson, *Sanat Mezat*, 361.

67 Clare McAndrew (ed.), *Fine Art and High Finance*, 113-115.

68 "Art to get its stock exchange", *The Art Newspaper*, Aralık 2010, 58.

69 Harry Bellet, "Globalizing the Art Market", *Passages*, Kış 2003.

70 Olav Velthuis, "Shocked, Shocked That Venice is About Sales", *The Art Newspaper*, Mayıs 2011.

71 Carol Yinghua Lu, "Back to Contemporary: One Contemporary Ambition, Many Worlds", *What is Contemporary Art?* içinde (Berlin: Sternberg Press, 2010) 167-216.

72 Clare McAndrew (ed.), *Fine Art and High Finance*, 7, 8.

73 Noah Horowitz, *Art of the Deal - Contemporary art in a Global Financial Market* (Princeton: Princeton University Press, 2011) 8, 13.

74 *A.g.e.*

75 Ali Artun, "Müze-Mağaza", *Tarih Sahneleri Sanat Müzeleri I: Müze ve Modernlik* içinde (İstanbul: İletişim/sanathayat, 2006) 295.

76 Saloni Doshi, "Museums of the Future", *Times of India*, 19 Ocak 2011.

77 *Milliyet-Cadde*, 4 Kasım 2010.

78 *Hürriyet*, 6 Şubat 2011. Aktaran Nilay Şen, "Sanat ve Koleksiyonerlik", 6.

79 Baudrillard, "Müzayede Nesnesi Olarak Sanat Yapıtı", *Gösterge Ekonomi Politiği Hakkında Bir Eleştiri* içinde, çev. Oğuz Adanır ve Ali Bilgin (İstanbul: Boğaziçi Yayınları, 2004) 130-146.

80 Değişik Sotheby's Institute of Art broşür ve ilanları.

81 *Sotheby's Institute of Art, 2011-2012*.

82 Clare McAndrew (ed.), *Fine Art and High Finance*, 12. Bu oran başka bir kaynağa göre "dörtte üç"tür (Dirk Boll, *Art for Sale: A Candid View of the Art Market*, 31).

83 Noah Horowitz, *Art of the* Deal, xiii-xv; *Time* 15 Eylül 2008; Ben Lewis, *Why I was banned from Damien Hirst's 120m pound gamble?* 15 Eylül 2008, internet.

84 Jerry Saltz, *Hammered*, 26 Mayıs 2005.

85 "Picasso Abdurrahman", *Hürriyet* Gazetesi, 3 Mayıs 2001.

86 Bill Gates, *The Road Ahead* (New York: Penguin, 1995).

87 Baudrillard, "Müzayede Nesnesi Olarak Sanat Yapıtı", 131-136.
Sanat müzayedesi "her şeyin eşdeğerlisi haline gelen paranın saf bir gösterge sayılabilecek tabloyla değiş tokuş edilmesinin en güzel örneğidir." Ne var ki, "ekonomik mantıkta olduğu gibi burada da önemli olan eşdeğerlik ilkesi üzrine oturan para miktarı değil, bir farklılık ve meydan okuma mantığı üstüne oturan para harcama, savurma, tüketim anlayışıdır... Ekonomik düzende belirleyici olan **birikim** biçimidir, ... Kültürel göstergeler düzeninde belirleyici olansa **harcama** [biçimidir]... Egemen sınıflar egemenliklerini ya her zaman gösterge/değerler üzerine oturtmuş ya da sahip oldukları ekonomik ayrıcalığı göstergeler aracılığıyla sergileyerek onlara bir aşkınlık, bir kutsallık kazandırmaya çalışmışlardır. Egemenliğin en kusursuz aşaması bu sonuncusudur. Çünkü sınıf mantığının yerini alan bu mantık, üretim araçlarının mülkiyetiyle değil, anlam üretiminin denetimiyle ilgilidir ve maddi üretimden çok farklı bir üretim biçiminin varlığını zorunlu kılmaktadı. (Zaten Marksist çözümlemenin içinden çıkamadığı da budur). İşte, mikroskopik bir düzeyde bile olsa, sanat eserinin müzayede yoluyla satışında böyle bir üretim biçiminin tüm özellikleriyle karşılaşmaktayız."

88 *Vatan*, 18 Nisan 2006.

89 *Cumhuriyet*, 27 Şubat 1995.

90 *Yeni Yüzyıl*, 1 Mart 1995.

91 Beral Madra, "Ben bunu paranın akıllı kullanımı olarak nitelendiriyorum", *Milliyet Pazar*, 4 Nisan 2010.

92 *Harper's Bazaar*, Mart 2009; *The Art Newspaper*, Kasım 2010; *Cumhuriyet*, 10 Mart 2011.

93 Donald Kuspit, "Art is Dead, Long Live Aesthetic Management", *Redeeming Art: Critical Reveries* (New York: Allworth Press, 2000) 150, 151.

94 Seth Siegelaub, "The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement", Erol Akyavaş'ın verdiği kontrat metni.

95 Gerti Fietzek, *The Artist's Contract* (Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2009) 261-277.

96 Seth Siegelaub'un girişimi ve kavramsal sanatın piyasalaştırılması konusunda bkz. Noah Horowitz, *Art of the Deal*, 93-113.

97 Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics* (Les Presse Du Reel, 1998).

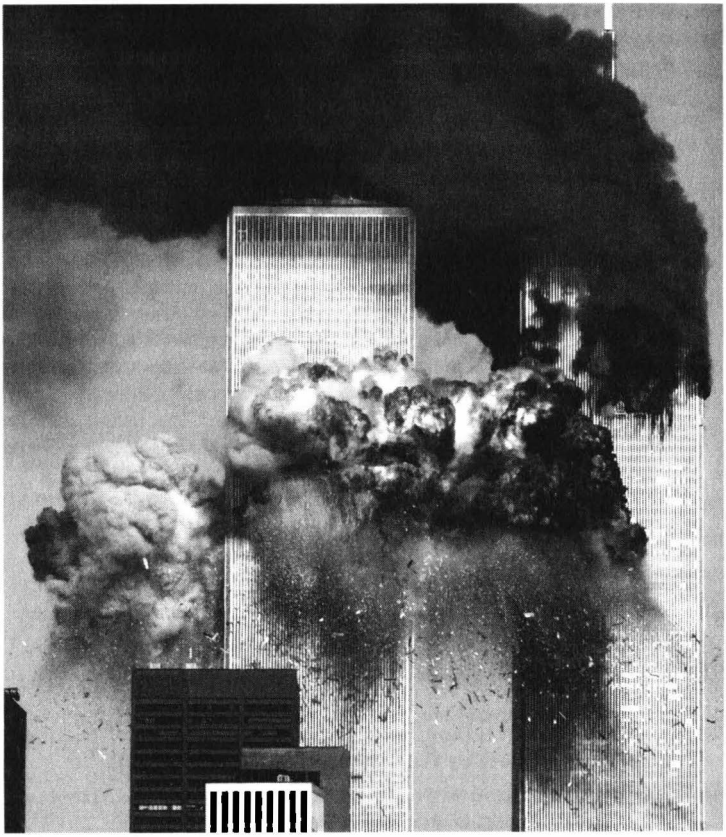
98 Bourriaud, 48.

99 Aktaran Horowitz, *Art of the Deal*, 108

100 *A.g.e.*, 101

101 Guy Debord, *Comments on the Society of Spectacle* (Londra: Verso, 1990) 88.

102 Bkz. Velthuis, *Talking Prices: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*



9/11: Terör New York'ta.

9/11: Yıkıntı Estetiği*

2001 yılının dokuzuncu ayının on birinci gününde iki yolcu uçağı art arda New York'taki Dünya Ticaret Merkezi kulelerine daldı. Kuleler yerle bir oldu. Üç bine yakın insan hayatını kaybetti ve kulelere yığılmış olan servet heba oldu. Günlerce bütün dünya televizyonları bu yıkımın görüntülerine kilitlendi. Görüntüler karşısında avangard müziğin büyük bestecilerinden ve teorisyenlerinden Stockhausen'in aklı başından gitti. Ve bu saldırının, bu "performansın, bütün kozmosun en muhteşem sanat eseri" olduğunu açıkladı: "Bununla kıyaslanınca biz besteciler [sanatçılar] birer hiçiz."[1] Alman sanatçının sözleri büyük infial yarattı. Stockhausen'in konserleri iptal edildi, piyanist kızı onu babalıktan reddetti. Oysa Stockhausen bir avangarddı ve her avangard gibi romantik bir hayal âleminden besleniyordu. Dolayısıyla, yıkım, şiddet, dehşet, kıyamet, ölüm, cehennem, tam da onun yıllardır övüle övüle göklere çıkarılan müziği idi: "Bestelerimde Lucifer'i isyankârlığın, anarşinin kozmik

* Bu metin, Sürrealist Eylem Türkiye (SET) grubunun Mayıs 2011'de düzenlediği *Yıkım 2011* sergisi vesilesiyle yazıldı.

gücü olarak canlandırdım... Amerika'daki hadiseler de Lucifer'in en büyük sanat eseridir." Bu sözler ilk anda egsantrik birer ifade olarak görüldü ve pek de irdelenmedi. Stockhausen'in tepkisinin, aslında 9/11 estetiğinin sanatta yaratacağı eşiği haber verdiği sonradan fark edildi. 9/11'den sonra siyaset kadar sanat da eskisi gibi olmayacaktı.

Jeopolitik ve Biyopolitik

9/11 terörünün intikamı, şiddetin ve savaşın küreselleştirilmesine bahane oldu. "Teröre Karşı Savaş" (*War on Terror*) ilan edildi, "önleyici savaş" doktrini sayesinde her bahaneyle askerî saldırganlık meşrulaştırıldı, işkence yasallaştı, evrensel insan hakları hukuku ve uluslararası hukuk rafa kalktı. Modernliğin uluslara ve toplumlara göre örgütlediği tarihin ve coğrafyanın yerine, kültürlere –dinsel ve etnik cemaatlere– dayalı modernlik sonrası, 'tarih ertesi' bir insanlık inşa etme hırsı şiddetlendi. Neo-liberal "çokkültürlülük", "kültürlerarasılık", "kültürel farklılık" politikaları, yerini kültürlerarası savaşa, Huntington'un deyimiyle "medeniyetler çatışması"na bıraktı. Žižek de, Huntington ile Fukuyama'nın ünlü kitaplarının başlıklarına atıfla* "*tarihin sonu*nda politikanın [artık bir] medeniyetler çatışması"[2] olduğunu kaydediyordu. Sonunda Merkel ve Dan Cameron gibi Avrupa liderleri de, kendi icatları olan kültüralist politikaların iflas ettiğini itiraf etmek zorunda kaldılar.

9/11 darbesini izleyen bu jeopolitik şiddet, biyopolitik şiddetle birleşti. Foucault liberalizm ve biyopolitika üzerine derslerinde, biyopolitikayı liberal rejimlerde hükümet etmenin rasyonelleştirilmesi olarak tanımlıyor.[3] Biyopolitika,

* Huntington: *Medeniyetler Çatışması ve Dünya Düzeninin Yeniden Kurulması*, çev. Cem Soydemir, Mehmet Turhan (Istanbul: Okuyan Us Yayın, 2006); Fukuyama: *Tarihin Sonu ve Son Insan*, çev. Zülfü Dicleli (Istanbul: Gün Yayıncılık, 1999).

hayatın disiplin altına alınması, yönetimi ve tasarımı anlamına geliyor. Žižek de biyopolitikadan söz ederken, bu kavramın insan hayatına ait en öncelikli iki öge olan "güvenlik ve refahın düzene sokulması"yla ilgilendiğini yazıyor. Ayrıca biyopolitikanın, "ideolojik mücadele yerine, uzmanlaşmış yönetime (*management*), sevk ve idareye odaklanan post-politika"yla örtüştüğünü belirtiyor. Žižek'e göre, insan hayatının politikadan arındırılarak ondan azami verimin elde edilmesi, hayatın rasyonel tasarımını zorunlu kılıyor. Ve bu anlamda insanların mobilize edilmeleri korku sayesinde oluyor. Žižek'e göre "korku, günümüzde öznelliğin temel bir bileşeni" ve "sonuçta biyopolitik de bir korku politikası".[4] İnsanların hayatta kalma konusundaki temel güdüsüne hitap ediyor. Henry Giroux, *Neo-liberalizmin Terörü - Otoriterlik ve Demokrasinin Sönüşü* kitabında "neoliberalizmin politikanın temel doğasını değiştirmesi"ni şöyle açıklıyor: "Politika esas olarak kimin hükmettiği ve pastadan kimin hangi payı aldığıyla ilgiliydi... Şimdiyse politikanın merkezindeki yeni soru 'kimin yaşamaya hakkı olduğu, kimin olmadığı".[5]

Gündelik hayatın her noktasının gözetimi (görüntülenmesi) ve tasarımı, ayrıntılanmış ve uzmanlaşmış bir mikro-yönetim rejimini gerektiriyor. Bu rejim bir yandan dijital protezlerimiz haline gelen mikro-teknolojiler yoluyla, diğer yandan da hayatı anlamlandırdığımız göstergelerin –yani kültürün– denetimi yoluyla yürüyor. Sonuçta, yukarda profilini çizdiğim 9/11 sonrası jeopolitik ve biyopolitik, birtakım göstergeler, imgeler ve semboller yoluyla ifade buluyor. İktidarlar tarihte hiç olmadığı kadar görselleştirilmek zorunda. Kısacası, şiddetin politik olduğu kadar estetik bir boyutu da var.

"İşte en hayatî uzuvlarından biri Cenabı Allah tarafından vurulmuş olan Amerika."[6] İkiz Kuleler'e saldırıyı üstlenen El Kaide lideri Usama Bin Ladin'e göre yıkım Tanrı'nın gazabıydı. Batı'nın, modern uygarlığın, piyasanın, küreselleşmenin, ve tabii kâfirliğin en görkemli sembollerinden biri toz olmuştu. 9/11'den daha birkaç ay önce, Molla Muhammed Ömer'in Afganistan'daki bütün heykellerin yıkılması yolundaki fetvası üzerine dev Bamyan Budaları havaya uçurulmuştu. Andreas Huyssen'e göre bu eylem, Dünya Ticaret Merkezi saldırısının bir provasıydı.[7] Öyle görünüyordu ki, "kültür savaşları"yla birlikte dinin yükselmesi, tarihte yeni bir ikonoklazm dalgasını körüklüyordu. Hep olageldiği gibi, bir yandan putlar kırılıyor, diğer yandan kırıldıkça efsaneleşiyordu. Yıkılanlar daha ziyade yok olduktan sonra ikonlaşıyor ya da anıtsallaşıyordu. Nitekim İkiz Kuleler'in mimarı Minoru Yamasaki'ye ait diğer bir yapı da yerle bir edildikten sonra anıtsallaşmıştı. Yamasaki'nin 1951 yılında tasarladığı St. Louis'teki Pruitt-Igoe apartman blokları zamanla mimarlık sanatının bir yüz karası gibi lanetlenmiş, önce boşaltılarak bir harabeye dönüştürülmüş, arkasından da dinamitlenmişti. 16 Mart 1972 günü saat 15.00, yani bu konutların dinamitlendiği an, Charles Jencks'e göre modern mimarlığın ölüm ânıydı. Böylece Pruitt-Igoe bu ölüme adanmış bir anıt olarak tarihe geçti.[8] Ama yokluğunda...

Modernlikle birlikte örgütlenen sekülerlik, dini gündelik hayattan yalıtırken sanatı ikame ediyordu. Müzeler kiliselerin yerini alıyordu. "Tam olarak gelişmiş bir burjuva toplumunda sanat-edebiyat kurumu, din kurumunun işlevsel karşılığı olarak kabul edilebilir. 'Bu dünya' ile 'öteki dünya' ayrımının yerini gündelik hayat ile sanat ayrımı alır... Sanatın aşkınlık niteliği, dindeki tefekküre dalma fiilini karşı-

layan bir deneyim gerektirir. Walter Benjamin'in *aura* kavramı bunu gösterir. Ayrıcalıklı sınıfların sığınacakları kaçışı, şimdi din yerine sanat sağlar. Akılcı biçimde örgütlenmiş olan hayatın ötesinde bir tür öznellik yeşerir."[9] Zamanımızda, sermayenin ve dinin restore edildiği (David Harvey) post-sekülerlik döneminde, acaba din sekülerlik ile sanata kaptırdığı gücünü geri mi kazanıyor? Çağdaş ikonoklazm bunu mu gösteriyor? Sanatın bütün kutsallığını kaybetmesi, piyasanın olduğu kadar dinin de sanatın büyüsünü bozmasının bir sonucu mu? Yoksa 9/11 yıkımını, din ile sanat ve hayatın eskiden olduğu gibi yeniden birleşmesinin medyatik bir ritüeli, bir gösterisi mi saymak gerekir?

Gösteri Olarak Savaş

Sermayenin başkentinde, sermayenin ebediyetini kutsayan anıtların gökyüzünden gelen uçan canavarlar tarafından kendileriyle birlikte bir anda toz bulutuna çevrilmesi, ve bu kıyamet dramasının milyarlarca insana tekrar tekrar sahnelenmesi, muhakkak ki çağımızın en dehşet verici, en yıkıcı, en alegorik gösterisini (*spectacle*) oluşturur. İşte bu, birçok sanat tarihçisinin hatırına Guy Debord ve sitüasyonistlerin gösteri paradigmasını getirir.[10] Debord, gösteriyi "imaja dönüşene kadar yoğunlaşmış sermaye olarak" tanımlar. "O zaman, bu süreci Dünya Ticaret Merkezi'nden daha uygun başka ne özümseyebilir ki? Ve gösterinin gücü –tüketici imgelemi üzerindeki iktidarı– onu ekran üzerinde yok etmekten başka nasıl alt edilebilir ki?"[11] *Afflicted Powers - Capital and Spectacle in a New Age of War* kitabının yazarları "teröristlerin, gösteri mantığını sonuna kadar götürdüklerini" belirtirler. Onlara göre, İmparatorluk, "imaj yenilgisine uğramıştır". Ve bu yenilgi asıl, imajların anlamlandırma sisteminde temel olan tüketim kültüründe hayatî bir yenilgi-

dir. Öte yandan "gösteri, devlet gücünün bir formudur"[12]. O nedenle, İkiz Kuleler'den çok, onun oluşturduğu gösterinin, semboller evreninin yıkılması yaralayıcıdır. Öyle ki yıkım görüntülerini yayınlamak hemen bir tabu haline gelmiştir. Kitle kültürü felçtir.

İntikam arzusu, ABD Başkanı Bush'un ifadesiyle, bir Haçlı Seferi başlatacaktır. Neo-liberal "çokkültürlülük", "kültürlerarasılık" idealleri, Haçlı Seferi naralarıyla ilan edilen kültürlerarası savaşla gülünçleşir, bir fanteziye, bir pazarlama sloganına indirgenir. "Teröre Karşı Savaş"ın başlamasıyla yıkım ve katliam görüntüleri günlerce, yıllarca küresel medyayı işgal eder. Savaş, her bir havai fişeğin hedefinde ölüm ve yıkım olan bir gösteriye dönüşür. İşte 9/11'in yol açtığı imaj yenilgisinin, ezikliğin, aşağılanmanın asıl intikamı bu görüntülerdir. Yoksa, iliştirilmiş gazeteciler için sahnelenen Saddam heykelinin tahrip edilmesi değil. Gösteri savaşlarında 9/11'in cevabı savaştır; savaşın gösterileştirilmesidir. İşte bu yüzden Baudrillard, "savaşın, savaş göstergeleriyle değiş tokuş edildiğinden" bahseder.[13] Körfez Savaşı'na ilişkin olarak söylediği gibi aslında "savaş olmamıştır". Kültürlerarası savaş temelde semboller, imajlar arasında sürdürülür ve zamanımızda hızla yükselen "kültür yönetimi", "sanat yönetimi", "kültürel diplomasi" gibi disiplinler, imajların sadece piyasada değil savaşta tüketilmesiyle de uğraşır.

Yıkımın Yüceliği

Savaşın ve şiddetin estetize edilmesi yeni değil. Onun için öteden beri müzeler silahlarla dolar taşar. Ancak, sanatın yıkım ve şiddetle temsilî değil de ontolojik bir ilişki kurması, romantik estetiğin oluşumuyla eşzamanlıdır. Şair ve ressam William Blake (1757-1827), şiirin gerçek özünün şeytan olduğunu yazar: "Şiir, istese de yapıcı olmaz; o yıkıcıdır; o, an-

cak isyan ettiği zaman gerçektir."[14] Sanatın yıkıcılığıyla ilgili birikim, 20. yüzyılın avangard hareketlerinde doruğa çıkar. Sanat manifestoları dönemini açan, "yıkıcı ve kundakçı" Fütürizm Manifestosu (1909) bunun en vurucu ifadesi sayılır: "Artık mücadelenin dışında bir yerde güzellik yoktur. Saldırgan karakteri bulunmayan başyapıt olamaz... Savaşı, anarşistlerin yıkıcı hamlelerini saygıyla anmak, ... müzeleri ve kütüphaneleri yıkmak istiyoruz... Sanat, şiddetten, zulüm ve adaletsizlikten başka bir şey olamaz."[15] Ekspresyonistlerin 1918 Alman Devrimi arifesinde yayınladıkları manifestoları da yıkıcılık tapınmasında fütüristlerinkinden geri kalmaz: "Uyanın! Uyanın! Sizi şiddet dolu bir ayaklanmaya, alev alev bir anarşiye çağırıyorum."[16] Bu tür şiddet çağrılarına öteki avangard hareketlerde de rastlanır. Ama sanatın şiddeti yoğun olarak deneyimlediği eylemler 1968 Devrimi'yle yayılır. Başı çekenler arasında sitüasyonistler ve "yıkıcılığın esteti" Guy Debord da yer alır. Onlara göre, 1968 Mayıs'ında devrimcilerin Paris'i ele geçirmeleri bir festivaldir, topluca oynanan bir oyundur, kent hayatının estetikleştirilmesidir. İşte şimdi Baudelaire'in düşlediği gibi "hayal gücü iktidardadır". Arzular özgürdür, sürrealizm sokaklardadır. Sanatın iktidarı kısa sürer ama sitüasyonizmden esinlenen sanat ve terör hareketleri sanatı piyasalaştıran postmodernist hegemonyaya kadar son bulmaz. Paul Virilio, 9/11 saldırısının estetiği üzerinde dururken, avangardın bu saldırgan doğasını dehşetle yoğrulmuş olmasıyla açıklar: "20. yüzyıl sanatı temel olarak teröristtir ve terörize olmuştur... İki dünya savaşıyla, soykırımla, tekno-nükleer güçle vb. mahvedilmiştir. Birinci Dünya Savaşı'nı hesaba katmadan Dada veya sürrealizmi anlayamazsınız."[17]

Sanatın yıkıcılığıyla ilgili düşüncelerin kaynağı, 1. yüzyılın sonlarında yaşadığı tahmin edilen Roma dönemi yazarı Longinus'a atfedilir. Yazılarının derlendiği *Du Subli-*

ma, 1674'te yeniden keşfedilerek Fransızca'ya çevrilir. Yücelik ile güzellik arasındaki çatışma, bu tarihlerde, modernliğin uyanmasıyla birlikte filizlenir. Yani sanatçının yavaş yavaş bir deha olarak yükselmesi, yaradanlığı ve ruhanîliği Tanrı'dan çalmasıyla birlikte... Bu dönemde bütün Avrupa âlimleri ve sanatçıları Roma'ya akar ve Roma'nın yıkıntılarında tarihlerini, uygarlığı, sanatı ve mimarlığı keşfederler. Yıkıntılar resmedilir, dramalaştırılır ve bu yolla yüceleştirilir, süblimleştirilir. Bu 'harabe sanatı'na ait en dâhiyane eserler kuşkusuz Piranesi'nin *Antichita Romane* (1756) gravürleridir. Ancak, Piranesi antik uygarlık harabelerinden sadece birtakım uygarlık fragmanları çizmekle kalmamış, onlardan aynı zamanda on altı resimlik bir hayalî şiddet evreni de yaratmıştır: *Carceri d'Invenzione - Hayalî Hapisaneler* (1747). Piranesi'nin, *Carceri* dizisini hazırlarken, o günlerin akılcı dogmalarına karşı hayal dünyasını ve bilinçaltını yücelten çağdaşı Giambattista Vico'dan (1668-1744) etkilenmemiş olması olanaksızdır. Gerek bu filozofun, gerekse Piranesi'nin sanatı şiddetle ve yıkıntılarla eklemleyen estetikleri, ilerde romantiklerin ve sürrealistlerin kılavuzu olacaktır.

Şiddetin modern sanatı kuran bir estetik fenomen olmasında, "yüce" (*sublime*) konusundaki düşüncelerin canlanmasının, özellikle de Edmund Burke'ün *Yüce ve Güzel Üzerine Düşüncelerimizin Kökleri Hakkında Felsefî Bir Soruşturma* kitabının (1756) önemli etkisi olmuştur. Burke'te "yüce"nin kaynağı terördür: "Acı ve tehlike düşüncesini kışkırtan her şey, yani dehşet uyandıran, terör gibi etki eden her şey *yüce*'nin kaynağıdır. Yüce, zihnin duyabileceği en güçlü duyguyu üretir. En güçlü duygu diyorum, çünkü acının hazdan daha etkili olduğuna inanıyorum."[18] "Hiçbir duygu yoktur ki, zihni akıl yürütmekten alıkoymada korku kadar etkili olsun. Acı ve ölüm endişesinden kaynaklanan korku gerçek

acı gibi etki eder. O nedenle dehşet veren –terörün kaynağı olan– her şey aynı zamanda yücedir."[19]

"Burke'ün terörün yüceliğiyle ilgili kavramı (*terror-sublime*) Fransız Devrimi sırasındaki Terör rejiminin habercisidir ve toplumsal geleneklerin yıkılması anlamına gelir. Hegel'de ise terörün yüceliği, alttan alta tarihin sonunu veya dünyanın sonunu uyandırır. Nihaî olanı hayal edip duran ve bir kahraman olan romantik sanatçı ve şair de yüceliğin hayaline dalar ve dünyanın sonunu düşler. Maleviç'in eserlerinde ve İkinci Dünya Savaşı ertesi sanatında soyut yüceliğin (*abstract sublime*) anlamı aşağı yukarı budur. Terörün yüceliği dünyanın sonu demektir. Maleviç'in *Kara Kare*'si Birinci Dünya Savaşı'na, yüzyıl ortasındaki monokrom (tekrenk) sanat da İkinci Dünya Savaşı'na tepkidir."[20] Žižek de, Maleviç'in *Kara Kare*'sini modernist yüceleştirmenin doruğu olarak yorumlar. Ama onun yorumu daha formalisttir. Ona göre *Kara Kare*'nin soyutluğu, genellikle ilk modernist ressam olarak anılan Courbet'nin, modelinin vajinasını en ince ayrıntısına kadar resmettiği *Dünyanın Kökeni* tablosunun aşırı gerçekliğinin tam karşıtıdır. Courbet gerçekliğin, ona karşı Maleviç ise boşluğun yüceleştirilmesini temsil eder. Modernizm bu iki uç arasında salınır.[21]

9/11: Politika ve Estetik

Tanrı neden yıkmıştır İkiz Kuleleri? Sanırım Babil Kulesi'ni neden yıktıysa ondan. Bu kuleler, Tanrı'nın mekânı olan arş-ı âlâya tırmanarak, O'nun kozmos üzerindeki, yani hakikatin kaynağı üzerindeki egemenliğini tehdit ettikleri için... Tanrı'nın yüceliğine meydan okudukları için...

Sermaye modernliği kurarken, kilisenin (dinin) otoritesini denetlemek amacıyla sekülarizmi örgütler. Yani sekülarizm daha en baştan liberalizmin kaynaklarından biridir.

Ancak, küreselleşme dönemi liberalizminde sermaye dinle barışır. Ve ulus gibi, evrensellik gibi, modernliğin diğer tasarımlarıyla birlikte sekülarizmi de esnekleştirir, işlevsizleştirir. Piyasanın sınırsızlaşmasının önüne toplumların çıkarabileceği engellere karşı bir tür "kültürel determinizm" geliştirilir. Yani sermaye modernliğin 'icadı' olan 'toplum' tasavvurunu terk eder. Sonuçta, postmodernlik döneminde artık sermaye de kendi eseri olan modernlikle arayı açar ve açtıkça modernliğin uzaklaştırdığı dinle yakınlaşır. Sermaye ile din, en eski, en yaygın kültür olan dinin canlanmasını teşvik eden "kültüralizm" konusunda uzlaşırlar. Ancak, "kültürel farklılığın", dinsel ve etnik farklılığın himaye edildiği bu yeni "çokkültürlü" liberalizm bünyesinde kültürler farklılaştıkça birbirlerine hasım olur. İşte İkiz Kuleler dehşeti bu husumetin bir sonucudur. Neo-liberal kültüralist politikaların iflasının bir sonucudur. Yıkıma neden olan, "çatışan uygarlıklar" değil, bu çatışmaya yol açan küresel rejimdir. "Elbette bir çatışma vardır ama bu çatışma Amerika'nın ve İslam'ın uyandırdığı dehşetin ötesindedir. Muzaffer küreselleşme kendisiyle savaşmaktadır."[22] "Globalleşmeye içsel olan çılgınlığın kendisi çılgınlık üretmektedir. Dengesiz bir toplumun suçlu ve psikopat üretmesi gibi... Gerçekte bunlar sadece kötülüğün semptomları, işaretleridir. Terörizm, virüs gibi, her yerde. Afganistan'ı mesken tutması şart değil."[23]

Thomas McEvilley de "postmodern yüce" üzerine yazısında Baudrillard'ın yukarıdaki görüşlerine katılmaktadır. Ona göre, modernizme özgü yücelik kavramının içerdiği akıldışına, karanlığa, şiddete, dehşete, mahşere ait bir estetiğin artık yeri yoktur. Postmodernizm yüceliği güzelliğe eklemlemiştir. Eğer günümüzde modernizme özgü anlamıyla yücelikten söz edilecekse, bu ancak küreselleşme olabilir. "Kapitalist küreselliğin dehşet verici muazzamlığı [olabilir]... Kül-

türel gelenekler buharlaştıkça ortalığı bir boşluk, toplumlar parçalandıkça bir yalnızlık, diller öldükçe bir sessizlik kaplayacaktır... Bizi bekleyen yüce budur."[24] Joseph Beuys, çağımızın ürettiği dehşetin yüceliğini sonuna kadar şiddetlendirir: "Auschwitz tüketici kapitalizmdir"(Gene Ray, "Joseph Beuys ve Auschwitz Sonrasının Yüceliği"). [25]

İkiz Kule yıkıntıları, 9/11'den uzaklaştıkça bugünün keşfedilmesinde tarihsel olarak daha derin anlamlar kazanıyor. Artık bu saldırının küresel politikalarda bir çağ açtığı konusunda kimsenin kuşkusu yok: kültür savaşları; bilgi yerine inancın, modernlik mitleri yerine dinin "devletin ideolojik aygıtları" (Althusser) arasında güç kazanması; insan hayatının mikroyönetimi ve bunun doğurduğu biyopolitik şiddet; ikonoklastik şiddetin tırmanması; şiddetin gösterileştirilmesi vb.

Habermas, 2001 Ekim'inde Alman Yayıncılar Birliği ödülünü alırken yaptığı konuşmada, Dünya Ticaret Merkezi'ne düzenlenen saldırının dehşet verici gerçekliğinin, postmodern rölativizmin zamanının dolduğuna işaret ettiğini ima ediyordu. George Will gibi sağcı yorumcuların deyişiyle Amerika'nın "tarihten izni" bitmişti. Žižek'e göre, gerçeklik, hoşgörülü liberalizmi ve kültürel çalışmalar ekolüne özgü metinsellik perspektifini parçalıyordu.[26]

Ancak, 9/11 politik olduğu kadar estetik bir çağın da sembolü oldu. Dünya Ticaret Merkezi'nin göçmesi insanlığın kolektif hafızasına kazındı. Bu olayın imgesi, Hiroşima, Auschwitz imgelerinin şiddeti ayarında, hatta faili Tanrı olduğundan belki onlardan daha bile güçlü bir yer etti. Farkında olalım olmayalım, bir biçimde her şeyi onun dolayımıyla hayal eder olduk. Dolayısıyla, sanatı "kültürel farklılık", "çokkültürlülük", "insan hakları", "sivil toplumculuk" gibi neoliberal retoriklerle eklemleyen ve onu reel politikanın iletişim ortamına dönüştüren "bienal estetiği" bu heyulanın yanın-

da çöktü. İkincisi, modernist estetiği ve avangardı atıklaştırıp onların "geri-dönüşüm"ünden sanat üreten, ironiye, taklide, simülasyona, sanallığa, röprodüksiyona dayalı postmodern estetik anlamsızlaştı. Çünkü 9/11, H. G. Wells'in Wall Street'i kavuran hava saldırısı (1907), ya da King Kong'un New York kulelerini tepelemesi (1933)[27] gibi hayal ürünü değil, **gerçekti**. Ya da Baudrillard'ın *Terörizmin Ruhu*'nda söylediği gibi, bu yıkım, Körfez Savaşı'nı andıran "olmayan bir olay" *(non-event)*, bir simülasyon değil, "mutlak bir olaydı *(absolute event)*, olayların 'anasıydı', hiçbir zaman olmayan olayların hepsinin özü olan saf olaydı."[28]

9/11 ertesinde kaleme aldığı *Gerçeğin Çölüne Hoş Geldiniz* kitabında Žižek, müzisyen Stockhausen'in yıkımı bir nihaî sanat eseri olarak görmesine değinerek, bunda bir hakikat payı olduğunu, çünkü olayın, 20. yüzyıl sanatının "gerçeklik tutkusu"nun* doruğu olarak yorumlanabileceğini belirtiyor. Žižek'e göre, bu felaketten önce, sadece Üçüncü Dünya'ya özgü olduğu sanılan ve televizyon görüntülerinde kalan katliamlara, kötülüklere, şeytanlıklara ait gerçek, şimdi ondan uzak yaşadıklarını sananları da sarsıyordu.[29] Ama tam da gerçek olduğu için, yani sarsıcı ve aşırı olması nedeniyle, biz onu kendi gerçeklik deneyimimize sindiremiyorduk. Ve onu bir kâbus, bir hayalet görmüş gibi yaşıyorduk... Gerçek gerçeklik şiddet doluydu, korkunçtu, ölümcüldü, lanetliydi ve o nedenle biz onu sanallaştırıyorduk.[30]

---

* "Gerçeklik tutkusu"nu *La Siècle* kitabında 20. yüzyılın kilit bir özelliği olarak kaydeden, Alan Badiou'dur. "19. yüzyılın ütopyacı, bilimsel tasarımlarına ve ideallerine; gelecekle ilgili planlarına karşıt olarak 20. yüzyıl, ... bir Yeni Düzen'in gerçekleştirilmesini amaçladı. 20. yüzyılın nihaî, tanımlayıcı deneyimi, gündelik toplumsal gerçeklik yerine, doğrudan Gerçeğin deneyimlenmesiydi. Bütün şiddeti, aldatıcı kabukları soyuldukça ortaya çıkan Gerçeğin... Ancak, Badiou'nun gösterdiği gibi, saf Gerçeğin, tanımlanamayan gerçeklikten damıtılması için çekilen şiddetli eziyet, tam aksini, yani saf görüntüye karşı duyulan bir saplantıyı doğurur." (Žižek, *Welcome to the Desert of the Real*, 7, 8.)

On yıl sonra artık Stockhausen'in tepkisi pek yadırganmıyor. Belki de 9/11 draması, hakikaten Wagner'in hayal ettiği bir *Gesamtkunstwerk*'ti; bütün sanat mecralarını ve onlar aracılığıyla insanın bütün duyularını ve duygularını içeren "topyekûn bir sanat eseri"ydi.

Notlar

1 Karlheinz Stockhausen, *Wikipedia*.

2 Slavoj Žižek, *Violence* (Londra: Profile Books, 2008) 119, 120.

3 Slavoj Žižek, *a.g.e.*, 317, 318, 328.

4 Slavoj Žižek, *a.g.e.*, 34.

5 Henry A. Giroux, *The Terror of Neoliberalism - Authoritarianism and the Eclipse of Democracy* (Londra: Paradigm Publishers, 2004) 1.

6 Robert S. Nelson, Margaret Olin (ed.), "The Rhetoric of Monument Making: The World Trade Center", *Monuments and Memory, Made and Unmade* içinde, (Chicago: University of Chicago Press, 2003) 315.

7 Andreas Huyssen, "Twin Memories: Afterimages of Nine/Eleven", *Grey Room*, Bahar 2002, 12.

8 Charles Jenks, "The Post-Modern Agenda", *The Post-Modern Reader* içinde, ed. Charles Jenks (Londra: St.Martin's Press, 1992) 24.

9 Peter Bürger, *The Decline of Modernism* (Cambridge: Polity Press, 1992) 17, 189.

10 Örneğin, Retort (T. J. Clark, I. Boal, J. Matthews, M. Watts).

11 Retort, *Afflicted Powers: Capital and Spectacle in a New Age of War* (Londra: Verso, 2006).

12 Retort, *a.g.e.*, 200.

13 Jean Baudrillard, "The Illusion of War", *The Illusion of the End* içinde (Cambridge: Polity Press, 1994) 62.

14 Georges Bataille, *Edebiyat ve Kötülük*, çev. Ayşegül Sönmezay (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004) 71.

15 Filippo Tommaso Marinetti, "Fütürizm Manifestosu", *Sanat Manifestoları* içinde, (ed.) Ali Artun, (İstanbul: İletişim, 2010) 102-105.

16 Joan Weinstein, *The End of Expressionism - Art and the November Revolution in Germany, 1918-19* (Chicago: The University of Chicago Press, 1990) 15.

17 Paul Virilio, *The Accident of Art* (New York: Semiotext, 2005) 102, 14.

18 Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry Into the Sublime and Beautiful* (Londra: Routledge, 2008) 39.

19 Edmund Burke, *a.g.e.*, 57.

20 Thomas McEvilley, "Turned Upside Down and Torn Apart / 2001", *The Sublime* içinde (Londra: Whitechapel Gallery & MIT Press, 2010) 168.

21 Slavoj Žižek, "Modernism and the Stalinist Sublime", *Parkett*, sayı 58, 2000.

22 Jean Baudrillard, "The Spirit of Terrorism", *Le Monde*, 2 Kasım 2001.

23 Jean Baudrillard, "Çılgınlığı Globalizm Üretiyor", *Der Spiegel*-NTV MSNBC,18 Ocak 2002.

24 Thomas McEvilley, *a.g.e.*, 171,172.

25 Gene Ray, "Joseph Beuys and the Stalinist Sublime", *The Sublime* içinde, *a.g.e.*, 174-177.

26 Slavoj Žižek, *Welcome to the Desert of the Real* (New York: The Wooster Press, 2001) 24.

27 Mike Davis, "The Flames of New York", *New Left Review*, Kasım-Aralık 2001, 34.

28 Jean Baudrillard, "The Spirit of Terrorism".

29 Žižek, *Welcome to the Desert of the Real*, 8, 12, 44.

30 *A.g.e.*, 11, 14.

10. İstanbul Bienali 24, 48
12 Eylül darbesi 68
1917 Devrimi (Ekim Devrimi) 32, 33
1918 Alman Devrimi 199
1929 krizi 33, 143
1968 olayları 37, 39, 99, 106, 113, 165, 184, 199

Accademia Dell'Arte del Disegno 10, 79
Adorno, Theodor 28, 45, 106
Akbank 20, 50, 74, 159, 160, 162
Akbank Private Banking 21
akılcı(lık) 54, 72, 98, 99, 109, 110, 117, 120, 197, 200
Aksoy, Erol 177
Alberti 11, 82, 83
alışveriş merkezleri 15, 34, 38, 45, 46
Althusser, Louis 203
  devletin ideolojik aygıtları 203
Altın Öküz (Hirst) 172
Altındere, Halil 154
Amerikan Komünist Partisi (AKP) 33
amnezi 130
anarşi 152, 193, 199
  anarşizm 39
  anarşist 91, 116, 152, 199
Anderson, Perry 37
Ando, Tadao 18
Ankara Cer Modern Müzesi 164
Antik A.Ş. 135
antik Yunan 75, 76, 168
anti-Stalinist 33, 34
Antmen, Ahu 136
Aragon, Louis 117
Archigram 16, 113
aristokrasi 32, 41, 45
  aristokrat 8, 12, 49, 139
Arnault, Bernard 158
ART Basel 22, 137, 159, 166
Art Basel Miami Beach (Miami Basel) 20, 157, 158
Art Exchange 165
Art Nouveau 85, 93
Art on the Gallery (Art On) 137, 155
arte povera 183
artokrasi 127
  artokratlar 138, 162, 164
art-otel 45
Arts and Crafts 85, 91, 94, 97, 117
asamblaj 25, 109
Atak, Bülent 52
aura 184, 197
Auschwitz 203
Avalos, David 186
avangard 29, 31-34, 39-41, 44, 46-48, 54, 93, 97, 98, 105, 109, 113, 116, 130, 133, 145, 146, 148, 151-153, 186
  dadacı avangard 117
  Greenberg avangardı 31
  Rus avangardı 32, 33, 35, 117
  avangardizm 152
Avrupa Birliği 144
Avrupa-merkezlilik 138
Aydınlanma 64, 84, 105

Babil Kulesi 16, 201
Bach, Richard 97
Balkaner, Ali 177
Boll, Dirk 150
Bamyan Budaları 196

Baraz, Yahşi 136, 156, 177, 179, 180
Galeri Baraz 156
Barbaros Point Otel 45
Barr, Alfred 32, 33
Batılılaşma 96, 138, 139
Baudelaire, Charles 7, 27, 28, 49, 54, 108, 109, 115-117, 146, 199
Baudrillard, Jean 51, 60, 62, 65, 66, 95, 165, 168, 176, 198, 202 ,204
Bauhaus 64, 69, 71, 85, 93-97, 117
Bauhausçular 95, 98
Hayalperest Bauhaus 99
rasyonalist Bauhaus 99
Baumgarten, A.G. 49, 106
Bayazıt, Nigân 91
Baykam, Bedri 136, 159
Bayoğlu, Elif 181
Beatles 44, 176
Beautiful Inside My Head Forever 172
Beckham, David 14, 175
Beni Yas hanedanı 13, 25
Benjamin, Walter 7, 28, 43, 71, 94, 116, 197
Pasajlar 28
Berlin, Isiah 105
Beuys, Joseph 183, 184, 186
beyaz küp 155
Beyaz Müzayede 159
Beyaz Saray 11
Bezmen, Halil 177
Bezmen müzayedesi 179
bienaller 20, 126, 127, 129, 130, 147, 157, 165, 166, 168
Bilgi Üniversitesi 164
Birinci Dünya Savaşı 94, 113, 117, 199
Blackwater Güvenlik Şirketi 23
Blackwater skandalı 23
Blake, William 198
Blanqui, Louis Auguste 116
Bloch, Ernst 32, 43
Block, Rene 145
blockbuster 11
BMW 160
Bois, Yve-Alain 46
Bombay Sanat Müzesi 11
Bonham's 20, 170
Borges, Jorge Luis 82
Boston Güzel Sanatlar Müzesi 133
Bourdieu, Pierre 42, 47, 150, 152
Bourriaud, Nicolas 184-186
Braque, Georges 31
Braverman, Harry 120
Brecht, Bertolt 32
Breton, André 33, 109, 112, 115, 186
Britanya Demir Yolları Emekli Sandığı 163
Britanya Doğa Tarihi Müzesi 163
Broodthaers, Marcel 186
Brunelleschi, Filippo 11, 18
Buchloch, Benjamin 35
Burj Dubai 15
burjuva(lar) 49
burjuvazi 41, 98, 107, 151
burjuva kültürü 151
burjuva toplumu 31, 116, 196
küçük burjuva 45
Burke, Edmund 200, 201
Bush, George W. 22, 198
Büchel, Christoph 187

Cabaret Voltaire 184
Cage, John 184
Calle, Sophie 130
Cameron, Dan 194
Campbell, Naomi 14
Caravaggio, Michelangelo da 111
Castells, Manuel 122
Ceylan, Taner 168
Chase Manhattan Bankası 162, 163
Cheney, Dick 22
chic 28
Chicago Üniversitesi Ekonomi Okulu 24
Chirac, Jacques 17
Christie, James 169
Christie's müzayede evi 20, 154-156, 160, 163, 170, 176, 180
Clark, T. J. 45
CNBC 142
Coleridge, Samuel Taylor 91
Collingwood, R.G. 76
Contemporary İstanbul Fuarı 20, 162, 164

Contemporary Turkish Painters müzayedesi 180
Cortez, Diego 149
Cosimo de Medici *veya* Büyük Cosimo *veya* I. Cosimo 9, 10, 79
Courbet 201
Dünyanın Kökeni 201
Crary, Jonathan 43, 44
Credit Suisse 20, 160
Crystal Palace 88
cultural studies 36, 39, 41
Çalıkoğlu, Levent 168

Dada 35, 99, 108, 184, 199
dadacı(lar) 32, 117, 152
Dante 98
Davis, Mike 19, 23, 24
Debord, Guy 46, 186, 197, 199
Deleuze, Gilles 50, 51, 72, 115, 124, 125, 130, 140, 146, 175
Demirel, Murat 177
Demokritus 64
demonizm 115
denetim toplumu (Deleuze) 125, 146, 147
Descartes, René 64, 84, 108
Design Turkey 68
determinizm 115
determinist 35
kültürel determinizm 202
Deutsche Bank 158, 160, 162
Devlet Opera ve Balesi 52, 142
Diderot, Denis 49
Dilipak, Abdurrahman 175
Christian Dior 20, 160
direkt bankacılık 142
disiplin toplumu (Foucault) 105, 124, 125, 146, 147
Disneyland 15, 19, 38
Documenta 154
Doğan, Saruhan 168
Doğançay, Burhan 135-137, 158, 179
Mavi Senfoni 135-138
Dolce&Gabbana 51
Dolman, Richard 176
Drucker, Johanna 40- 42
Dubai İslam Bankası 23
Duchamp, Marcel 97, 154, 181, 186
Dumankaya Modern 45
Dunpy, Frank 174
Duran, Oktay 137
During, Simon 38
Dünya Ticaret Merkezi 23, 193, 197, 203

Eagleton, Terry 37, 168
Eczacıbaşı, Oya 125
Edgü, Ferit 179, 180
Eisenstein, Sergey 97
ekspresyonizm 34
ekspresyonistler 32, 199
soyut ekspresyonizm 34, 45, 74
El Kaide 23, 196
El Lissitzki 98
El Maktum 13, 14, 60
Maktumlar 22
El Nahyan 8, 13
Eliot, T. S. 67
elitizm 34, 42, 127
elitist 41, 42
emotion driven design 64
endüstri 29, 70, 78, 84, 86, 87, 91, 92, 98, 133, 174
eğlence endüstrisi 41
endüstrileşme 21, 36, 85, 92
kültürün endüstrileşmesi 29, 129
sanatın endüstrileşmesi 133
endüstriyalizm 31
Endüstriyel Devrim *veya* Endüstri Devrimi 84, 86
birinci endüstriyel devrim 95
ikinci endüstriyel devrim 95
endüstriyel tasarım 90, 91, 117
endüstriyel toplum 98, 117, 121, 122
kültür endüstrisi 18, 28, 41, 127
turizm endüstrisi 20
episteme 76
EQ (emotionel quotient) 123
Erdok, Neşe 177
İstasyon 177
Erten, Oğuz 135
Esche, Charles 21

estetizm 35
E-toy girişimi 187
Eyfel Kulesi 16, 87

Fabrika (Andy Warhol) 174, 182
fantazmagorya 44, 94
feminist ideoloji 38
Fénéon, Felix 152
Fertility Institutes 61
fetişizm 38
  meta fetişizmi 94, 183
Fichte, Johann Gottlieb 91, 106
fin de siècle 151
finansallaşma 141, 144, 148, 162, 164, 182, 185
  hayatın finansallaşması 140, 144
  sanatın finansallaşması 140, 145, 165, 167, 169, 170, 180
  siyasetin finansallaşması 144, 145
finansal müsadere 141
flânerie 117
  flâneur 117
Flusser, Vilém 77
fluxus 35, 183
Focillon, Henri 32
Folies Bergère 117
Ford, Henry 121
Fordizm 74, 97, 116, 120-123, 129, 143
  post-Fordizm 74, 121-123, 126, 129, 130, 143
formalizm 31, 36
  formalist 32, 54, 93, 97, 98, 105, 201
Foster, Hal 93
Foster, Norman 18
Foucault, Michel 37, 75, 83, 104, 105, 124, 125, 130, 143, 146, 194
Fourier, Charles 111
Frankfurt Kitap Fuarı 20
Frankfurt Okulu 32, 39
Fransız Devrimi 105, 115, 201
Fransız Müzeler Ajansı 22
Freud, Sigmund 109
Friedman, Milton 24
Frieze 157, 158
Fukuyama, Francis 194
fütürizm 121
  fütüristler 199
  Fütürizm Manifestosu 199

Gagosian galerisi 172
Gagosian, Larry 156
Galleria degli Uffizi 9
Garanti Bankası 142, 160
Garanti Portföy 160
Gates, Bill 44, 124, 175
Gautier, Théophile 107
Gehry, Frank 18, 19, 21, 74
genetiği değiştirilmiş organizma (GDO) 60
Gesamtkunstwerk 96, 205
Getty, Mark 44, 175
Gilbaut, Serge 33
Gilbert&George 73
Gillick, Liam 185
Giroux, Henry 195
Givenchy 20
glocalisation 129
Goldaş mücevher 52
Gombrich, Ernst 9
Gorky, Arshile 113
Gotik 81, 94, 106
Goya, Francisco José de 111
Gramsci, Antonio 121
Greenberg, Clement 21, 29-36, 41, 45
Gropius, Walter 93, 96
Guattari, Felix 50, 51, 175
Gucci 20
Guggenheim 17, 24, 162
  Bilbao Guggenheim 19, 21
Güleryüz, Kerimcan 135

Haacke, Hans 183, 186
habitus (Bourdieu) 128
Hadid, Zaha 18, 24, 74
halkla ilişkiler *veya* PR 66, 123, 127, 162, 170
Hall, Stuart 37
Halliburton 22, 23
Hamann, Johann Georg 108, 109
Hamilton, Richard 36
Hanru, Hou 24, 166

happening 156, 183, 184
Harvey, David 143, 144, 150, 197
Haskell, Francis 10
Hauser, Arnold 105
Hayek, Friedrich 24
hayırseverlik kapitalizmi (*philantrophic capitalism*) 142, 162
hedge fon 144, 163
Hegel, G.W.F. 48
Heidegger, Martin 82
Heredotos 168
Hermes 160
Hidropolis Oteli 15, 60
high art 34
Hiroşima 203
Hirst, Damien 21, 74, 154, 172, 174
Hitler, Adolf 19, 32
Hitler-Stalin paktı 33
Hock, Louis 186
Hollywood filmleri 29
homo economicus 112, 143
homo ludens 112
Horowitz, Noah 185
HSBC 20, 160
Huizinga, Johan 112
Hume, David 84, 86
Huntington, Samuel 194
Huyghe, Pierre 185
Huyssen, Andreas 196
hümanizm 10, 82, 92

IQ (*intelligence quotient*) 123
İkinci Dünya Savaşı 27, 29, 34, 38, 45, 65, 113, 121, 139, 152, 201
İkiz Kuleler 193, 196, 198, 201
ikonoklazm 196, 197
  ikonoklastik 203
iletişim tasarımı 39, 50, 66, 67, 95, 103
İMKB (İstanbul Menkul Kıymetler Borsası) 164
İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı 130
İstanbul Çağdaş Sanat Fuarı 158
İKSV (İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı) 128
işlevselci(lik) 18, 92

Jackson, Michael 14, 140
Jacobs, Marc 73
Jameson, Fredric 146, 181
Jencks, Charles 196
Jolie, Angelina 14
Jones, Jasper 34
Jugendstil 97

K Sanat Vakfı 186
Kandinski, Vasiliy 31
Kant, Immanuel 21, 49, 71, 106, 113, 115
kapalı cemaat (*gated community*) 17
Kaprow, Alan 184
Katoğlu, Oya 136
kavramsal sanat 110, 183, 184
kavramsalcılık 35
Keene, Stephen 186
  On Bin Resim 186
Kern, Anton 185
Kern, Stephen 121
Keynes, John Maynard 121
  Keynesçilik 121, 143
  post-Keynesçi 143
kitsch 27-36, 41, 44-48, 49
klasizm 108
  klasist 18, 93
  neo-klasizm 105
Klee, Paul 7
  Angelus Novus 7
klonlama 62
Koh, Terence 158
komünizm 23
  Sovyet komünizmi 39
konstrüktivizm 97, 117
  konstrüktivistler 98, 118
  Rus konstrüktivizmi 64, 98
Koolhaas, Rem 24, 25, 73
Koons, Jeff 45, 126, 174
Kölner Kunstmarkt (Köln Sanat Pazarı) 157
Körfez Savaşı 198, 204
Kraliçe Victoria 86, 89
Kundera, Milan 45
kurumsal kimlik (*corporate identity*) 69
kurumsal kültür (*corporate culture*) 40, 143, 165

Kuspit, Donald 182, 183
kübizm 33, 121
  kübist 32
  post-kübist 34
kültür
  çokkültürlülük 124, 129, 166, 194, 198, 202, 203
  kitle kültürü *veya* kitlesel kültür 29, 32, 34, 41, 198
  kültür endüstrisi *veya* kültür sanayii 18, 41, 71, 93, 127
  kültür yönetimi (*cultural management*) 28, 39, 103, 104, 198
  kültüralizm *veya* kültürcülük 39, 70, 71, 194, 202
  kültürel çalışmalar veya *cultural studies* 36, 38, 39, 53, 203
  Kültürel Çalışmalar Merkezi (Birmingham Üniversitesi) 36
  kültürel diplomasi 34, 39, 198
  kültürel eleştiri 39
  kültürel farklılık 51, 62, 166, 194, 202, 203
  kültürel görececilik (rölativizm) 62
  kültürel kimlik 62, 145
  kültürel tüketim 51
  kültürlerarası savaş 194
  kültürlerarasılık 194, 198
  kültürün endüstrileşmesi 29, 129
  kültürün özelleştirilmesi 39, 49, 50, 126
  neo-liberal kültür 130
  neo-liberal kültür politikaları 38, 39, 48, 70, 202
  popüler kültür 27, 32, 34-36, 38, 39, 41, 49, 73, 92
  postmodern kültürel politikalar 21
  siberkültür 65
  tasarım kültürü 59, 85, 86, 90, 94
  tüketim kültürü 36, 64, 197
küratöryal yönetim (*curatorial management*) 128

Lacan, Jacques 113
land art 183
Lapavistas, Costas 141
Lauren, Ralph 133
Lautréamont, Comte de 109
Le Corbusier 133
Lefebvre, Henri 113
Leibniz, G.W. de 110
La Mettrie, Julien Offray de 64, 84
Lenin, V. I. 117
Leonardo da Vinci 64, 82
Lévi-Strauss, Claude 113
liberalizm 34, 62, 194, 201-203
  liberal rejimler 194
  neo-liberalizm 24, 143, 147
  neo-liberal doktrin 42
  neo-liberal kültür 130
  neo-liberal kültür politikaları 38, 39, 48, 70, 202
  neo-liberal politikalar 120, 166
  neo-liberal rejimler 62, 143, 150
  neo-liberal söylem 153

Lichtenstein, Roy 34
life-style 73
Londra Tasarım Okulu 87, 88, 90, 94
Longinus 199
Louis Vuitton 73, 160
Louvre 9, 12, 17, 18, 22, 133, 138
low-art 34
Löwy, Michael 105, 116
Ludwig, Peter 186
Lukács, Georg 32

Madonna 38
Madra, Beral 46, 130, 179
Maleviç 201
  Kara Kare 201
Malham, Gareth 186
Mallarmé, Stéphane 31, 110
Manifesta 187
Manzoni, Piero 47
Mao Zedong 118
Mapplethorpe, Robert 159
markalaş(tır)ma (*branding*) 68, 95
  markalandırma 67, 69, 130, 153, 155, 156
Marksist 33, 37, 38
  Marksist estetik 32

Marshall yardımları 34
Marx, Karl 32, 94, 111, 176
Masterpiece London 159
Matta, Roberto 113
McAndrew, Clare 156
McDonalds 124
McEvilley, Thomas 202
McLuhan, Marshall 63, 122
medeniyetler çatışması 194
  çatışan uygarlıklar 202
Mediciler 8-12, 16, 25
  Cosimo de Medici *veya* Büyük Cosimo
  veya I. Cosimo 9, 10, 79
  Medici bankaları 11
  Medici hanedanı 8, 9, 12, 13, 79
  Medici koleksiyonları 9, 12
  Medici müzeleri 10, 12
  Medici prensleri 8
  Palazzo Medici 9
melezlik (*hybridity*) 126
Mensucat Santral A.Ş. 177
meritokratik 123, 127
Merkel, Angela 194
Metropolitan Indians grubu 186
Mevlana 109
Miami Basel Fuarı 20
Michelangelo 9, 10, 79, 82
Microsoft 63, 124
mimesis 43, 76, 81
Miró, Joan 31
Mitchell, Timothy 61
Moholy-Nagy, László 118
Molla Muhammed Ömer 196
Mondrian, Piet 31
Monroe, Marilyn 118
Morgan, J. P. 162
Morgan Stanley 20
Morris, William 37, 91, 92, 94, 111, 117
Mualla, Fikret 179
Muhteşem Lorenzo 10
Murakami, Takashi 73, 174
Musee de Luxembourg 9
Mübarek Kulesi 15
müstesna kadavra 112, 113
Müze-i Hümayun 11
Naci, Balkan 177
Nazi 33, 62, 71, 152
New York Metropolitan Müzesi 162
New York Modern Sanat Müzesi (MoMA) 33, 35, 138, 150, 162
Newton, Helmut 159
NGO'lar 69, 104, 128
Nietzsche, F. 109, 110, 112
Nouvel, Jean 18
Novalis 52, 106, 110

olumsallık 41
Orlan 67, 68
Ortaylı, İlber 136
Osianama 167
Osman Hamdi 11
outsourcing 126
Ozenfant, Amédée 97

Ölçer, Nazan 136
özerklik 40, 41, 44, 47, 98
  sanatın özerkliği 42, 48, 72, 73, 93, 98, 104-106, 116, 133, 139, 145, 146, 156, 175
  sanatın özerkleşmesi 10, 43, 107, 151

Palazzo Grassi 20
Palazzo Medici 9
Palladio, Andrea 11, 18
Paris Banque Nationale 163
Paris FIAC 137, 157
Parreno, Philippe 185
Parthenon 133
pastiş 25, 186
Philips de Pury 170
Philips Design 64
Picasso, Pablo 31, 32, 175
Pinault, François 20
Piranesi, Giambattista 200
Pitt, Brad 14
Platon 75, 76, 80, 94
  Platoncu 78, 81
Poggioli, Renato 105
Pollock, Jackson 74, 113
Pompidou Müzesi veya Centre Pompidou 22, 73, 138

poncif (Baudelaire) 28
Portakal, Raffi 135, 168, 177
Prada 73
pragmatizm 41
  pragmatik 50
Prens Albert 88, 90
Preziosi, Donald 107
Prince, Richard 73
Pruitt-Igoe konutları 196
psişik otomatizm 108
pürizm 97

Raad, Walid 24
Raffaello 45
Rambo 38
Rancière, Jacques 42, 106
rasyonalizm 31, 146
  rasyonalist 93, 98, 99
Read, Herbert 90-93
realizm 32, 34, 108, 120
  realist 150
  sosyal realizm 33
  sosyalist realizm 34
  sürrealizm 31, 93, 99, 108, 115, 199
  sürrealist(ler) 32, 33, 109, 112, 113, 115, 116, 152, 184, 200
  Sürrealist Manifesto 116
Richards, Ivor Armstrong 97
Riefenstahl, Leni 71
Riegl, Alois 32
Rivera, Diego 33, 113
Rixos Residences Bomonty 45
Rockefeller, Nelson 33, 162
Rodçenko, Aleksandr 44, 118
romantizm 31, 91, 93, 105, 106, 108-111, 113, 116, 145, 182
  Alman romantikleri 96, 99
  İngiliz romantikleri 91
  romantikler 52, 83, 105-109, 115, 117, 200
  romantik akımlar 39
  romantik devrim 113
  romantik edebiyat 109
  romantik estetik 198
  romantik sanatçı 201
Rorty, Richard 53
Rousseau, Jean-Jacques 105
rölativizm 39, 53, 203
  kültürel rölativite 62
  rölativist 51, 52
Rönesans 9, 22, 25, 64, 79-83, 85-87, 92, 105, 107, 110, 138, 139, 169
  Dubai Rönesansı 24, 25
  Rönesans mimarları 11
  "Rönesans" miti 80
  Rönesans tabloları 44, 176
  Rönesans zihniyeti 81
Ruskin, John 83, 91, 92, 94, 111, 117

Saatchi, Charles 149, 150, 154, 155, 158
Sabancı A.Ş. 68
Sabancı Üniversitesi 50
saf şiir (Mallarmé) 31
Saint-Simon, Claude Henri de 111
Salon sergileri 27, 49
Saltz, Jerry 158, 174
San Diego Çağdaş Sanat Müzesi 186
sanat
  sanat için sanat 31, 33, 34, 107
  sanat yöneticileri 138, 145, 162, 164
  sanat yönetimi (*art management*) 39, 71, 103, 104, 120, 125, 127, 198
  sanat yönetmeni 10
  sanatın özerkliği 42, 48, 72, 73, 93, 98, 104-106, 116, 133, 139, 145, 146, 156, 175
  sanatın özerkleşmesi 10, 43, 107, 151
  ticarî sanat 29, 152
Sanayi-i Nefise 88
Sarkozy, Nicolas 17
Schlegel, Karl Wilhelm F. 52
Schlegel kardeşler 106
Schumacher, Michael 14
Seban, Alain 73
Seçkin, Aylin 164
sekülarizm 107, 201, 202
sembolik sermaye (Bourdieu) 47, 150
Sennett, Richard 122
Seurat, Georges 152

Shakespeare, William 98
Shapolsky, Harry 186
Sharaj Sanat Bienali 20
siberseks 61
Siegelaub, Seth 183-186
"Sözleşme" 183-186
Simavi, Çiğdem 180
simulacrum veya simülakrum 22, 60, 77
Sisco, Elizabeth 186
sitüasyonizm 99, 108, 186, 199
sitüasyonist(ler) 16, 36, 46, 113, 184, 186, 197, 199
sivil toplum 42, 144
sivil toplumculuk 203
Skinput 63
Soğuk Savaş 34, 145
Soros, George 144, 145
Sotheby's 20, 156, 160, 162, 168-170, 172, 176, 180, 181
Spedding, Philip 104
Speer, Albert 19
spekülasyon 14, 39, 76, 136, 137, 140-143, 148, 149, 153, 155, 175-177, 179
Spinoza, Baruch 39
Sprouse, Stephen 73
Steinberg, Leo 34, 145
Stewart, Rod 13
Stockhausen, Karlheinz 193, 204, 205
Storr, Robert 34, 35
süprematistler 98
sürrealizm 31, 93, 99, 108, 115, 199
sürrealist(ler) 32, 33, 109, 112, 113, 115, 116, 152, 184, 200
Sürrealist Manifesto 116
Swissotel 135
Szeemann, Harald 145, 165, 166
Şeyh El Nahyan 8, 13

Tac Mahal 16
Taliban 23
Tanzimat 96, 138
TMSF (Tasarruf Mevduatı Sigorta Fonu) 177
Tate 138
Tatlin, Vladimir 118
Taylor, F. W. 120, 121
Taylorizm 97, 104, 116-118, 120-122, 125, 130, 133
TEFAF (Avrupa Güzel Sanatlar Vakfı Fuarı) 157
tekel rantı (Harvey) 150
Terör rejimi (Fransız Devrimi) 201
Thatcher, Margaret 149
Thompson, Don 163, 172
Thompson, E. P. 36
Tiffany 21
Tiravanija, Rirkrit 185
toplum mühendisliği 62, 66
topyekün tasarım 95, 96
totalitarizm 43
totaliter rejim 32
Troçki, Lev 33
Troçkizm 34, 113
Turquality 68
tüketimcilik (*consumerism*) 40
tüketim toplumu 48, 51
Türk Odaları (*Turkische Kammer*) 139

UBS 20, 159, 160, 163
Usama Bin Ladin 196
Uzan'lar 177

Ülker, Murat 135, 136

Valéry, Paul 31, 97
Van de Velde, Henry 97
Vasari, Giorgio 9, 10, 79-81, 107, 108
Veblen etkisi 150
Veblen, Thorstein 150
Velthuis, Olav 21
Venedik Bienali 165, 166
Venedik Çağdaş Sanat Fuarı 165
Vernet, Horace 28
Victoria and Albert Müzesi 85, 88-90
Virilio, Paul 48, 199
Virno, Paul 129

Warhol, Andy 34, 36, 103, 104, 118, 126, 174, 182, 183
Brillo Box 183
Wark, McKenzie 51

Washington National Gallery 162
Wells, H. G. 204
White Cube galerisi 172
Whiteread, Rachel 154
Whitney Museum of American Art 149
Wigley, Mark 95
Wilde, Oscar 111, 159
Will, George 203
Williams, Raymond 36, 38
Winckelmann, Johann Joachim 106
Woods, Tiger 16
Wölfflin, Heinrich 32
Wright, Frank Lloyd 98

Yamasaki, Minoru 196
yapay zekâ 65
Yapı Kredi 160
Yeni Sol 36
yeni solcular 37
yersiz-yurtsuzluk 123, 126
Young British Art 150
Yves Saint Laurent 20

Žižek, Slavoj 61, 194, 195, 201, 203, 204

sanat**hayat** 22

Ali Artun

ÇAĞDAŞ SANATIN ÖRGÜTLENMESİ

Estetik Modernizmin Tasfiyesi

1990'lardan başlayarak sanat dünyasını bir "çağdaş sanat" humması sardı. Birbiri ardına faaliyete geçen çağdaş sanat müzeleri, çağdaş sanat galerileri, çağdaş sanat müzayedeleri vb. aracılığıyla dev bir küresel sanat piyasası inşa edildi. Küresel metropoller arası yarışta hamle yapmaya çabalayan İstanbul da bu piyasanın merkezlerinden biri haline geldi.

Çağdaş sanatın alabildiğine örgütlü olduğu ortadadır, ama onun ne olduğu henüz bir bilmecedir. Sanatın, sanat tarihi, eleştiri ve estetik gibi evrensel kaynakları, "çağdaş sanat nedir?" sorusunu daha yeni yeni tartışmaya başlamıştır. Bu tartışmalarda çağdaş sanatın örgütlendiği ortamların incelenmesi kilit yer tutmaktadır. Ali Artun'un yazıları da bu kapsamdadır: sanat yönetiminin yükselişi; bienallerde benimsenen yönetim/işletme modelleri; tasarım ile çağdaş sanatın bağı; sanatın müzayedeleşmesi; çağdaş estetik, realizm ve şiddet; çağdaş himaye sistemleri; sanat tarihinin ve eleştirinin kaderi... Ama bütün bu konuların altındaki asıl tema ortaktır: modernizmin tasfiyesi.

Kapak resmi: Eadweard Muybridge (1830-1904): *Nude Man Running*.



19.00 TL

İLETİŞİM 1653
SANAT HAYAT DİZİSİ 22

ISBN-13: 978-975-05-0947-6
9 789750 509476