sanathayat 14



sanat siyaset

kültür çağında sanat ve kültürel politika

Editör : **Ali Artun**
Sunuş : **Lev Kreft**

İŞİM

Editör: Ali Artun

SANAT/SİYASET
Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika

Editör
ALİ ARTUN
Sanat/Siyaset

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. Yayımlanan son kitapları: *Modernliğin Sınırında Sanat-Eleştiri, Özerklik, Siyaset* (2006), *Müze ve Modernlik* (2006).

LEV KREFT Ljubljana Üniversitesi Sanat Fakültesi'nde estetik profesörü ve aynı üniversitenin Spor Fakültesi'nde Spor Felsefesi Bölümü üyesi. Barış Enstitüsü - Çağdaş Sosyal ve Siyasî Çalışmalar Enstitüsü'nün yöneticisi. 1990-1996 yılları arasında Slovenya Parlamentosu'na üyeydi ve 1992-1996 arasında parlamentoda başkan yardımcılığı yaptı. Estetik ve kültür felsefesi ile spor felsefesi üzerine kitap ve makaleler kaleme alıyor. Slovenya'da çıkan *Borec* [Savaşçı] ve *Ars & Humanitas* adlı dergilerin ve Routledge bünyesinde çıkan *Sport, Ethics and Philosophy* adlı derginin yayın kurullarında yer alıyor.

sanat**hayat**

DİZİ EDİTÖRÜ Ali Artun

Modernizmin aslî bir unsuru olan estetizmde,
sanatın estetik cazibesi, bencil çıkarlardan
ve gündelik hayattan bağımsız bir güce sahiptir.
Kurtuluşu burada, bu dünyada bulma imkânına işaret eder.
Lev KREFT

EDİTÖR
ALİ ARTUN

Sanat/Siyaset

KÜLTÜR ÇAĞINDA SANAT VE KÜLTÜREL POLİTİKA

ÇEVİRENLER
Mustafa Tüzel - Elçin Gen - Esin Soğancılar
Haluk Barışcan - Nurdan Gürbilek - Sabir Yücesoy
Ufuk Kılıç - Emrehan Zeybekoğlu

iletişim

İletişim Yayınları 1312 • sanat**hayat** dizisi 14
ISBN-13: 978-975-05-0591-1
© 2008 İletişim Yayıncılık A. Ş.
1. BASKI 2008, İstanbul

•

DİZİ EDİTÖRÜ Ali Artun
YAYINA HAZIRLAYAN Elçin Gen
KAPAK TASARIMI Özlem Özkal - Ata Öztürk
UYGULAMA Hüsnü Abbas
DÜZELTİ ve 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

•

sanat**hayat**

Theodor Adorno
KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ - KÜLTÜR YÖNETİMİ

•

Ali Artun
MÜZE VE MODERNLİK
Tarih Sahneleri - Sanat Müzeleri I

•

ed. Ali Artun
MÜZE VE ELEŞTİREL DÜŞÜNCE
Tarih Sahneleri - Sanat Müzeleri II

•

ed. Ali Artun
SANATÇI MÜZELERİ

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

FARUK'A

Ciddi olan
bu dünyanın
düzeninden sonra
başka bir düzenin olduğunu
bilmemizdir.

Antonin Artaud
(Çeviren: Ahmet Soysal)

İÇİNDEKİLER

SUNUŞ / **Sanat ve Siyaset: Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı**
LEV KREFT 9

- **Siyasal Ütopistik/Sanatsal İkonoklazm** 14
- **Özerklik/Siyaset** 18
- **Modernliğin Sanat-Siyaset İlişkisine Dair Üç Modeli** 20
- **Evrensellik ve Kesinlik, Doğalcılık (Natüralizm) ve Kültürcülük (Kültüralizm)** 39

I
Estetiğin Siyaseti

Sürrealizm: Avrupalı Aydının Son Fotoğrafı
WALTER BENJAMIN 51

Üretici Olarak Yazar
WALTER BENJAMIN 69

Teknik Olarak Kopyalanabildiği Çağda Sanat Yapıtı
WALTER BENJAMIN 91

Çağdaş Sanatta Siyasal Kavramı
HAL FOSTER 131
- **Kültürün Yeri** 138
- **İhlalden Direnişe** 144

Kültürel Direniş
HAL FOSTER 155
- **Burjuvazinin "Tasfiyesi"** 158
- **(Karşı-)Temellük** 165
- **Kod ve Minör** 172

20. Yüzyılda Sanat ve Siyaset
LEV KREFT 185

Estetiğin Siyaseti
JACQUES RANCIERE 207

II
Siyasetin Estetiği

Avangard'ın Amerika'daki Yeni Serüvenleri: Greenberg, Pollock veya Troçkizm'den "Yaşam Merkezi"nin Yeni Liberalizmine
SERGE GUILBAUT 231

Ülkeleri Pazarlamak: Uluslararası Sergiler ve Kültür Diplomasisi
BRIAN WALLIS 255

Savaş Sanatları ve Sanatların Savaşı
RENATA SALECL 281

Adlar Dizini 309
Kavramlar ve Akımlar Dizini 313

SUNUŞ

Sanat ve Siyaset: Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı*

LEV KREFT

"Sanat ve siyaset" yalnızca uzun geçmişi olan geniş bir alan değil, geçtiğimiz 20-30 yıl içinde sanat ve siyasetin haritalandırılmasındaki ve doktrinlerdeki değişimlerin etkisiyle sınırları tamamen bulanıklaşmış bir alan. Sanat kelimesini hâlâ kullanıyoruz, peki bu kelime bugün ne anlama geliyor? Bu kelimenin anlamı, kuramsal, bilimsel ya da felsefî söylemlerde kullanılmasına el veriyor mu? Peki siyaset dediğimizde ne kastediyoruz? Ulus-devletlerin iç işleri ve bunların kendi aralarındaki uluslararası ilişkileri değil mi? Sanat derken aklımızda hâlâ güzel sanatlar [*beaux-arts*] var; doğrudan kullanıma yönelik olmayan, (bilimsel) hakikatin bilgisine doğrudan katkıda bulunmayan, mutluluk vaadi [*promesse de bonheur*] olarak mutluluğumuzu artıran bir şey. Siyaset derken, temsilî demokrasiyle yönetilen ulus-devletimizi, uluslararası siyaset derken de bu ulus-devletin diğerleriyle ilişkilerini kastediyoruz. Ama iki kelime de, sanat da siyaset de, hâlâ taşıdıkları anlama işaret etmiyor, da-

* Lev Kreft'e, önerimiz üzerine bu derleme için kaleme aldığı sunuş yazısı için teşekkür ederiz – e.n.

ha doğrusu ikisi de hatırı sayılır derecede değişti, bu nedenle kuramsal kavramlarının hâlâ ifade ettiği şeyi net biçimde temsil etmiyorlar.

Sanat uzun süre önce salt "güzel" olmaktan çıktı, artık özerk de değil, sanat dalları ve türleri öylesine çeşitlendi ve genişledi ki (özellikle medya, kültür ve sanal gerçeklik bağlamında) eskiden "sanat" kelimesinin net bir karşılık bulduğu bütün sınırlar aşıldı. Dahası da var: Artık sanatsal tasarımdan geçip güzelleştirilmemiş, öyle ya da böyle bir kozmetik dokunuştan pay almamış doğal ya da imal edilmiş çok az nesne ve imge var. Neyse ki, kimse bu tür nesne ve imgelerin sanat olduğunu iddia etmiyor, yoksa herhangi bir alış veriş merkezi ya da turistik mekân sanat eseri olurdu. İşte bütün bu güzel ve cazip metalar arasında çağdaş sanat ancak ne güzel ne de cazip olduğunda seçilebiliyor. Gelgelelim, en ayrıksı sanat ürünleri bile birer meta: Kültür endüstrisinin ürünleri. Bir çağdaş sanat nesnesi ile salt kültürel meta arasındaki fark nedir? Görünürde hiçbir fark yok. Hangi açıdan bakarsanız bakın, her şey bulanık, karışık, melez, ve kuşkuya yer bırakmaksızın, kesin ve net biçimde "sanat" denebilecek hiçbir şey yok.

Siyaset de artık uluslararası arenada birer "kişi" konumunda olan ulus-devletlerin belli bir toprak parçası ve orada yaşayanlar üzerindeki egemenliğinden ibaret değil. Toprak üzerindeki siyasî iktidar ve egemenlik fikirlerinin bile miadı dolmuş gibi görünüyor. Siyasî kararların sonuçları, artık coğrafî sınırlarla kısıtlanamayacak taraflar üzerinde etkili oluyor, bunların başında da küreselleşmeden doğrudan etkilenenler, ulus-devletlerin ve uluslararası örgütlerin kamusal denetiminden ya da demokratik süreçlerinden az ya da çok dışlananlar geliyor. Her siyasî düzen için hayatî olan şiddet kullanma tekeli artık ortadan kalktı. Miras aldığımız sınırlar içindeki anlamıyla siyaset, artık yurttaşların

rasyonel tartışması ve temsilî yapıların karar alması değil (tarihin herhangi bir döneminde böyle olduysa tabii). Siyaset artık, kamuoyu yoklamalarının ve devasa siyasî eğlence sektörünün el birliğiyle işleyen bir gösteri; haber programları ve *reality show*'larla, kurgulanmış bir oyundan temelde farkı kalmayacak derecede estetize edilmiş durumda.

Kullandığımız gösterenler ile, kelimelerle ulaştığımız gösterilenler arasındaki bu kopukluğun basit bir temsil krizinden ibaret olmadığını, fenomenleri daha derinlemesine inceleyerek ve onlara verdiğimiz adları daha dikkatli kullanarak bu durumun üstesinden gelinemeyeceğini fark edenler postmodernistler oldu. Dilin uygunsuz, yanlış ya da önyargılı kullanımını düzeltmenin de bu derde deva olmadığı görüldü. Dil hiçbir zaman mükemmel bir ifade aracı olamaz, ama bu sorunun tek nedeni dil değil. Öyle görünüyor ki gerçekliğin kendisi sorun haline geldi: "Modernizm, gösteren, gösterilen ve göndergenin rollerini net biçimde ayrıştırıp özerkleştirdi. Postmodernizm ise, bu *ayrımları* sorunsallaştırdı, özellikle de gösteren ile gönderge arasındaki, başka deyişle temsil ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi..."[1] Artık kesin bir gerçeklik kalmadığı iddiası, buradan çıkan en radikal sonuç – Jean Baudrillard'ın iddiası bu. Artık bizim gösterme pratiğimizden bağımsız, kendi başlarına var olan gerçek nesnelere göndermede bulunmuyoruz. Bunlar bizim dil oyunlarımızın ürünleri, ve muhtemelen bu oyunların dışında ne mevcudiyetleri ne de anlamları var. Dahası, bu dil oyunları başlı başına birer dünya; dillerin tekabül edeceği, doğruluklarının sınanacağı, iletişimi sağlayıp birbirlerine tercüme edilecekleri "gerçeklik" denen bir üst-dünya yok. Bu kadar radikal olmayan düşünürlerse gerçekliğin kendi başına var olan el değmemiş bir toprak olmadığını, modern maddî pratiklerimizin ve ürünlerimizin dünyayı çoktan değiştirdiğini öne sürüyorlar. Artık hiçbir şey kendi

başına var olmuyor, bütün dünya insanîleştirilmiş, hatta bizim estetik ve sanatsal beğenimize göre biçimlendirilmiş. İnsanlık her şeyi kendi rahatım temin etmek için kullanacağı birer kaynağa dönüştürdü, gerçekliği kendi kuralları ve fikirleri doğrultusunda yeniden düzenledi. Gerçekliği kaybedişimizden dilin kifayetsizliğini sorumlu tutamayız. Bugün yüz yüze olduğumuz dünyayı kendi ellerimizle yarattığımızı kabul etmeliyiz, gerçekliğin yok olduğu tek yer bizim dil oyunlarımız değil. O halde sorun, dil ile gerçeklik arasındaki uyuşmazlıkta yatmıyor. Sorun, yarattığımız dünyayla aramızdaki sıkıntılı ilişkide: Dünyayı, modernlerin inandığı gibi, insana dost ve idare edilebilir bir ortama dönüştürme amacı taşıyan faaliyetlerimizin sonuçları yüzünden yönümüzü bulamıyor, ayağımızı sağlam zemine basamıyoruz.

Bu hiç de bize özgü bir sorun değil. Bilakis. Ptolemaios'un izinden giden bir gökbilimcinin Ortaçağ'ın sonunda yaşadığı sıkıntıları düşünün. Tanrılara ve kahramanlara kadar uzanan büyük seleflerinden miras aldığı doktrine bağlı kalmak zorundaydı: Prometeus ile Pythagoras'tan, Ptolemaios ile Aristoteles'ten. Bu gökbilimine göre Dünya evrenin merkezindeydi ve sabitti; Güneş'ten Ay'a ve yıldızlara, gezegenlere kadar bütün gök cisimleri onun etrafında dönüyordu, bu cisimler birbirlerine yaklaştığında da düzenli olaylar oluyordu. Burada, algılanan gerçeklik ile miras alınan fikir ve kavramlar uyumlu bir ilişki içinde, ama bu ilişki o kadar karmaşıklaşıyor ki söz konusu hareketleri ve olayları hesaplamak için son derece incelikli matematiksel araçlar kullanılmak zorunda kalınıyor. Bu, pratik açıdan hiç de kolay değil, ama gökbilimci yine de gayet başarılı: Görünürde düzensiz olan herhangi bir hareketi ya da olayı hâlâ hesaplayabiliyor, karmaşıklığı gittikçe artan sihirli ve gizemli araçların yardımıyla hâlâ olup biteni açıklayabiliyor. Öte yan-

dan, evrenin düzenli, basit ve uyumlu olduğunu düşünüyor. Gerçi ampirik dünyasındaki hiçbir şey bu düşünceyle bağdaşmıyor, ama o yine de bunu savunmak zorunda çünkü dünyanın ona sunduğu yegâne güvenli sığınak, düzen ve kesinlik olanağı bu. Yani algıladığı dünya, onun beklediği gibi davranmıyor; gözlemlediği ve matematik yoluyla vardığı sonuçlar, onun dilini, yani evrensel *mousikê*'yi,* varoluşun ahengini desteklemiyor. Bu yüzden, her ne pahasına olursa olsun o uyum fikrini destekleyecek karmaşık açıklamalara ihtiyacı var. İşte bizim durumumuz da bundan farksız: Miras aldığımız modern dünya görüşü, bütün olayların ve değişimlerin her şeyi kapsayan bir düzenlilikle ve sona ermeyen bir ilerlemeyle uyum içinde gerçekleştiğini kanıtlamaya çalışırken, kavrayamayacağımız denli karmaşıklaştı.

Herkes çıplak gözle gökyüzüne bakabilir. Güzel olduğu kesindir, ama orada ne gördüğümüz, görüntüyü yerleştirdiğimiz çerçeveye bağlıdır. Bu görüntü güvenli ve sağlam mı, yoksa kaotik ve tehditkâr mı? Nesneleri ve imgeleri perspektif içine sokacağımız bir model olmadan boşlukta kayboluruz, duyularımızla algıladığımız verileri net biçimde kavrayamayız. Ptolemaios'çu gökbilimci, gökbilim alanında asırlar boyu kaydedilen gelişmelere rağmen, sadece bulanık, karmaşık, neredeyse anlaşılmaz bir açıklama sunabilir, dünyanın hem düzenli bir yapıdan yoksun hem de sözümona kusursuz bir ahenk içinde olduğunu söyler. Olayları açıklarken büyük hatalara düşmez, ama onun bilimi güven veren bir bilgi, emin bir dünyanın güvencesi olarak kavranabilir mi? Açıklamalarında o kadar çok kör nokta, o kadar çok hesaplanmamış öznel yanlış vardır ki sunduğu gerçek-

* *Mousikê* [Yunanca], Müzlerin sanatı. Bugünkü anlamıyla müzik, veya daha genel olarak kültür. Pythagoras'ta, evrenin uyumunun simgesi olarak müzikteki uyum – e.n.

lik kuşkuludur; buna karşılık, daha sağlam başka bir açıklama da mevcut değildir. Evren artık istikrarlı bir makrokozmosu temsil etmez, çünkü evren hakkında, genel dünya görüşü çerçevesinde açıklanamayan çok fazla bilgi vardır. Tanrı'nın kusursuz yaratımı anlaşılmaz, tutarsız kelimelerle ve imgelerle tezahür eder. Hiç kimse, başta gökbilimci, nesnelerin ve imgelerin, ne algılanan dolaysız gerçekliği ne de dolaylı düşünsel kavramları temsil ettiğini kabul etmeye hazır değildir. Her şey dağılmaktadır, ama Andersen'in masalındaki kralın çıplaklığı gibi, kimse bir şeylerin ters gittiğini itiraf edemez. Ama bir şeylerin ters gittiği kesindir, çünkü sorun kelimeler ile zihindeki imgeleri arasında değildir, bütün dünyanın imgesi, bütün dünya sorundur.

Siyasal Ütopistik/Sanatsal İkonoklazm

Bunca ilerlemeye ve başarıya rağmen, dünyada yönümüzü bulmamızı sağlayan en temel şeylerin bile sarsılmakta olduğunu kabul etmek zordur. Bütüne ve evrensele dair miras aldığımız görüşten uzaklaşmak tehlikelidir, hele ki ayağımızı basacağımız yeni bir sağlam zemin yoksa. Bildiğimiz hakikate ve onun gerçekliği düzenleyişine bağlı kalmak artık eskisi gibi işe yaramıyor, ve bu hakikat yakında paramparça olabilir.

Belki de çağdaş modernliğin durumu da bu. En azından bunu savunanlar var. Artık kategorik donanımımızın içinde bulunduğumuz duruma uymama ihtimali varsa, sanat ile siyaset arasındaki ilişkileri hiçbir şey değişmemiş gibi açıklamaya çalışamayız. Şayet dünya görüşümüzün bütün unsurları ve tanımları geçerliliğini yitirdiyse, bunlar artık bize net bir görüntü sağlamıyorsa, bu ilişkileri bildik yöntemle, yani sanat ile siyaseti günümüze dek gelişen tarihsel ilişkileri içinde ele almak uygun olmayacaktır. O halde, içinde

bulunduğumuz durumun tinsel tablosunu sunan (bu tür düşüncenin yaygın olduğu Almanya'daki ifadesiyle, *Zeitdiagnose*, *Zeitgeist*) yeni imgelere ulaşmak için, çağımızı tanımlayan özellikleri ve yakın gelecekle ilgili olasılıkları ele alan isimlerle işe başlamak yararlı olur. Bu tür ileriye dönük yansıtmalar bilimsel değer taşımaz, en azından kanıt ve kesinlik bekliyorsak. Ama bunlar, günümüzle ilgili umutları ve umutsuzluğu, korkuları ve endişeleri gözler önüne serer. Bunu iki adımda gerçekleştirebiliriz: İnsanlığın durumuna dair küresel bir teşhis ve çağdaş sanatın durumunun teşhisi. İlki için Immanuel Wallerstein'la başlayabiliriz; ikincisi içinse Donald Kuspit ile Michael Kelly'nin söylediklerine bakmakta yarar var.

Wallerstein, 1997'de Yeni Zelanda Aucland Üniversitesi'nde konuk olarak verdiği derslerden geliştirdiği *Ütopistik ya da 21. Yüzyılın Tarihsel Seçimleri* adlı eserinde, gelecekteki olası tarihsel sistemlerin geçerliliğinin incelenmesi anlamına gelen "ütopistik" kavramını ortaya attı. Başlıkta, örneğin "gelecekbilim" gibi bir ifade kullanmamıştı, çünkü böyle bir kelimenin insan iradesini dışlayan, bilimsel natüralist bir tınısı olurdu. He ne kadar kulağa yabancı gelse de, ütopya kelimesinden türetilmiş bir kelime kullanmaktaki ısrarı, Fukuyama'nın "tarihin sonu" tezini yadsıma amacı taşır gibidir; çünkü öngörülmeyen, belki de yıkıcı olabilecek enerjileriyle alternatiflerin olanağını yeniden gündeme getirerek tarihi yeniden devreye sokar. Hâlâ seçim şansımız vardır. Wallerstein'ın günümüz ve günümüzün tarihsel seçimleri hakkındaki teşhisi özetle şöyledir: "Mevcut dünya-sistemden, kapitalist dünya-ekonomiden, başka bir dünya-sisteme ya da sistemlerine geçişi yaşıyoruz. Bu geçişin daha iyiye mi, yoksa daha kötüye mi doğru olacağını bilmiyoruz. Oraya ulaşıncaya kadar da bunu bilmeyeceğiz – ki bunun için bir elli yıl daha beklememiz gerekebilir. Geçiş dönemi-

nin onu yaşayan herkes için çok zor bir dönem olacağını biliyoruz. Güçlü olanlar için de zor olacaktır, sıradan insanlar için de. Çatışmaların ve ağırlaşan karışıklıkların damgasını vurduğu bir dönem olacaktır ve pek çok kişi bunu ahlakî sistemlerin çöküşü olarak görecektir."[2] Bu "ütopistik" neye kehanet ediyor ya da neyi bildiriyor? Geçiş ne demek? Arkamızda neyi bırakacağız? Ve nasıl bir geçiş beklemeliyiz? İlke olarak, olanaklı üç tür geçiş var. Birincisi, arada krizin yaşandığı, bir dönemden diğerine geçiş. İkincisi, uzun bir döngüden diğerine geçiş; bunda da bir noktada yeni teknolojilerin ve ilerlemeye yönelik diğer değişimlerin etkisi olurken, başka bir noktada trajik buhranlar ve yıkıcı mücadeleler ya da devrimler yaşanabilir. Üçüncüsü, bir çağdan diğerine geçiş, burada da eski düzenin az çok tümden yıkılıp yeni bir düzenin kurulması söz konusudur. Ama bu önceden hesaplanmış bir süreç değildir, doğru ile yanlışın ayırt edilmesini sağlayan sağlam bir zemin olmadan karar verme zorunluluğuyla yüz yüze kalındığı kritik bir anda verilen doğru ya da yanlış kararların sonucudur. İlk geçiş türünü, yani krizin yaşandığı geçişi, Marx *Kapital*'de inceler; uzun döngülerden oluşan ikinci tür ise Nicolai Kondratieff tarafından tanımlanır;[3] çağlara dayanan üçüncüsü ise, tarihsel sistemlerde bir değişime işaret etmek üzere tarihçilerin başvurduğu bir tanımlamadır, bu aynı zamanda Apolloncu tarihten Dionysosçu tarihe geçiş anlamı da taşır, yerleşmiş kesinliğin tamamen kestirilemez ve belirsiz olanaklara kapı açtığı bir değişimdir bu. Ayaklarımızı her ne kadar eski düzenin sağlam zeminine basmak istesek de, çağ geçişinin yegâne kesinliği bu değişimdir, çünkü sağlamlık ve güvenlik birer imkân omaktan çıkmıştır.

Bu ütopistik yansıtmaların diğer tarafında, sanatın ve estetiğin durumunu özetlemek için, ikisinin ilişkisini ele alan, son dönemde yazılmış iki esere bakabiliriz: Donald

Kuspit'in *Sanatın Sonu* ve Michael Kelly'nin *Iconoclasm in Aesthetics* adlı kitapları. Kuspit, çağdaş sanatın, sanatın sonunun sanatı olduğunu öne sürer; yani Allan Kaprow'un izinden giderek "postsanat" olarak adlandırılan çağdaş sanat içerisinde, sanatın ereği yok olmuştur: "Postsanat tamamen sıradan sanattır – gündelik sanat olduğuna şüphe yoktur: ne *kitsch* ne de yüksek sanattır; bu ikisinin ortasında duran, gündelik gerçekliği çözümlermiş gibi yaparak aslında onu allayıp pullayan sanattır."[4] Çağdaş sanatın başyapıtlar çıkarma imkânının olup olmadığını soran Kuspit, kapitalizmin paraya dayalı evreninde hakiki aşkın olanaklı olup olmadığını soran Erich Fromm'unkine benzer bir tartışmaya girişir: Evet, ilke olarak bu mümkündür, ama ancak sanatçılar maddî baskılardan kaçabilirlerse, başarı ve şöhret hırslarından kurtulabilirlerse, eğlence sektöründen ve kitlesel beğeniden uzak durabilirlerse.[5]

Michael Kelly, *Iconoclasm in Aesthetics*'i yazmadan önce *Encyclopedia of Aesthetics*'in editörlüğünü üstlenir.[6] Ansiklopedi için yazı derlerken, teklifini geri çeviren yazarların sayısı onu çok şaşırtır. Bunun üzerine kendine şunu sorar: "Estetikle uğraşmadığınız zaman ne *yapmamış* olursunuz?" ve "estetikle uğraşmadığınız zaman ne *yapmış* olursunuz?"[7] Heidegger, Adorno, Derrida ve Danto gibi estetik filozoflarının eserlerini inceleyerek bulduğu cevapların büyük çoğunluğunda, estetiğin evrenselliği ve tarihdışı kavranışı vurgulanır. Sonuçta kendi ifadesiyle bir "ikonoklazm" saptar: "Bizzat bir sanat kavramına (ya da ontolojisine) bir yetersizlik yükleyen, *sanata yönelik bir ilgisizlik ve güvensizlik*."[8]

Kötümser olanlar artık etrafta sanat namına bir şey kalmadığı sonucuna varacaklardır, çünkü sanat karşısında sergilenen "ikonoklazm, ilgisizlik ve güvensizlik", gündelik sıradanlığın sanata baskın çıktığı görüşünün lehinde bir etkide bulunur. İyimser olanlarsa sanatın övgüye ve ilgiye, gü-

vene, anlaşılmaya –özellikle filozoflar tarafından– ihtiyacı olmadığını savunacaklardır; aynı şeyi tersten söylemek de mümkündür, yani filozofun işi zaten anlamak ya da hissetmek değil, sorgulamaktır. Ve tam da bu nedenle ilgisiz ve güvensiz görünmelidir: Sanata yönelik bu garip ilgiyi ve güveni sorgulamak için. Ne var ki, sanatın sonuyla ilgili bu tür teşhislere kulak verdiğimizde (Kuspit ile Kelly'ninkiler bu açıdan yegâne örnekler değil), Wallerstein'in yansıtmasındaki en kötü olasılığın, en azından sanat alanında hayata geçtiğini düşünebiliriz.

Özerklik/Siyaset

Konu sanat ve siyaset olduğunda, sürekli tekrarlanan, dillere pelesenk olmuş iki konu vardır: Platon'un mükemmel devletinde sanata atfettiği konum,* ve sanatın (sanatçının kendi benimsediği de dahil) her türlü siyasetten bağımsız olma hakkını içeren özerkliği. İlki genellikle sanat ile siyaset arasında bir gerilime işaret eder; ikincisiyse, sanat ile siyaseti farklı kurallarla işleyen iki ayrı alan haline getirerek bu gerilimi çözen modern anlayışı temsil eder. Sanat ve siyaset hakkında konuşmaya başladığımızda zaten çoktan belirli bir alanın içine girmişiz demektir. Peki bu alan neresidir? Sanatın modern özerkliği ile antik siyaset felsefesini biraraya getirdiğimizde sanatın alanına gireriz. Siyaset hakkmdaki belli bir anlayışa karşıyızdır, ya da en azından böylesi bir siyaset anlayışının sanatla yan yana gelmesinin teh-

* Platon'un siyaset felsefesinin baş eseri olan *Devlet* kitabında betimlediği ideal kentte şiirin ve sanatın yeri yoktur. Çünkü onlar bilgiyle ve hakikatle ilgisi olmayan imgeler yaratarak ruhumuza, duygularımıza, arzularımıza egemen olurlar ve aklımızı şaşırtırlar; bizi yoldan çıkarırlar. Şiir hazzın peşindedir, oysa aklın ve bilginin egemeni felsefe insanlara yararlı olmayı amaçlar. Felsefenin aksine şiir etik ve politik konularda yetkin değildir. Dolayısıyla şiirle (sanatla) felsefe arasında olduğu gibi, sanatla politika arasında da bir gerilim bulunur – e.n.

likeli olduğunu düşünürüz; ve özerkliğe, sanatın kendi dışındaki her türlü amaçtan ve erekten bağımsız olması olarak bakarız. Oysa modernliğe dek filozoflar sanat ile siyasetten bahsettiklerinde genellikle siyaset alanının içinde olurlardı. Örneğin Platon gibi Jean-Jacques Rousseau'ya göre de toplumun istikrarı ve ahlakı, güzel şeylerden zevk alma, şenlikler ve tiyatro gösterileriyle eğlenme ihtiyacından çok daha öncelikliydi. 18. yüzyıldan itibaren, 20. yüzyılın sonuna gelindiğinde, sanatın temel ölçütünün toplumun refahı olduğu fikrini ifade etmek neredeyse imkânsız hale geldi, çünkü böyle bir iddia sanat ve felsefe ya da estetik alanından atılmanıza ve size gayri medenî, hatta otoriter bir pozisyon atfedilmesine neden olurdu. Böylesi 'barbarca' görüşleri savunanlara derhal siyasetçi, ideolog ve manipülasyoncu yaftaları yapıştırılırdı. Öte yandan, söz konusu dönem aynı zamanda sanatın siyaset dozunun iyice arttığı, hatta partizan sanat eserlerinin en çok üretildiği dönemdir; ne var ki sanatsal becerilerini ve yetilerini siyasî ve ideolojik ihtiyaçların hizmetine sunduklarını ifade eden sanatçılar bile, sanatsal yaratıcılıklarının "dışardan" siyasî baskılara, müdahaleye ya da sansüre tâbi olmaması gerektiğini savunuyorlardı.[9] Sanata yönelik siyasî düşünce yargılı ve hatalıydı, sanata dışsal bir düşünceydi. Siyasetle ilişki kurup kurmamak, sanatçının özerk biçimde vereceği bir karardı. Bu da demekti ki sanatçı, sanatının nereye ait olduğuna siyaseten bağımsız ve estetik açıdan sorumlu biçimde, özerk iradesiyle karar verme gücüne sahip olarak, içermenin/dışlamanın sınırlarında yaşayabilirdi. Platon'un estetik hazza yönelik siyasî eleştirisi ile modernitenin sanatsal özerklik kurumunu tekrar tekrar biraraya getiren yaklaşım, (özerk, kurumsallaşmış, elit ya da yüksek) sanat alanının içindedir ve estetik haz politikasıyla iktidar politikasını karşı karşıya koyar. Bu, hem estetik hazzın iktidara dayanan köklerinin

ve iktidar ile estetik haz arasındaki daimi ilişkinin bulanıklaşmasına neden olur, hem de evrensellik meselesini gündeme getirir: Madem sanat ve siyaset bütün insan toplumlarında mevcut, ikisi arasında nasıl bir evrensellik ve ortak zemin olabilir?

Modernliğin Sanat-Siyaset İlişkisine Dair Üç Modeli

Evrenselin ötesine ulaşmak için, yaklaşımımızı, bütün kültürel ve siyasî rejimlere dayatılan küresel gelişmelerin yolunu çizen Batı modernliğiyle sınırlamamız, ve sanat ile siyaset arasında modernliğin izinden gidenler için bir model haline gelen üç ilişki tarzına indirgememiz gerekiyor. Bu ilişki tarzları kuşkusuz aynen hayata geçirilmedi, önemli değişiklikler söz konusu oldu, ve farklı koşullarda hayli farklı etkiler doğurdular, özellikle sömürge sonrası koşullarda. Yine de az çok soyut olan bu modeller, modernite boyunca sanat ile siyasetin her zaman iç içe olduğunu, bu nedenle ikisi arasındaki sınırların ve net olduğu varsayılan hudutların daima bulanık ve belirsiz olduğunu anlamamıza yardımcı olur. Burada modernite derken modern anlamda siyasetin oluşmasıyla başlayan bir dönemi kastediyoruz, yani ulus-devlete dayalı siyasî iktidar tarzının yerleştiği Westfalya anlaşmasından sonraki dönem, sanatın önemli bir kamusal mesele haline gelip ulus-devletlerin kimlik inşasında etkili bir araç olmasıyla başlayan dönem. Birbirini takip eden üç sanat-siyaset rejiminden bahsedebiliriz: Ulus inşası, özerklik ve avangard. Bunların tarihsel oluşumlarının izini sürmek mümkün; ama bu, eski rejimlerin yenisiyle birlikte ortadan kalktığı anlamına gelmiyor. Ulus inşasına ve mutlakıyetçiliğe bağlı sanat-siyaset ilişkisi modelinin kökleri 17. yüzyıl, tam gelişimi ise 18. yüzyıl Avrupa'sına

dayanıyor; sanatsal özerklik 19. yüzyıl Fransa'sında gelişerek yayıldı; avangard ise tarihsel olarak Birinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde ortaya çıktı ve 20. yüzyıl boyunca etkili oldu. Ama bu, söz konusu modellerin karışık ve melez biçimde uygulanmadığı anlamına gelmez, dünyanın farklı coğrafyalarında farklı bileşimlerle birarada ya da birbirlerine rakip olarak var oldular. Bugün, 21. yüzyılda bile hâlâ gündemdedirler.

Ulus İnşası Modeli

Ulus-devlet, siyasî iktidarın merkezîleşmiş ve egemen biçimde örgütlenmesidir. Egemenlik, sistemin kendi kendini idame ettirmesi, yönetmesi ve diğer ulus-devlet sistemlerinden bağımsız olması demektir. Ulus-devlet, kendi üzerinde insan eliyle kurulmuş başka hiçbir iktidarın bulunmadığı bir iktidar türünü temsil eder. Bir ulus-devlet, yegâne merkezi kendisi olan bir iktidardır. Diğer ulus-devletlerle ilişkilerinde, kişiler arasında bir kişi gibi davranır. Kişi (Yunanca'da *prosopon*, Latince'de *persona*) tiyatroya ait bir kavramdır, bir oyundaki rol anlamında. Bir maskeden, yani canlandırılacak kişiden, ve onu temsil edip görünür kılan bir bedenden oluşur. Bu kendi içinde bir paradokstur, çünkü bir maskeye hayat veren bir bedenin de bizatihi bir "kişi" olması gerekir. Ulus-devlette, devlet maske, ulus da bedendir. Sistemin işleyişi, tiyatro oyununun etkisini başarılı biçimde yaratmasına, ulusu ulus-devlet olarak gösterebilmesine bağlıdır. Ulusun yaratımı –genellikle ulus inşası olarak adlandırılır– ulus-devletin başarılı biçimde yaratılmasının olmazsa olmaz koşuludur. Bir ulus-devlet yaratmak için, bir toprak parçasının ve üzerinde yaşayanların belli sınırlar içine sokulmaları, yurttaş olarak kabul görenler ile ikinci derecedekilerin ve sıradan sakinlerin birbirlerinden ayrılmaları şarttır.

Sanat, elbette her zaman verili bir şeydir, ama siyasetle ilişkilendirilmesi için sınırlama, farklılaştırma ve seçme gibi genel süreçlere tâbi tutulması gerekir. Bu süreçler sırasında sanat bir kurum haline gelir (Peter Bürger'in ifadesiyle, *Institution Kunst**) ve özel ilgi gören bir alan olarak, resmî siyaset düzeyinde, hatta hukukî düzeyde en azından kısmen tanınan bir özerklik kazanır. Özellikle liberal kuramlarda ve ideolojilerde ulus, yakın zamana kadar, modern öncesi dönemin er geç yok olacak atavistik bir kalıntısı olarak değerlendirilir. Ulusun modern bir fenomen olduğu kabul edilmeye başlayınca, yine er geç yok olacak bir icat ve yapay bir inşa olarak değerlendirildi; yok olma nedeni de, ulus-devletlerle birlikte modernitenin sona erecek olmasıydı. Burada ulus inşasıyla ilgili kuramları ayrıntısıyla ele almayacağız, ama bu kuramlarda göz ardı edilen önemli bir noktaya dikkat çekebiliriz: Bu muhayyel cemaatler uzun bir yaratım sürecinin, bir topluluğun en etkili üretici yetilerinin ürünüdür ve her gün yenilenmesi gereken muazzam incelikte yapılar olarak var olmaya devam etmektedirler. Böylesine devasa ve kalıcı yapılar kurabilen bir hayal gücü, saygıyı ve ciddiye alınmayı hak ediyor; ulus-devlet, elle tutulamayan, varlığı şüpheli bir nesne gibi ele alınmamalı – özellikle, Hegel'den sonra sistematik felsefe imkânının kalmadığına inanan filozoflar tarafından... Hegel'in felsefe sisteminde ulus-devlet tarihte aklın en yüksek ve nihaî biçimidir.

Fransa her zaman kültürel ve sanatsal modernliğin paradigmatik örneği olmuştur; ulus ve ulus-devlet inşası süreçlerinin ilk örneklerinden biri de kuşkusuz burada yaşanmıştır. Gelgelelim, çok farklı bir ulus-devlet modeli daha var: İngiltere ve sömürge imparatorluğu. Fransa ile İngiltere rakip, hatta düşman devletlerdi. Sanat ve siyasette bu reka-

---

* Peter Bürger, *Avangard Kuramı*, çev. Erol Özbek (İletişim, 2003).

bet, sanat ile kapitalist modernlik arasında farklı ilişkiler kurulması anlamına geliyordu. 18. yüzyıldaki Fransız ve İngiliz sanayi devrimlerinin sonuçlarını kabul etmek zorunda kalan daha az gelişmiş devletlerin durumu ise muğlaktı. Bir yandan hangi modelin izinden gideceklerine karar vermeleri, öte yandan da kendilerine ait bir ulusal kimlik keşfetmeleri gerekiyordu. Bu ilk "takipçilerin" en önemli örneği Almanya'ydı: Hem sanatsal, özellikle felsefî ve ideolojik düzeydeki çelişkilerini bertaraf etmek istiyor, hem de modernliği ilk hayata geçirenler karşısında hâkimiyet kurmak istiyordu.

19. yüzyılda sanat ile siyaset arasındaki en önemli ilişki modeli ulus inşasıydı, ama bu modelin tohumları 17. yüzyıl mutlakıyetçiliğinde yatıyordu: Fransız Güzel Sanatlar Akademisi, bir ulus-devletin sanat üzerindeki denetimini temsil eden ilk modern kurumdu. Bu kurumun ortaya çıkışında etkili olan pek çok neden var, ama en önemlisi, dinî savaşların ve iç savaşların yarattığı kaosun kültürde doğurduğu kuşkuculuktu. Descartes'ın felsefesinde, ve merkezî bir iktidarın yokluğunda denetimi ele alan Fransız kardinallerinin güttüğü politikalarda da benzer bir saiğin izini sürebiliriz: Bir nebze de olsa kesinliğe imkân veren, sağlam bir zemin yaratma isteği. Descartes, tinsel kesinliği, orduya katılmak üzere gittiği Almanya'da bulacak, kuşkuculuğa karşı son sığınak olarak, ruh ile beden, belirsiz gerçeklik ile "cogito" ayrılığını büsbütün pekiştirecekti. Onun felsefesi o dönemde kuşkuculuğa verilmiş pek çok cevaptan biridir ve ölümünden sonra, 17. yüzyılın ikinci yarısında, Güneş Kral XIV. Louis'nin hükümranlığı sırasında daha etkili olmuştur. Louis'nin daha tahta çıkmadan önce kendisini temsil etmek üzere seçtiği güneş sembolü, hem kendisinin hem de yaşadığı zamanın Fransa'da ve Avrupa'da işleri düzene koyabile-

cek kesin bir güce yönelik özlemlerini ifade eder. Kardinaller Richelieu ve Mazarin'in açtığı yolda ilerleyen Louis, merkezî iktidarı pekiştiren ve ulus-devletin egemenliğini artıran pek çok yenilik getirdi. Soyluların tahta başkaldırmasını önlemek için, onları, bağımsız güçlerinin kaynağı olan mülklerinden koparmak gibi akıllıca bir yola başvurdu. Bağımsız ve egemen bir iktidar kaynağı olarak merkezî devleti kurmak için vergi sisteminde değişiklikler yaptı ve merkezî bir idarî yapı aracılığıyla vergileri soyluların denetiminden çıkardı. Merkezîliği güçlendirmek için, ilk kez devlet eliyle denetlenen bir iletişim ve ulaşım ağı kurdu, belli başlı ticarî merkezler arasında yollar inşa etti. Sağlam bir para akışına dayanan bu merkezî sistemde (her ne kadar hükümranlığının son yıllarında yerle bir etmiş olsa da), ulus-devlete ait pek çok kurum geliştirdi; bunların başında da, ülkede şiddet kullanımı tekelini temsil eden ordu geliyordu ve bu orduyla giriştiği savaşlarda aldığı pek çok galibiyetin sonunda Fransa'nın topraklarını genişletti. Mutlakıyetçi ulus-devlete hizmet edecek başka araçlar da vardı, ve bunların bazıları bizatihi ulusal kimlik üzerinde yoğunlaşıyordu. Elbette bu kurumların en önemlilerinden biri Fransız Akademisi idi. Akademi, evrensel, elit ve medenî bir beğeni ve bilgi oluşturma amacı taşıyordu ve her ikisinde de dönemin yeni gelişen bir fikrini temel alıyordu: Devlet, kurumlarıyla, eğitimsiz, basit kitlelerin gayri medenîliğine karşı medeniyetin timsali olmalıydı. 1635 tarihinde bir imtiyaz mektubuyla kurulan Fransız Akademisi'nin amacı tam da buydu. Başta Fransız Parlamentosu'nda sıcak karşılanmayan bu belge,[10] yakın geçmişi "iç savaşların yarattığı bir düzensizlik" dönemi olarak tarif ediyor,[11] "ticaretin yeniden canlandırılması, ordularda disiplinin tesis edilmesi, vergilerin düzenlenmesi ve zenginliğin denetlenmesi gibi yöntemlerle" yeniden sağlanan düzeni övüyordu. Belgede de söy-

lendiği gibi bu gelişmeler, "çok sevgili kuzenimiz kardinal Richelieu Dükü"nün yardımlarıyla sağlanmıştı. Dük aynı zamanda, ilk kez özel bir girişim olarak değil devletin himayesindeki bir kurum olarak açılan Fransız Akademisi'ni de destekliyordu. İyi bir düzen, bilimin ve sanatın gelişmesine imkân verirdi, böylece "ordunun yanı sıra edebiyat da gereken itibarı görür[dü], çünkü bu ikisi güçlü bir devletin en temel hazineleri"ydi.

Belgenin ilk kısmında, "modern dillerin en mükemmeli" olan Fransız dili üzerinde durulur.[12] Ulus-devletin, yurttaşlarına doğrudan ulaşması, ihtiyaçlarını denetleyip standartlaştırması, kendi bünyesinde merkezîleşen dolaysız iletişim araçları oluşturması gerekmektedir. Herkesin anlayabileceği, ya da anlaması beklenen bir dil, keyfî ya da gündelik kullanıma terk edilemeyecek kadar ciddi bir meseledir. Dil bir siyasî bütünleştirme, merkezîleştirme, normatifleştirme ve net yorumlama aracıdır. Bu süreç, Ağustos 1535'te, yönetimin kullandığı Fransızcanın, yani dönemin hükümdarı I. François'nın konuştuğu dilin, muğlak çevirilerden kaçınmak amacıyla Latince yerine hukukî işlemlerde resmî dil olarak kabul edilmesiyle başlar. Ama başta yalnızca bundan ibarettir: Resmî hukuk işlemleri için kullanılan resmî bir dil. Yoksa dönemin Fransız edebiyatında, ölü Latin dilinden ziyade, gündelik konuşmalara dayanan, ortak bir normatif temel olmadan pek çok lehçeyi, yerel ve bölgesel farklılığı barındıran, yaşayan bir dil kullanma eğilimi zaten hâkimdir. Siyasî iktidarın bu yöndeki uygulamaları olmasa zorunlu standartların ve normların kendiliğinden gelişmesi söz konusu olamaz. Nitekim, dinî çatışmalar ve iç savaşlar sırasında iktidarın odağı olan Kardinal Mazarin'in ardından benzer bir konumda bulunan Kardinal Richelieu, Fransız Akademisi fikrini ortaya atarken bunu düşünmektedir: Fransız dilinde bütünleşme, standartlaşma ve saflaşma sağ-

lamak.[13] Bu, çatışmaları ortadan kaldırma, belirli bir kesinlik ve düzen sağlama, siyasî merkezi daha da güçlendirme hedeflerinin bir parçasıdır. XIV. Louis bu hedefi, sanat ve dil de dahil bütün alanlara yayar. 1694'te, standartlaştırmanın son adımı olarak, Akademi tarafından hazırlanan büyük Fransızca Sözlüğü'nün ilk cildi yayınlanır. Akademi'nin temel amacı, "en mükemmel modern dil" olan Fransızca'nın kurallarını yerleştirmek, böylece sanatlar içinde en önemlisi olan "belagat" sanatını standartlaştırmaktır.

Ama Akademi'nin amaçları bundan çok daha genişti. Akademi, bütün sanat dallarında soylu ve ince beğeniyi standartlaştırmalıydı. Tragedyadan resme kadar bütün sanat dallarında belli kurallar oluşturma eğilimiyle klasist beğeni bu açıdan uygun bir başlangıç noktasıydı. Fransız sanatçıları ve sanat kuramcıları bütün alanlarda sanat formlarını düzeltecek kılavuz kitaplar kaleme aldılar, Boileau'nun *Şiir Sanatı* da bunlardan biriydi. Ama bunların, çağdaş Fransız sanatının paradigması olarak antik Yunan ve Roma sanatını belirlemeleri, Fransız ulusunu en mükemmel modern ulus olarak sunma arzusuyla çatışıyordu. Bir diğer sorun da Descartes'ın felsefesindeydi: Bütün bilginin aklîleştirilmesini savunan Descartes, sanat da dahil hiçbir duyusal hazzın akılla yönetilebileceğine inanmıyordu. Descartes, Michel de Montaigne ya da Pierre Gassendi'nin kuşkuculuğuna karşı, kesin bilginin olanaklı olduğunu düşünüyor, ama duyulara ve hazza dayandıkları için estetik ve sanatsal beğeniyi bunun dışında tutuyordu. Şüphesiz alt sınıfların ve başka ulusların gayri medenî hazlarının çeşitliliği karşısında tek medenî beğeni olarak Fransız beğenisini kurma fikri ancak bu iki sorunu çözerek hayata geçirilebilirdi. İlk sorun, antiklerle modernler arasındaki ünlü tartışmalar* aracılığıyla

* Fransız Akademisi içinde 1690'larda hararetlenen, edebiyat ve sanat üzerine tartışmalar – e.n.

çözüldü; ikincisi ise, modern sanatın kavramını "güzel sanatlar" olarak tanımlayan ve diğer bütün sanat dallarını dışarda bırakan Fransız beğeni estetiğiyle çözüldü.

Tarih antiklerle modernler arasındaki polemikleri ilerici modernist Charles Perrault ile muhafazakâr antikite tutkunu Boileau arasındaki bir tartışma olarak kaydetmiştir. Burada, modernler, felsefede antik dönemin otoritesine ihtiyaç olmadığını savunan ve Aristoteles'in modern düşünce üzerindeki etkisini eleştiren Descartes'tan da destek alıyorlardı. Tartışma aslında, İtalya'da Turquato Tasso'nun *Kurtarılmış Kudüs* (1580) adlı şiirinin yayınlanmasıyla başlamıştı: modernist Alessandro Tassoni, bu eseri, Homeros ya da Vergilius'tan çok daha nitelikli olduğu gerekçesiyle övmüştü. Ama eserin daha iyi bilinen genişletilmiş Fransızca çevirisinde iki siyasî vurgu vardı: Yenilenmiş Hıristiyanlık'ın önemi ve dönemin Fransa'sının hükümdar XIV. Louis'de suretini bulan ulusal haşmeti. Fransız Akademisi'nde modernler, sanatsal açıdan gayet vasat olmakla birlikte ideolojik olarak Katolik kilisesinin karşı-reform anlayışıyla uyumlu olan yeni Hıristiyan şiirini övüyor, Hıristiyan temalarıyla ve Hıristiyanlık duygularıyla örülü şiirin antik şairlerin pagan şiirlerinden kaçınılmaz olarak çok daha iyi olacağını savunuyorlardı. Modernler (ilki Desmarets de Saint-Sorlin'di, Perrault tartışmada daha sonra başı çekecekti) hiçbir şiirin Hıristiyan şiirindeki incelikle boy ölçüşemeyeceğini, modern beğeninin modern, yani çağdaş şiir ve edebiyat eserlerini yeğlemesi gerektiğini iddia ediyorlardı. Bu modern beğeni, sırf daha ileri bir zamana ait olmasından ötürü doğru ve iyi bir beğeni olmalıydı: Tarih bir ilerleme süreciydi ve daha ileri bir zamana ait olan şey asırlar öncesine ait olanlardan daha ilericiydi. Pagan dinlerinin Hıristiyanlıktan iyi olduğunu kim iddia edebilirdi? Bu bir yana, konumları ve paraları kral tarafından bahşedilen hangi Fransız akademisyeni,

antik dönemin altın çağının, sözgelimi Perikles'in Atina'sının ya da Agustus'un Roma'sının XIV. Louis Fransa'sından iyi olduğunu savunabilirdi? Onlar, yukardaki keskin iddiaları sonuna dek savunmasalar da, Fransa'da 17. yüzyılda gelişen zarif beğeninin, yani kendi beğenilerinin, ister alt sınıfların olsun ister başka ulusların ya da geçmiş çağların, diğer bütün beğenilerden üstün olduğunu kabul etmek zorundaydılar. En son ve en yeni sanatın aynı zamanda en iyisi olduğunu savunan sanatsal modernizm, tıpkı ilk ulus-devlet akademisi olan Fransız Akademisi'nin altında yatan fikriyat gibi, ulus-devlet siyasetinin bir parçasıydı.

Tartışmanın bir diğer boyutunu da iyi beğeni için kesin bir tanım arayışı oluşturuyordu, çünkü Descartes'ın kesin bilgisi ancak tanımlanabilir olan konular üzerine inşa edilebilirdi. Ancak, her tür beğeni, ne kadar incelmiş ve derin olursa olsun, Fransızlar gibi en medenî insanlar için bile üzerinde fikir birliğine varılamayacak bir mesele gibi görünüyordu. Fransız beğeni estetiğinde 17. yüzyıldan 18. yüzyılın ilk yarısına kadar, Crousaz, Dubos, Trublet, Bonnet, Estève ve adı belleklere kazınmayan daha nice felsefeci ve yazarın katıldığı uzun bir tartışma yaşandı; nihayet Charles Batteux'nun *Tek İlkede Güzel Sanatlar*[14] adlı eseri, sanata dair bugün gayet iyi bilinen modern bir fikir ve tanım geliştirerek tartışmaya son noktayı koydu. Batteux bütün insan yetilerini iki ana kategoriye ayırıyordu: zorunlu ve yararlı amaçlara hizmet edenler, ve sadece zevk verenler. Bir de ikisinin arasında kalanlardan oluşan üçüncü bir kategori vardı, örneğin mimarî ya da belagat bu kategoriye giriyordu. Ayrımın dayandığı ölçüt, yetileri serbest ve mekanik olmak üzere ikiye ayırıp sonraki, modern zamanların sanatlarını mekanik yetilere dahil eden, şiiri de ilahi ilham gerektiren bir sanat olarak görüp yeti kategorisine bile sokmayan antik dönemin anlayışından çok farklıydı. Artık ayrımın

dayandığı temel ölçüt, yararlı olan ile "saf" ya da "ince" zevke dayalı olan arasındaki ayrımın getirdiği "güzellik" kavramıydı. Ama bu "güzellik" saf olmalı, yararlı, dünyevî, ya da gayri medenî hazlardan uzak olmalıydı. Bu ayrımdan önce bütün sanatlar aşağı yukarı eşitti, ve hem yararlı hem de güzel olan pek çok sanatsal yeti vardı. Ancak bu ayrımdan sonra sanat dalları iki temel kategoriye ayrıldı: Bir yanda müzik, şiir, resim, tiyatro ve dans, diğer yanda mimarî ve belagat. Bu indirgeme sonunda, yararlı olan bir şeyin ince ve medenî beğeninin nesnesi olamayacağına işaret ediliyor ve Immanuel Kant'ın, estetik yargının *a priori* koşulu olduğunu savunduğu saflık ölçütü getiriliyordu. Saf olmayan şeylerden zevk alanlar, saf güzellikten alınan haz ile salt duyusal ve yararlı unsurları biraraya getirenler estetik yargıda bulunmaktan acizdiler ve kültürün elit çevresine ait olamazlardı. Sanatta elit hazlar ile seviyesiz hazlar arasına sınır koyma yönündeki bu düşüncenin bir uzantısı olarak, resimde de bir hiyerarşi oluşturuldu ve Fransız Akademisi'nin zorunlu kuralı olarak bu hiyerarşi dayatıldı. Akademi'nin 1667 tarihli konferanslarına ait belgeler André Félibien tarafından kaydedilip kamuya sunulmuştur.[15] Bu konferanslarda, resmin kusursuzluğu tartışılırken temel mesele insan bedeninin duruşu ve hareketi üzerineydi. Tabii herhangi bir insan bedeni ya da herhangi bir hareket değil: Beden önemli ve meşhur birine ait olmalıydı, hareket de tarihsel bir anı canlandıran bir hareket olmalıydı. Tartışmanın sonunda en yüksek resim formunun "*tableau*", "*historia*" (Alberti'de olduğu gibi) ya da bir konuya odaklanmış anlatı biçimi olduğu sonucuna varıldı; bu konu mitolojiden, Hıristiyanlıktan ya da Fransız tarihinden devşirilebilirdi. Dönemin önemli simalarına ait portre resmi, bu formun aşağısında olmakla birlikte, yine yüksek bir form olarak kabul edildi. Bunun altında da, sıradan insanları ve hayat

tarzlarını tasvir eden, hareket halindeki insan figürü resimleri ya da portreler bulunuyordu. Giderek peyzaj resimlerinde insan figürü önemsizleşti, hatta yok oldu. Yine de bu resimlerde tasvir edilen doğa hâlâ hareket halindeki bir şeyken, natürmortlarda bunun yerini insanın olmadığı, yapay olarak inşa edilmiş ölü ve hareketsiz bir doğa aldı. Bir (akademik) sanat olarak resim ile salt taklit becerisine dayanan resim arasında ayrım yapmak şarttı; nitekim bu ayrım, tarihsel resimler ve "tasvir edilmeye layık" kişilerin portreleri ile, diğer bütün resim türleri arasına kondu. Diğer resim türlerinin (gündelik hayat tasvirleri, peyzaj ve natürmort) hiçbiri sanat değildi, ya da en azından "güzel sanatlar" kategorisine girmiyordu, bunlar daha ziyade mekanik ve keyif vermeye yönelik resimlerdi. Bir ressamın Akademi üyesi olabilmesi için, Akademi'nin icat ettiği pek çok kurala uyması, en başta da yüksek resim formlarına bağlı kalması, ayrıca genç sanatçılara İtalya'da çalışma fırsatı veren Roma Konkuru gibi, rekabete dayalı sınavlarla başlayıp gittikçe karmaşıklaşan aşamalardan geçerek ilerlemesi şarttı.

Sanat ile siyaset arasındaki bu ilişki modeli doğrultusunda ulus-devlet, Fransız sanatında ulusa ve devlete ait olan her şeyi net biçimde görünür kılıp sıradan, elit olmayan kitlelerin aşina olduğu her şeyi uzaklaştıran katı kurallar dayatarak sanatın en medenî yönlerini geliştirdi. Sanatta, tayin edilmiş yargıçları ve sert kurallarıyla katı bir örgütlenme hâkim oldu. Amaç, sanata devletin haşmetini nakşetmek, böylece devletin muazzam gücünü temsil edecek bir ulusal ideal yaratmak ve Fransız sanatının mükemmeliğini kanıtlamaktı. İşte Fransız sanatını ve onun merkezi Paris'i, en az iki yüz elli yıl boyunca Batı sanatının modeli, paradigması ve merkezi kılan sürecin gerisinde bu çabalar yatıyordu.

Ama ulus-devlet ile sanat arasındaki ilişki zaman içinde değişmeye başladı. Bunun iki nedeni vardı. Biri, Fransa'da

mutlakıyetçiliğin daha XIV. Louis'nin hükümdarlığı sırasında çökmeye başlamasıydı. Louis ülkeyi büyük bir borç batağına sokmuş, tahtı bıraktığında Fransa yine sorunlara boğulmuştu. Devletin sanat üzerindeki iktidarı ve denetimi azaldı, nihayet devrimle birlikte son buldu. Öte yandan, ilk modern ulus-devletler olan Fransa ve İngiltere dışındaki uluslar, işe tersten başlamak zorundaydı: modern bir devletleri yoktu, bu yüzden böyle bir devleti kurabilmek için önce birer ulus yaratmaları gerekiyordu. Fransa'da ulus inşasından ve bu projede işbirliği yapacak sanattan devlet sorumluyken, 30 Yıl Savaşları'nın ardından 30 eyalete ayrılmış olan Almanya'da ve Avrupa'nın pek çok yerinde, merkezî bir modern devlet bulunmadığından modernleşme projeleri önce ulus inşasıyla başladı. Burada sanatın amacı ve işlevi farklıydı. Yönetimin dayattığı kurallara uymak yerine, devletin boşluğunu dolduruyordu; başka deyişle, sanat salt bir ulus inşası aracı olmaktan öteye geçmişti. Var olmayan siyasî modernliğin ve modern siyasî kurumların yerini tutuyordu. 19. yüzyıla özgü olan ve bugün de rastladığımız bu ulus inşası türünde daha en baştan popüler bir romantizm söz konusuydu, çünkü devletin görkemiyle işe başlayamazdı. Bu tür bir siyaset estetiği ve estetik siyaseti rejiminde, ulus, güçlü devlet kurumları olmaksızın, estetik temsil aracılığıyla üretilip yönetilir. Elbette bu sürece sadece sanat dahil değildir, çünkü ulus inşası doğayı, tarihi, alışkanlıkları, inançları, dinî kimliği ve ulusun önce kendine sonra başka uluslara varlığını kanıtlayacak ulus imgesini besleyen her türlü malzemeyi içerir.

Ulusu inşa etmenin ve sürekliliğini sağlamanın pek çok yolu vardır; ama hepsinde de, şu ya da bu şekilde, sanat da kullanılır. Ulus inşası ilk modern siyasî sanat rejimidir ve hâlâ geçerliliğini korumaktadır.

19. yüzyılda sanatın bağımsızlığına dayanan siyasî bir sanat programı olarak doğan sanatın özerkliği anlayışı, ilk bakışta, sanat ile siyaset arasında hiçbir ortak zemin olamayacağını savunur gibi görünür. Fakat, daha sonra açıklayacağım gibi, bu anlayış belirli bir sanat politikasını, dolayısıyla belirli bir estetik iktidar rejimini temsil etmektedir ve sanat ile siyaset arasındaki üçüncü model olan avangarda kadar uzanan sonuçları olmuştur.

Batteux'nun güzel sanatlar tanımı (1747) sanatın özerkliğinin tohumlarını atmıştır: Bazı insan yetileri, her türlü zorunluluğun ötesinde, sadece keyif almayı ve hazzı içerir. Bunların yaratılma nedeni, insanın can sıkıntısıdır, "doğanın onlara kendiliğinden sunduğu hazlardan sıkılmış ve kendilerini hayattan zevk almaya müsait koşullarda bulmuş insanlar, zihinlerini canlandırıp beğenilerini kışkırtacak yeni bir duygu ve düşünce düzeni yaratmak için dehalarından yararlanırlar."[16] Güzel sanatları diğer bütün insan yetilerinden ayıran belirleyici fark olan "güzellik" doğadan devşirilerek üretilir, ama verili olan ve sıkıcı hale gelen doğal güzelliğin ötesindedir. Doğanın ötesine geçecek bu adımı atmak için insanların uygun koşullara sahip olmaları gerekir, yani zorunluluğun baskısından kurtulmuş, hayattan zevk alabilecek durumda olmaları. Bu koşullar var olduğunda, uyanan dehanın yardımıyla saf güzelliğe ulaşmak mümkün olur. Zorunluluğun ötesinde özel bir zevk olarak saf güzellikten hazzeden insan dehası, yeni bir duygu ve düşünce düzeni yaratır. Kuşkusuz bu yeni düzen zorunluluğun kurallarına tâbi değildir ve zaten sadece hayatlarında özgür alanlar açabilecek koşullardan yararlananlara aittir. Gelgelelim, zorunluluktan bağımsız olmak aynı zamanda bir sıkıntı kaynağıdır ve bu boşluğu doldurmak için güzel sanatlar icat edilmiştir. O halde güzel sanatlar, hem zo-

runluluğun ötesindedir, hem de bütün zorunlu ihtiyaçların tatmin edilmesiyle alman sıradan zevkin. Güzel sanatlar, yalnızca insan yetileri arasında özel bir alan olmakla kalmaz, yepyeni bir duygu ve düşünce düzeni olarak da tanımlanır.

Aşağı yukarı aynı sıralarda (1735), Alexander Gottlieb Baumgarten estetiği özel bir disiplin olarak felsefî sistemler arasına dahil eder. Burada estetik mantığın diğer kutbudur. Mantık, kavramsal bilgiyi yöneten kuralların incelenmesidir. Ayrıca bilgiyi, belirsiz ve karmaşıktan, bütünün sezgisel bilgisine doğru uzanan bir skalada sınıflayan Leibniz'in görüşlerine göre, mantık net ve kesin kavramların alanına aittir. Ancak, mantığın diğer kutbu olarak estetik daha aşağı bir tür bilgidir, çünkü net bilginin değil, karmaşık ve duyulara dayalı bilginin alanıdır; zira bütün insan bilgisinde olduğu gibi mükemmele erişme çabası söz konusudur. Estetiğin nihaî ereği, şiirsel olan bir duyusal bilgi inşa edebilmektir. Şiirsel dil ise, tekil fenomenleri bütün yönleriyle tasvir eden duyusal bilgidir. Bu, mantığın hem tam karşıtı, hem de bütünleyicisidir, çünkü mantığın kavrayamadığını da kapsar. Mantık tekil fenomenlerin özelliklerinin soyutlanmasına dayanır, yani varoluşun çeşitliliğini ve duyusal temsilini tek bir ilkeye indirger; oysa estetik, fenomenlerin çeşitliliğini ve zenginliğini inceler. Salt sanat felsefesi ya da duyusal bilgi felsefesinin ötesine geçilir: Mantıksal bilgide kaybolan bireysel hayatın bütünlüğü soyutlanmamış haliyle estetikte mevcuttur. Dolayısıyla estetik alanında, aynı anda evrenin bütününü kucaklayan ve Leibniz'in terimiyle her bireysel monadda* temsil

---

* Eski Yunanca'da "bir olan" anlamına gelen "monas"tan türetilen monad, Leibniz'in çokçu varlık kuramının tekil tözlerine verilen addır: Bölünmez bir birlik olan sonsuz sayıdaki tözlerin her biri. Leibniz, bu tekil tözlerle ilgili kuramını *Monadoloji* adlı eserinde ortaya koymuştur (*Felsefe Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yayınları 2003) – ç.n.

edilen, ama kavramsal dilde ifade edilemeyen evrensellikle temas halindeyizdir.

Sanatın ve güzele dair estetik yargının basit hazların ötesinde bir şey olduğu, Kant'ın eleştirisinde daha da açık biçimde ortaya konur. *Yargıgücünün Eleştirisi*'nin ilk kısmını okuyanlar, çıkarsızlık ve amaçsız amaçsallık kavramlarıyla ve estetik beğeni yargısının evrenselliği iddiasıyla karşılaşırlar; bu bölümde Kant'ın, sanatını doğa gibi, herhangi bir kavrama ya da kurala bağlı olmadan, kendisi kural koyarak yaratan deha tanımını da gözden kaçırmak imkânsızdır. Ancak kimi zaman göz ardı edilen ve unutulan, bu kısmın üçüncü eleştirinin ilk kısmı olduğu, dolayısıyla Kant'ın ikinci kısma geçmesi için zorunlu bir temel olduğudur – teleoloji: Özgür irademizle ve özgür seçimlerimizle doğal sınırların ötesine geçme gücümüzü sınamak için gereken bir eşik. Güzelden alınan zevk ve yücenin çekiciliği burada doğru yönde, insanlığın mükemmele erişmesi yönünde atılan iki adımdır. Bu hedef, aynı zamanda insanlığın, mutluluğun değil kültürün yolundan gitmesini gerektirdiğinden, estetik alanı sıradan hazlardan ve mutluluktan daha başka bir amacımız olduğunun, mükemmeliğe doğru kültürel ilerlemede saf neşeyi keşfedebileceğimizin açık kanıtıdır. Duyusal hazzın ve dünyaya ve bizim dünyadaki yerimize dair kavramsal anlayışın ötesine geçebildiğimiz estetik alanı olmasa, "ne umabiliriz" sorusu yanıtlanamaz. *Estetik Üzerine Mektuplar*'da (1795), Kant'ın üçüncü eleştirisindeki savını genişleterek, estetik oyun alanının, ekonomik refah ve siyasî özgürlük de dahil insanlığın mükemmeliyet ve mutluluk arayışındaki bütün diğer uğraşlardan üstün olduğunu iddia eden Friedrich Schiller, Kant'ı doğru anlamıştır.

Romantizmin ve erken dönem modernizmin daha önce geliştirilen bu düşünceler üzerine tezlerini kurdukları sırada, 19. yüzyılın "sanat için sanat" hareketinde sanatın

özerkliği daha da fazla vurgulanır. Théophile Gauthier, *Mademoiselle de Maupin* adlı romana yazdığı manifesto niteliğindeki önsözünde, sanatın mutlak biçimde bağımsız olduğunu, ne ahlaka ne de siyasete hizmet ya da itaat edemeyeceğini, sadece kendi kurallarına uyduğunu ve kendine hizmet ettiğini ilan eder. Fransız Akademisi'nin geliştirip yücelttiği klasizme savaş açan romantizm, sanatın kökten sorumsuzluğuna varır. Başlangıçta bu savaş sanatta akademik devletçiliğe yönelikti, temel savlarından biri de beğeninin tarih içinde değişmesiydi. 1789 Fransız Devrimi'yle başlayan bu saldırı Devrim öncesi *Ancien Regime*'e yönelik bir eleştiriydi,[17] ama 1848 devriminde artık ilk devrimin biçimlendirdiği dünyaya yöneldi: paraya dayalı çıkar hesaplarının damgasını vurduğu bencil bir dünya, kitle toplumunun ve kitlesel yoksulluğun dünyası, her türlü sahih hayat tarzını tehdit eden sürekli yıkımın dünyası, çirkin ve kalabalık metropollerin dünyası... Sanatın insan hayatının diğer alanlarından bağımsız olması gerektiği fikri, sanatın vereceği hizmetlerin reddedilmesi anlamına geliyordu. Bu, sanatı fildişi kuleye kapatan, kamusal meselelerden el etek çekmesini savunan bildik yaklaşımın tezahürü olan apolitik bir hamle değildi. Sanata dair anti-politik bir yaklaşımdı, Devrim sonrası yeni kapitalizm ve anayasal cumhuriyet dünyasına yönelik radikal bir eleştiriydi. Bu yeni dünya, estetik gerekçelerle, armdırıcı tinsellikten yoksun olduğu gerekçesiyle eleştiriliyordu. Bu yönüyle, söz konusu eleştiri, estetik ütopyanın ya da sanat dininin başlangıcını temsil eder. Modernizmin aslî bir unsuru olan estetizmde, sanatın estetik cazibesi, bencil çıkarlardan ve gündelik hayattan bağımsız bir güce sahiptir. Kurtuluşu burada, bu dünyada bulma imkânına işaret eder. Richard Wagner'e göre bu güç, birbirinden koparak bireyselleşmiş insanları yeniden biraraya getirebilir, bütünleşmiş bir toplum yaratabilir; Vincent van

Gogh'a göre modern toplumda artık yerleşik dinlerin deva olamadığı yaraları iyileştiren yeni bir din olabilir.

Sanatın özerkliği bir yandan sanat kurumlarının ve sanat dünyalarının kendine ait kurallar ve yasalarla Sanat Kurumu altında bütünleştiği bir sistem haline geldi, bir yandan da sanatın en etkili tinsel devrim aracı olduğu düşüncesine dönüştü. Her iki durumda da sanat insanlığın tarihsel ilerlemesindeki özel misyonundan ötürü özerktir; ne bilimin ne de siyasetin araçlarıyla yerine getirilemeyecek bir misyondur bu. Sanatsal güzelliğin estetik cazibesi, insanlığa ilham verebilecek üst-siyasî [*metapolitical*] bir güçtür. Bu güç özerk olmalıdır, yani diğer bütün güçlerden ve düzenlerden bağımsız olmalıdır, çünkü o bu dünyaya ait değildir ve böylece umutlarımızı gerçekleştirebilir. Sanatın bu kurtarıcı ve estetik gücünü savunan son modernist yaklaşımlardan birini de Herbert Marcuse ortaya koyar: "Sanatın bağlı kaldığı *nomos** yerleşik gerçeklik ilkesi değil onun olumsuzlanmasıdır. Ama salt olumsuzlama soyut olur, 'kötü' ütopya olur. Büyük sanat eserlerindeki ütopya, gerçeklik ilkesinin basitçe olumsuzlanması değil, hem geçmişin hem de geleceğin gölgesini taşıyacak biçimde, bu ilkenin aşılarak muhafaza edilmesidir (*Aufhebung*)."[18] Estetik ütopya sanatın özerkliğinin dolaysız bir sonucudur. Sanatın özerkliği, bir yandan sanatın sıradan siyasî ilkelerle değerlendirilip düzenlenmesini yasaklayan özel bir sanat-siyaset ilişkisi kurar; öyle ki siyaset, ekonomi, ahlak ve diğer düzenler sanatta uygulanamaz. Öte yandan, sanatın özerkliği, sanatta estetiğin politikasıdır: hayatın özlemini çektiği, ancak sanat olmadan kavuşamadığı her şeyi hayata sunan bir politika. 20. yüzyılda sanatın bu büyük misyonu, sanatı hayata kavuşturma projesiyle yeniden dolaysızca politize olur. Peter Bürger'e göre bu, tarihsel avangardın projesidir.[19]

---

* *Nomos* [Yun.]: Yazılı olan ya da olmayan yasa – ç.n.

Sanat ve siyaset alanında kullanılan avangard terimi, Rönesans'ın askerî teorisinden devşirilmiş bir metafordur: *battaglia*, retrogard ve avangard, hareket halindeki bir ordunun üç bölümünü temsil eder. Tarihsel zamanın geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek arasında bölünmesi ve mükemmel topluma/insanlığa doğru bir yürüyüş olarak ilerleme fikri göz önüne alındığında, bir askerî oluşumun adı olarak avangard, bugünde geleceğin ufkunu barındıran ve geleceği temsil eden unsurları tanımlamak için biçilmiş kaftandır. Bu terimi sanat alanında kullanan ilk kişi Saint-Simon'dur, devrimci siyasî hareketlerin, özellikle komünist hareketin jargonuna bundan sonra girer. Sanatta yaygın olarak tarihsel avangard dönemi için (1920-1930) kullanılır ve 20. yüzyılın ikinci yarısındaki pek çok sanat hareketini tanımlar (neo-avangard, transavangard, retrogard, postavangard).

Tarihsel avangard, modernizmi ve ona özgü estetizmi ("sanatın özerkliği", "sanat dini") hayattan kopuk olduğu için eleştirir. Daha radikal manifestolarında sanatın sonunu ilan eder, kendini *anti-art*'la ve anti-estetikle özdeşleştirir. Uygarlığın, hümanizmin ve Avrupa'nın-Batı'nın ilerlemesinin sonu gibi yorumlanan Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra, avangardın "Yeniden Hayata!" sloganında, tıpkı Rus avangardında, proleter sanat hareketlerinde, dada hareketinde olduğu gibi, sanattan çok siyaset vurgusu vardır. "Yeniden hayat"a dönmesi gereken, sanat kurumunca biçimlendirilen ve özerkliği içinde korunan sanat değildir. Sanatın dönmesi gereken hayat da, insanların hâlâ ilerlemeye, uygarlığa ve Avrupa ile Batı'nın kültürel üstünlüğüne inanç beslediği hayat değildir. Avangard, kurumsallaşmış sanatı yok etme, hayatta devrim yapma derdindedir. Bürger'in iddia ettiğinin aksine, mutlaka komünist ya da proleter yanlısı olması ge-

rekmez. 20. yüzyılın bütün radikalizmleri gibi, kendi içinde sağ, sol, merkez ve aşırı unsurlar barındırır. Avangard sanat-siyaset modelinde sanat siyaset haline gelir, modernite boyunca büründüğü tarafsızlıktan soyunur, ve mevcut yaşamın ilerisinde, bugünde geleceği temsil eden, bunu da sanat değil siyaset bağlamında yapan bir alana dönüşür.

Öte yandan 20. yüzyılın çoğu siyasî hareketi ile rejiminde sanat sanki güçlü ve dolaysız siyasî etki yaratan bir alan gibi görülür. Totaliter denen rejimler ve siyasî hareketler (Nazizm, komünizm, faşizm), amaçlarına götürecek en uygun ve en önemli siyasî araçlardan birinin sanat olduğu fikrinden hareketle, ya da insanları bu amaçlara çoktan ulaşıldığına inandırmak için, kendilerine özgü siyasî sanat modelleri yaratmış (Nazi sanatı, sosyalist realizm) ve toplumun bütününe bunları dayatarak sanattaki bütün diğer akım ve yaklaşımları tasfiye etmişlerdir. Kimliğe ve bağımsızlığa önem veren diğer siyasî hareketler de (sömürgelikten kurtulmuş yeni devletlerde ulus inşası, 1960'ların yeni sol hareketleri, feminist hareketler), sanatın dolaysız bir siyasî araç olma rolünü pekiştirir. Sonuçta 20. yüzyıl, sanatın siyaset olarak anlaşıldığı bir yüzyıl olur. Demokrasilerde, hatta sanatı beğeni farklılıklarına dayanan özgür seçimlerin damgasını vurduğu bir alan olarak gören ABD'deki gibi rejimlerde bile, sanat kamusal önemi haiz bir alan haline gelir ve doğrudan siyasî mekanizmalarla yönetilip maniple edilmeye başlar – film sektöründe, ya da yeni bir ulusal kimlik inşası sürecinde olduğu gibi (örneğin New Deal'ın* sanat programı). Velhasıl, 20. yüzyılda sanat siyasî açıdan son derece önemli, dolayısıyla hayli tehlikeli bir alana dönüşür.

Postmodernizm, pek çok şeyin yanı sıra, ister sanatsal

---

* Yeni Düzen. Franklin Roosevelt'in Büyük Buhran'dan sonra ülke ekonomisini düzeltmek amacıyla 1933-1938 yılları arasında uyguladığı reform ve programlar – ç.n.

avangard bağlamında olsun, ister totaliter ya da başka siyasî hareket ve rejimler bağlamında, sanatın bu dolaysız siyasî konumunun da sonunu ilan etti. Örneğin Arthur Danto, "sanatın sonu"ndan söz ederken, siyasî sanat ideolojilerinin ve tarihsel ilerlemeciliğin sanat ideolojilerinin sonunu kastediyordu. Postmodernizmin "her şey mübah" [*anything goes*] sloganının içerimlerinden biri de görelilikti veya sanatın öneminin, amacının, değerinin belirsizliğiydi. Ama bu görelilikten gerçekte postmodernizm mesul değildi. Postmodernizmin yaptığı, sanatta metalaşma, ticarîleşme, küreselleşme, medyalaşma ve post-sanayileşme süreçlerinin doğurduğu sonuçları özetlemekten ibaretti.

Tabii bu, yukarda kısaca değindiğimiz üç modelin ortadan kalktığı anlamına gelmiyor. Hepsi de hâlâ canlı biçimde var olmaya devam ediyor, sadece sanat dünyasında hegemonya oluşturma güçleri yok oldu. Bu modellerin oluşturduğu sağlam temellerin ve net çerçevelerin yokluğunda, başka deyişle postmodern görelilik eğilimi karşısında, sanat ile siyasette evrensellik ve kesinlik iddiaları bir kez daha kendini göstermeye başladı. Kültürdeki yeni küresel iktidar ilişkileri kadar, postkolonyal kültürel hegemonyaya yönelik tepkiler de günümüzde bu iddiaları biçimlendiriyor.

Evrensellik ve Kesinlik, Doğalcılık (Natüralizm) ve Kültürcülük (Kültüralizm)

Sorulması gereken soru, sanatsal özerklik ve sanat kurumuyla birlikte sanatın evrenselliğinin ne zaman ve nerede bu kadar önemli hale geldiği, icat edildiği ve korunduğudur. Kitabın konusuna uygun olarak şunu sorabiliriz: Ne tür bir siyaset evrenselliğe temelden ihtiyaç duyar ve ne tür bir sanat, sanatın insanlığın ilerlemesindeki evrensel misyonundan devşirilmiş kendine özgü bir siyaseti olmadan hayatta kalamaz?

Ampirik açıdan bakarsak, estetik haz politikasına karşı iktidar politikası olarak anlaşılan sanat ile siyaset arasındaki ilişkiler, küresel ölçekte hegemonya kurmuş belirli bir kültür içerisinde gelişti: Batı (Avrupa) kültürü. Tarihsel açıdan da, 17. yüzyıldan başlayan belirli bir zamanda ve Avrupa modernitesinin belirli önkoşulları çerçevesinde gelişti. Gelgelelim, son yirmi-otuz yılda sanat ile siyaset arasındaki ilişkilerin ampirik ve tarihsel çerçevelerinin evrensel değil, tikel olduğu anlaşıldı ve ifşa edildi – toplumsal cinsiyet ve post-kolonyalizmle ilgili olanlar da dahil pek çok farklı bakış açısıyla. Postmodernizm ise sanat-siyaset ilişkisinin tarihselliğini "her şey mübah" şiarıyla reddetti, bu da radikal liberal özgür seçimin bir çeşitlemesiydi. Bu, postmodernitenin, ya da Ulrich Beck'in ifadesiyle ikinci modernitenin bir yüzü: İlk modernitenin rejimleri, kurumları ve mekanizmaları (sanat kurumu, sanatın özerkliği, avangardizm, ulus-devlet, büyük anlatılar) varlığını hâlâ sürdürüyor, sadece yapısal bir düzene dair herhangi bir kesinlik sunamıyorlar ve çelişkilerin ilerlemeyle çözüleceğini vaat edemiyorlar. Ama işin bir de diğer yüzü var: Küreselleşme ve merkezinde yatan "yeni dünya düzeni". Bütün dünyanın giderek artan karşılıklı bağımlılık ilişkileriyle bütünleşmesi olgusu yeni değil – hiç değilse sömürgeci fetihlerin ve sömürge kapitalizminin dünyayı hükmü altına aldığı 19. yüzyılın ikinci yarısından beri. Bütün bir 20. yüzyıla, yeni bir dünya düzeninin kurulması yönünde ve ona karşı verilen mücadeleler damgasını vurdu. Ne var ki, geçmişin tahakküm ve hegemonya mekanizmaları artık istikrar ve kesinlik sağlamıyor; küreselleşme dediğimiz olgu da yeni tahakküm ve hegemonya modelleri oluşturma mücadelesinden ve belli başlı çıkar sahipleri arasında süren kilit konuma yerleşme savaşından başka bir şey değil. Sanat, son beş yüz yıldır bu tür savaşlarda önemli bir meydan olageldi. Sömürgeci tahakkümün ilk hamlelerinden

biri, farklı kültürleri tasfiye edip uygarlığı temsil eden Avrupa/Batı modellerini yerleştirmek olmuştu: daha ileri kültürlerin, sadece daha güçlü oldukları için değil, evrensel insanlığın ve onun sınır tanımayan ideallerinin gerçekleştirilmesine daha iyi hizmet edecekleri için hâkim olmaları gerekiyordu. Günümüzdeki küreselleşme süreci ve modernlik kurumlarının zayıflaması göz önüne alındığında, süregelen dünya sisteminin de yeni hegemonik evrensellik biçimleri olmadan kendini idame ettiremeyeceği ortadadır. Bunları inşa etme mücadelesinde de sanat bir kez daha önemli bir siyasî savaş meydanı haline gelir.

Son yirmi-otuz yıldır süren ve artık adeta kabak tadı veren postmodernizm tartışmalarının ve aynı döneme tekabül eden karşıtı fundemantalizmin ardından, sanatta ve siyasette her türlü amacın ve misyonun sonunu ilan eden bu yaklaşımın bıraktığı boşluğu doldurmak için, küresel bir vizyon olarak siyasetin ve evrensel bir misyon olarak sanatın yeniden tesis edilmesi gerekiyor. Bu tür eğilim ve yaklaşımlara bütün bir sanayileşme sonrası ve postmodern dönem boyunca, 1960'lardan itibaren rastlamak mümkündü, ama "rağbet" görmüyorlardı. Çoktan yenilgiye uğramış, geçmişin kalıntısı olarak var olan gerici düşünceler olarak değerlendiriliyorlardı. Ama bunun hayırhah bir yaklaşım olduğu ortaya çıktı. Sözünü ettiğimiz üç sanat-siyaset modeli de (ulus-devlet, özerklik ve avangard) tekrar arz-ı endam etmiş bulunuyor, üstelik sanatın sonunun gelmesiyle sanatın ereğini kaybettiği, ulus-devletin miadının dolduğu, kültür endüstrisi içinde sanatın özerkliğinin yok olduğu, avangardın çoktandır genel geçer akımlara dönüştüğü yolundaki sayısız iddiaya rağmen. Bugün dünyanın dört bir yanında çağdaş sanatla ilgili tartışmalar, hatta çatışmalar yaşanıyor ve bu tartışmalarda pek çok siyasî söylem söz konusu: sanatın amaçları; toplumsal, ulusal ve kültürlerarası sorumlu-

luğu; ulusal ya da devlete ait vs. projelerde sanatın rolü vs. İlk modernitenin kavram ve kurumları olarak addedilebilecek bu kavramların yanı sıra başka bir eğilim daha söz konusu: Avrupamerkezciliğinki kadar sağlam yeni evrensellik temelleri inşa etmek.

Sanat ile siyaset, ya da sanat ile toplum arasındaki evrensel ilişkinin kaynağını bulmak için, ilke olarak **doğaya dönebiliriz** (sanatsal beğeninin ve siyasî kurumların kaynağı olarak genetik yapı ve/veya evrimin sonuçları), ya da **kültürün oluşumuna** dönebiliriz (insanlığın ilksel kültürel durumu, sözgelimi Plaistosen çağ* ya da Aborijinler gibi). Her iki yol da bir kez daha denenerek yeniden incelendi. Tarih içinde gelişmiş belirli bir kültürün alanı içinde temel bir evrenselliğin izini süren "kültürün oluşumuna dönüş", evrenselliği inşa etmenin tipik modern yoludur. Ancak, tikel bir örnekten, örneğin ilk evrensel sanat formu olarak antik Yunan sanatı ile kültüründen yola çıkıp evrenselliği inşa eden açıklamalar, bariz Avrupa merkezci sapmaları yüzünden kabul edilir olmaktan çıktı. Son dönemdeki "doğaya dönüş" ve "kültüre dönüş" yönündeki evrensellik arayışları, yani küreselci sanat siyaseti, tikel bir vakaya ağırlık verildiği eleştirisinden kaçınmak için, evrensel insan doğası ile onun ilk sanatsal ve kültürel tezahürleri arasındaki eşik üzerine tezlerini inşa etmek zorunda. 19. yüzyıldaki ilk modernitede birbirine karşıt olarak konumlanan "natüralist" (hayatta kalma yönündeki doğal, hatta insan öncesi ihtiyaçların ve işlevlerin ürünü olarak sanat) ve "yaratımcı" (doğa-ötesi bir tür olan insana özgü bir dehanın ürünü olarak sanat) açıklamalar, şimdi evrensellik tezini birlikte inşa ediyor. Bunda, insan "doğasının" da, genetik bilimi ve diğer bilimsel teknolojiler sayesinde "kültürel" manipülasyona açık hale gelmesinin payı var.

---

* Plaistosen çağ: 1,6-0,01 milyon yıl önceki jeolojik çağ – ç.n.

Postmodern kültürel dönemecin ışığında, gerek sanata gerekse siyasete ve ikisinin ilişkisine dair natüralist açıklamaların toplum ve insan bilimleri, felsefe ve estetik alanlarında ardı ardına boy göstermesi şaşırtıcı olabilir. Postmodernist düşüncelerin ürünü olan bu açıklamalar bir yandan da ırkçılık suçlamalarını bertaraf etmeye yöneliktir. Günümüzde etnisite oluşumuyla ilgili milliyetçi tezler büyük rağbet görüyor, ama etnik farklılıkları evrimsel psikolojiyle ve "genetik benzerlik" kuramlarıyla açıklayan ciddi bilimsel tezler de oldukça popüler. Çağdaş evrim kuramcıları, evrim sürecinden ziyade, bu sürecin ortaya çıkışıyla ve arka planıyla ilgileniyorlar. İnsan türünün doğal yönlerinin yanı sıra, bunun ürünü saydıkları ve az çok bilinçli olan kültürel yönlerini de tanımlamak istiyorlar. Sözgelimi, şunu savunuyorlar: şayet insan tanımı gereği siyasî bir hayvansa, kendini yönetebilen düzenli bir topluma doğru yönelim, doğal bir seçilimin, evrimin sonucu olmalıdır; dolayısıyla, genetik yapımızda ve tezahürlerinde de mevcut olmalıdır. İnsanlığın bu "doğal" köklerinin izini sürmek, kuşkusuz, bunların siyasî ve ticarî saiklere dayanan manipülasyonlar da dahil her türlü amaç uğruna kullanılabileceği anlamına gelir. İnsanlık tarihinde en çok istismar edilmiş evrim olaylarından biri, günümüzden yaklaşık otuz bin yıl önce vuku bulan "temsilî evrim"dir. Bu devrime neyin yol açtığı, neyin insanın hayalgücünü ve taklit/oyun becerisini geliştirdiği halen tartışılmaktadır: Evrim psikolojisinde incelenen bir konu olan, insanın zihinsel yapısındaki değişimler mi, yoksa beslenme, nüfus yoğunluğu, sosyal örgütlenme gibi kolektif yaşama tarzındaki karmaşık değişimler mi? Bu tartışmalar açısından incelendiğinde, sanat, kentsel topluluklar halinde yerleşmenin yarattığı ve siyasetin de koşullarını doğuran karmaşık sosyal örgütlenme biçimleriyle birlikte, evrimsel uyarlanmanın sonucu olarak ortaya çıkar. Evrimsel ve biliş-

sel estetiğe göre sanat ile siyasetin ortak bir kökeni vardır ve evrimin sonucu olan bu köken, bir biçimde genetik yapımıza da işlemiş olmalıdır. Yukarda değinilen bu devrimin ardından *homo sapiens sapiens*'ten, evrensel özelliklere sahip evrensel bir insan türünden bahsedebiliriz. Sanat yapmak ve siyaset yapmak da bu özellikler arasındadır. O zamandan bu yana değişen şey, kültürdür, ya da siyaseten doğru [*politically correct*] bir ifadeyle, bu evrensel kökenden pek çok farklı kültür doğmuştur ve bunların hepsi tek bir evrensel insanî özün çeşitlemelerinin ürünüdür. Sanat ile siyasetin doğuşunu başka bir yolla açıklamak yeni bir tür ırkçılık olur. Bundan ve sonuçlarından kaçınmak için, farklı ırkların, cinsiyetlerin, ulusların ve kültürlerin tek bir türe ait olduğunu ve farklı ırkların, cinsiyetlerin, ulusların ve kültürlerin, ilksel bir doğal kültürün çeşitlemeleri olan farklı sanatsal, siyasî ve kültürel ifadeler, diller ve ürünler ortaya koyduklarını söylemek zorunda kalırız.

İnsanlar arasında genetik müdahalenin ve yapay olarak tetiklenmiş evrimsel değişimin olanaklı olduğu günümüzde, insan doğası ve onun siyasal cephesi de, siyasî kararların, siyasî yönetimin ve iktidarın nesnesi haline gelir. Bu gibi gelişmeler nedeniyle ki, 19. yüzyıl pozitivizminden, sosyal Darwinizm'den bunca zaman sonra, sanat ve siyaset de dahil olmak üzere insanlığın ve ürünlerinin doğal dayanağı üzerinde bu kadar duruluyor. 1960'larda girilen kültürel dönemecin, kültürel rölativizm ve evrensel değerler, normlar ve ölçütler hakkındaki genel belirsizlik gibi rahatsız edici sonuçları da, insan doğasına yönelik bu ilginin bir diğer kaynağını oluşturuyor. Kavrayışımızı dayandıracağımız daha sağlam bir zemine ihtiyaç var, ama bu aynı zamanda, yeni dünya düzeninin dayanakları olacak yeni hegemonyalar için daha sağlam bir zemin oluşturmak anlamına da gelir.

Bugün içinde yaşadığımız dünya, zor olmakla birlikte hâlâ yönetilebiliyor ve bu yönetilebilirlik, muzaffer küresel kapitalizm çağının, bizim çağımızın temel meselesi. Rakip alternatifler arasındaki mücadelenin yokluğunda, insanlığa dair hiç değilse bazı temel evrensel özellikler bulmak büyük önem arz ediyor. Karmaşık küresel yönetim sisteminin işlemesi için, bir hegemonya oluşturulması şart ve bu, güçlü olanın tahakkümü biçiminde olamaz. Çünkü hegemonya, yönetilenlerin, kendilerine ne kadar zarar verdiğini ve başkalarını nasıl kayırdığını açıkça görseler bile, mevcut yönetimin olanaklı en iyisi olduğunu, dengeyi sağlayıp herkese bir nebze de olsa güven verdiğini kabul etmeleridir. Simgesel düzeyde, tahakkümün, bir grup insanın diğer bir grup üzerindeki tahakkümünü meşrulaştıran ırkçı, milliyetçi ya da mesihçi tezlere ihtiyacı vardır. Oysa hegemonya, tersine, yönetilenlerin desteğine ihtiyaç duyar; ten rengi, milliyet, ideoloji gibi farklılıkları ikincil hale getiren ve her insan için geçerli olan evrensel ihtiyaçlar bakımından kabul gören bir yönetime dayanır. Böyle bir hegemonya mücadelesinin yürütüldüğü alan, her zaman olduğu gibi, sanatın ve kültürün alanıdır. Geçmişteki kültürel kriz anlarında olduğu gibi antik çağdan medet ummak bu sefer imkânsızdır, çünkü antik çağ sadece Avrupa'ya aittir; kaldı ki, Avrupa'nın doğusu ile batısının antikiteyle olan farklı ilişkileri dikkate alınınca, bu bile şüphelidir. Bu hegemonya, totaliter ideolojilerde ve eskatolojik ütopyalarda olduğu gibi, mükemmel bir ortak geleceğe götürecek ortak erekler çerçevesinde de kurulamaz, çünkü kimse artık bunlara inanmıyor. İki yol da, gerek kültürün kaynaklarına dönmek, gerekse günün sıkıntılarını kültürel mükemmeliyetin huzurlu geleceğine havale etmek, çözüm getirmez. Çünkü ilkinde tek bir kültürün diğer hepsinin kaynağı olduğu, ikincisindeyse yeryüzündeki herkesin tek bir ereği izlemesi gerekti-

ği varsayılır. O halde, insan ırkının evrensel kökenlerine, "insan doğasına" dönmekten başka çare olabilir mi? Bence, gerek estetikte gerekse diğer insan kültürü alanlarında kültürel natüralizmin yeniden canlanmasının temel nedeni bu: Siyasette, ekonomide, beğenide vs. ortak denebilecek birşeyler bulunduğundan emin olmak için, kültürlü insanın doğal kökenlerinden medet umuluyor. Kültürel natüralizm, önümüzdeki yıllarda küresel kültürel hegemonyanın, dolayısıyla yeni bir sanat siyasetinin ve küresel siyaset sanatının başat kuramı haline gelebilir.

2007, Ljubljana

ÇEVİREN Elçin Gen

Notlar

1 Scott Lash, *Sociology of Postmodernism* (Londra ve New York: Routledge, 1990), s. 12.

2 Immanuel Wallerstein, *Utopistics, Or Historical Choices of the Twenty-First Century* (New York: The New Press, 1998) s. 35; Türkçesi: *Ütopistik ya da 21. Yüzyılın Tarihsel Seçimleri*, çev. Taylan Doğan (İstanbul: Aram Yayınları, 2002), s. 41, çeviri kısmen değiştirildi.

3 Nicolai Dimitrieviç Kondratieff (1892-1938), meşhur Tugan-Baranovski ekolünden Rus iktisatçı. Bugün "Kondratieff döngüleri" ya da "Kondratieff dalgaları" olarak bilinen kavramın mucidi. Tarihte, yaklaşık 70 yılda bir ortaya çıkan ve (iniş çıkışları, sarsıcı dönüşleriyle) dalgaları andıran, tarihi tehlikesi itibariyle de sörfe benzeten uzun vadeli döngüler olduğunu öne sürüp bunları incelemiştir. Tezlerinin sonuçlarını 1920'lerde yayınlamış, tutuklanıp Sibirya'ya gönderilmiş, 1938'de idam edilene kadar orada çalışmaya devam etmiştir.

4 Donald Kuspit, *The End of Art* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), s. 91; Türkçesi: *Sanatın Sonu*, çev. Yasemin Tezgiden (İstanbul: Metis, 2006), s. 105.

5 Donald Kuspit. *a.g.e.*, "Postscript: Abandoning and Rebuilding the Studio", s. 175-192.

6 *Encyclopedia of Aesthetics* (Ed. by Michael Kelly), 4 cilt (Cambridge: Cambridge University Press, 1998).

7 Michael Kelly, *Iconoclasm in Aesthetics* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), s. ix.

8 Michael Kelly, *a.g.e.*, s. 5.

9 Fikir verici pek çok örnek arasında, 1922'de tamamen siyasî bir manifestoyla işe başlayan Meksika duvar resmini sayabiliriz ("Toplumsal, Siyasî ve Estetik İlkeler Bildirgesi", David Alfaro Siqueiros'un *Art and Revolution* kitabında [Southhampton: Camelot Press, 1975] s. 24-25). Manifestoda Meksika devrimi savunuluyor ve duvar resimciliği Kolomb öncesi sömürge karşıtı kimliğe işaret eden, "halkın sanatı" olarak tanımlanıyordu. Ayrıca hem geleneksel burjuva resmi hem de avangard deney reddediliyordu. Ancak, bundan sadece on altı yıl sonra, duvar resmi hareketinde sol içindeki –özellikle Stalinistlerle Troçkistler arasındaki– farklılıklar yüzünden derin bir bölünme yaşandı. Louis Aragon'dan farklı olarak Stalinist sosyalist realizmi kabul etmeyen sürrealist André Breton, Lev Troçki ve duvar resminin kurucularından Diego Rivera'yla başka bir manifesto yazdı: "Bağımsız bir Devrimci Sanat için Manifesto". Burada, sanatın, siyasî angajmandan bağımsızlık da dahil mutlak ve tam bağımsızlığının her türlü sanatın ön koşulu olduğunu ilan ettiler. Böyle bir iddia on altı yıl önce olsa 'burjuva' ve 'elit' diye nitelenirdi.

10 O dönemde parlamento elbette bir karar organı değildi, ama bazı konuları tartışma hakkı vardı ve hükümdarın ve yönetiminin attığı bazı adımlardan memnun değilse itaat edeceği koşulları müzakere edebilir, ama itaati karşılığında muhakkak bir şey alırdı.

11 Bu ve sonraki alıntılar "1635'te Fransız Akademisi'nin kuruluşunu temsil eden imtiyaz mektubu" başlıklı belgeden alınmıştır: http://history.hanover.edu/texts/facademy.html.

12 "Bugüne dek, onu modern dillerin en mükemmeli haline getirebileceklerin ihmalkârlıkları yüzünden çok çeken Fransız dili, artık hak ettiği yüksek makama yerleşebilecek güce sahip – bu dilin üstünlükleri hakkında özel bilgi sahibi olan ve bunları artırabilecek çok sayıda insan sayesinde." http://history.hanover.edu/texts/facademy.html.

13 Bu bir yorum değildir. Fransız Akademisi'nin kuruluşunu ilan eden ve Parlamento'nun, bazı yetkilerini yeni kurumla paylaşmak zorunda kalacağı için gönülsüzce kabul ettiği imtiyaz mektubunda, önce, hükümdarın yeğeni Kardinal övülür ve "iç savaşların yarattığı düzensizliklere son verilerek", "en iyi yöntemlerle, yani ticaretin yeniden canlandırılması, ordularımızda disiplinin tesis edilmesi, vergilerin düzenlenmesi ve zenginliğin denetlenmesi gibi yöntemlerle" iyi bir düzenin yeniden tesis edildiği belirtilir. Bundan sonra, "güçlü bir devletin en nadide süsleri olarak" sanatları ve bilimleri geliştirmenin, bir ülkenin esenliğinin en muhteşem kanıtları olacağı söylenir. Sanatların en soylusu olan belagat sanatıyla işe başlamak için, uzmanlar bir kurumun çatısı altında biraraya getirilmiştir ve "dilde yerleşik kurallar oluşturmak maksadıyla" Fransız Akademisi adı altında gereken yetkilerle donatılmışlardır. Amaç, "yalnızca beliğ olmakla kalmayan, bütün bilimlerde ve sanatlarda kullanılabilecek bir dil"in kurallarını oluşturmaktır. "Hükümdarımız izlenecek yöntemler için gerekli kuralları ve düzenlemeleri onayladığı, kurumun üyelerini onur nişanlarıyla ödüllendirdiği takdirde büyük faydaları olacak bu işi gerçekleştirebiliriz." (*Letters patent establishing the French Academy* from 1635, http://history.hanover.edu/texts/academy.html.)

14 Abbé Batteux, "The Fine Arts Reduced to a Single Principle" 1747, *Aesthetics* içinde, (ed.) Susan Feagin ve Patrick Maynard, s. 102-104; dönemin Fransız estetik düşüncesi hakkında daha ayrıntılı için bkz. Francis X. J. Coleman, *The Aesthetic Thought of the French Enlightenment* (University of Pittsburgh Press: Pittsburgh, 1971).

15 André Félibien, "Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture (1668)", *Historienmalere. Band 1. Eine Geschichte der klassischen Bildungsgattungeni* (ed.) Thomas W. Gaethgens ve Uwe Fechner, (Berlin 1996), s. 156-163 (özgün Fransızca metin, Almanca çevirisi ve yorumuyla birlikte).

16 Abbé Batteux: "The Fine Arts Reduced to a Single Principle", s. 104.

17 Jacques-Louis David bunun başat figürüydü, kendisi aslen klasist olsa da, ya da en azından sanat tarihinde böyle bilinse de, Konvansiyon üyesi olarak sanatın ve sanat dünyasının bağımsızlığının radikal bir savunucusuydu.

18 Herbert Marcuse, *The Aesthetic Dimension. Towards a Critique of Marxist Aesthetics*, (Boston: Beacon Press, 1978), s. 73.

19 Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974); Türkçesi: *Avangard Kuramı*, çev. Erol Özbek (Istanbul: İletişim, 2003).

I
Estetiğin Siyaseti

Sürrealizm: Avrupalı Aydının Son Fotoğrafı*

WALTER BENJAMIN

Düşünsel akımlar öyle dik bir yamaç oluştururlar ki, bazen, eleştirmen bunun üzerinde kendi enerji santralını kurabilir. Sürrealizm için bu yamacın eğimini oluşturan, Fransa ile Almanya arasındaki düzey farkıdır. 1919'da Fransa'da küçük bir yazar çevresinde doğan –ilk elde en önemli adları sayalım: André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault, Robert Desnos, Paul Eluard– savaş sonrası Avrupası'nın nemli can sıkıntısından ve Fransız dekadansının son damlalarından beslenen cılız bir dereydi belki de. Bugün hâlâ akımın "otantik kökeni"yle uğraşıp duran, "yine bir yazar takımının saygın kamuoyunu büyülemeye çalıştığı" dışında söyleyecek bir şeyi olmayan çokbilmişler, kaynağın başında duran uzmanlara benziyor biraz: Uzun uzun düşünüp, bu küçük akıntının türbinleri asla çalıştırmayacağında karar kılıyorlar.

---

* Bu makalenin yayın hakları Onk Ajans Ltd. aracılığıyla Suhrkamp Verlag'dan alınmıştır. © Suhrkamp, 2007. İlk yayımlandığı yer: *Literarische Welt*, 1929. Metin, Metis Yayınları tarafından yayınlanan *Son Bakışta Aşk* adlı Benjamin derlemesinde yer alıyor. Diğer metinlerle tutarlılık sağlamak için yapılan terim değişiklikleri haricinde çeviride değişiklik yapılmadı – e.n.

Alman gözlemci kaynağın başında değil. Vadide duruyor. Bu yüzden de şansı daha fazla: Akımın gücünü oradan daha iyi görebiliyor. Alman olduğu için aydının, daha doğrusu hümanist özgürlük kavramının kriziyle çoktandır tanışık. Akımda uyanan şiddetli iradenin, sonu gelmez tartışmaları geride bırakıp ne pahasına olursa olsun bir karara ulaşma iradesinin farkında. Anarşist başkaldırı ile devrimci disiplin arasındaki bu fazlasıyla çıplak konumu bizzat yaşayarak tanımak zorunda kalmış. Bu yüzden de sürrealizmi bir "sanat" ya da "şiir" akımından ibaret görmeye onun hiç hakkı yok. Belki başlangıçta böyleydi. Ama Breton daha baştan, bir varoluş biçiminin edebi tortusunu okurun önüne süren ama o varoluşun kendisini ondan esirgeyen bir pratikten kopmayı amaçladığını açıklamıştı. Daha kısa ve diyalektik bir söyleyişle bu, "şiirsel hayat"ın sınırlarını olabildiğince zorlayan bir kapalı çevrenin, şiir dünyasını içeriden parçalaması anlamına geliyordu. Sürrealistler Rimbaud'nun *Une saison en enfer*'inin [Cehennemde Bir Mevsim] artık kendileri için hiçbir sır saklamadığını iddia etmekte haksız değillerdi. Çünkü gerçekten de bu kitap akımın ilk belgesiydi (son dönemdeki ilk belgesi; önceki habercilerine ayrıca değineceğim). Herhalde bu konu Rimbaud'nun kitabına el yazısıyla eklediği sözcüklerden daha açık, daha kesin bir biçimde dile getirilemezdi: "Denizlerin ve kutup çiçeklerinin ipeği üstünde" sözlerinin hemen yanına, "*Elles n'existent pas*"* diye yazmıştı sonradan.

Sürrealizmin içinde serpilen diyalektik tohumun başlangıçta ne kadar silik ve sapa bir özün içinde saklı olduğunu, Aragon 1924'te *Vague de rêves*'inde [Düşler Dalgası], henüz böyle bir gelişmeyi kestirmek imkânsızken göstermişti. Oysa artık imkânsız değil. Çünkü kuşkusuz, Aragon'un bu ki-

* "Böyle bir şey yok ki" – ç.n.

tapta bize kahramanlarının listesini bıraktığı o kahramanlık çağı kapandı artık. Bu tür akımlarda hep bir an gelir, gizli örgütün başında barındırdığı gerilim ya kuru, sıradan bir iktidar ve egemenlik mücadelesinde patlak verir ya da halka açık bir gösteriyle dağılıp gider ve kendini dönüştürmek zorunda kalır. İşte sürrealizm, bugün bu dönüşüm evresinde. Oysa ilham saçan bir düş dalgası halinde kurucularını önüne katıp sürüklediği günlerde, akımların en bütünseli, en nihaisi, en mutlakı gibiydi. Dokunduğu her şeyi kendine katıyordu. Uyku ile ayıklık arasındaki eşik, gidip gelen imge yığınlarının adımlarıyla herkeste aşındığında, hayat sanki ancak o zaman yaşamaya değer olacaktı. Sesle imge, imgeyle ses, "anlam" denen beş para etmez şeye hiç alan bırakmayacak kadar müthiş bir uyum ve otomatik bir kesinlikle birbirine kenetlendiğinde, dil işte o zaman kendisi olacaktı. Her şeyden önce imge ve dil. Gün doğarken yatağa giren Saint-Pol Roux kapısına şu notu asarmış: "*Le poète travaille.*"* Breton da şöyle diyor: "Sessizlik. Henüz hiç kimsenin geçmediği yere geçmek istiyorum, sessizlik! – Tabii sizden sonra, sevgili dil." Her şeyden önce dil.

Yalnızca anlamdan değil, Ben'den de önce. Dünyanın örgüsü içinde düş, bireyselliği çürük bir diş gibi yerinden oynatır. Ben'in sarhoşluk yoluyla bu sarsılması, bu insanları aynı zamanda sarhoşluğun dışına çıkaran zengin ve canlı deneyimin ta kendisidir. Sürrealist deneyimin kesin tasvirini yapmanın yeri burası değil. Ama bu çevrenin yazdıklarının edebiyat değil de başka bir şey –gösteri, parola, belge, blöf ya da isterseniz sahtekârlık diyelim, her neyse sonuç olarak edebiyat dışı bir şey– olduğunu fark eden herkes, yine aynı nedenle, bu yazıların kuramlarla değil, fantezilerle hiç değil, sözcüğün tam anlamıyla deneyimlerle ilgili oldu-

* "Şair çalışıyor." – ç.n.

günu da anlayacaktır. Ve bu deneyimler elbette yalnızca düşler, afyon ve esrar seansları değildir. "Sürrealist deneyimler" deyince, sadece din ya da uyuşturucu etkisiyle kendinden geçmeyi düşünmemiz çok yanlış olur. Lenin "din halkın afyonudur" diyerek, bu iki şeyi sürrealistlerin istemedikleri kadar birbirine yaklaştırmıştı. Rimbaud, Lautréamont ve Apollinaire'in sürrealizmi dünyaya getiren, Katolikliğe karşı o keskin ve tutkulu isyanına daha sonra değineceğim. Ama dinsel aydınlanışın gerçek ve yaratıcı bir biçimde aşılması kuşkusuz uyuşturuculardan geçmez. Bu ancak *dindışı bir aydınlanışla*, maddeci ve antropolojik bir ilhamla mümkündür; esrar, afyon ya da her neyse, bunun için sadece bir ön eğitim sağlar. (Ama tehlikeli bir eğitim, üstelik dininki kadar sıkı da değil.) Dindışı aydınlanış, sürrealizmle her zaman onun doruğunda karşılaşmış değildir. Aragon'un eşsiz *Paysan de Paris*'si [Paris Köylüsü] ve Breton'un *Nadja*'sı gibi bu aydınlanışı en güçlü biçimde sergileyen yazılarda bile rahatsız edici yetersizlikler görülür. Örneğin *Nadja*'da, "Sacco-Vanzetti günleri diye adlandırılan o görkemli yağmalama günleri"* üzerine kusursuz bir bölüm vardır: Breton, Bonne-Nouvelle Bulvarı'nın** o günlerde, adında hep saklı olan stratejik isyan vaadini yerine getirdiğinden emindir. Oysa Mademe Sacco, Fuller'in kurbanının karısı olarak değil, Usines Sokağı 3 numarada oturan bir falcı olarak ortaya çıkar ve Paul Eluard'a Nadja'dan hayır gelmeyeceğini söyler. Artık kabul etmeliyiz ki, sürrealizmin damlarda, paratonerlerde, yağmur oluklarında, taraçalarda, rüzgârgüllerinde, cephe süslemelerinde –bütün bunlar duvardan tırmanan hırsızın işini kolaylaştırır– kelle koltukta kat ettiği yollar onu pekâlâ tinselciliğin rutubetli dehlizleri-

---

* *Nadja*, çev. İsmail Yergüz (İstanbul: Mitos Yayınları, 1992) s. 134-135 – ç.n.

** *Bonne-Nouvelle:* İyi haber, müjde – ç.n.

ne de sürükleyebilirdi. Ama sürrealizmin geleceği hakkında bilgi toplamak için ihtiyatla kapı kapı dolaştığını görmek de üzüyor bizi. Devrimin bu manevi evlatlarının, düşmüş mirasyedilerin, emekli subayların, firardaki vurguncuların gizli kapaklı işleriyle bütün bağlarını koparmalarını kim istemez?

Başka yönleriyle Breton'un kitabı, bu "dindışı aydınlanış"ın bazı temel özelliklerini ortaya koymakta oldukça başarılıdır. Breton, *Nadja*'yı *"livre à battante"** olarak nitelendirir. (Moskova'da, neredeyse bütün odaları Tibetli rahiplerle dolu bir otelde kaldım; Budist tapınaklarının kongresi için oraya gelmişlerdi. Odaların çoğunun kapısının hep aralık oluşu dikkatimi çekmişti. İlk başta rastlantı gibi görünen bu durumdan giderek tedirgin oldum. Sonunda bu odalarda, asla kapalı bir mekânda kalmamaya yemin etmiş tarikat üyelerinin bulunduğunu öğrendim. O zaman içine düştüğüm şaşkınlığı *Nadja* okurları da tatmış olmalı.) Bir camekânda yaşamak kusursuz bir devrimci erdemdir. Bu da bir sarhoşluk hali, çok ihtiyaç duyduğumuz bir ahlaki teşhirciliktir. Bir zamanlar aristokratlara özgü bir değer olan mahremiyet, giderek sonradan görme küçük burjuvaların derdi oldu. *Nadja*, sanat romanıyla *roman à clef*'nin** gerçek, yaratıcı sentezine ulaşabilmişti.

Dahası, *Nadja*'nın da gösterdiği gibi, aşktaki "dindışı aydınlanış"ı fark edebilmek için onu ciddiye almak yeter. "Çok yakınlarda," der yazar, Nadja'yla ilişkiye girdiği zamanı kastederek, "VII. Louis dönemiyle ilgilenmiştim, çünkü bu bir 'aşk sarayları' çağıydı. O zamanlar yaşam anlayışının ne olabileceğini iyiden iyiye kafamda canlandırmaya çalışı-

---

* "Kapısı kendiliğinden kapanan kitap" – ç.n.

** *Roman à clef:* Anahtarlı roman; tanınmış kişileri başka adlar altında, kimliklerini kısmen gizleyerek anlatan roman türü. Bu romanlarda kişilerin gerçek kimliklerini anlayabilmek için bir ipucuna ya da bir "anahtar"a gerek vardır – ç.n.

yordum."* Çağdaş bir yazar, Provans şövalye aşkını tanıttığı kitabında sürrealizmin aşk anlayışına şaşırtıcı ölçüde yaklaşıyor. *Dante als Dishter der irdischen Welt* [Dünyevi Şair Dante] adlı bu mükemmel kitapta "yeni üslup'a bağlı tüm şairlerin," der Erich Auerbach, "mistik bir sevgilisi vardır, hemen hepsi aynı tuhaf aşkı tatmışlardır; onlar için aşkın sunduğu ya da esirgediği armağan tensel hazdan çok bir aydınlanışa benzer; hepsi de iç dünyalarına, hatta belki de dış dünyalarına hükmeden gizli bir bağın esiridirler." Sarhoşluğun gerçekten de tuhaf bir diyalektiği var. Belki de bu dünyadaki her kendinden geçişin öbür dünyadaki karşılığı utanç verici bir ayıklıktır. Şövalye aşkının –Breton'u telepatik kıza bağlayan da sevgi değil, budur– istediği, iffeti esrikliğe dönüştürmek değil midir? Yalnızca İsa'nın mezarlarına ya da Meryem sunaklarına değil, bir çarpışma öncesinin ya da bir zafer sonrasının sabahına da açılan bir dünyada kendinden geçmek.

Ezoterik aşkta kadının önemi yoktur. Breton için de öyle, Nadja'dan çok, onun yakınlık duyduğu şeyler cezbeder onu. Nedir bunlar? Sürrealizmi hiçbir şey, Nadja'nın yakınlık duyduğu bu şeylerin toplamı kadar iyi tanıtamaz. Nereden başlamalı? Breton şaşırtıcı keşfiyle övünebilir: "Gözden düşmüş" şeylerde, ilk demir konstrüksiyonlarda, ilk fabrika binalarında, en eski fotoğraflarda, nesli tükenmek üzere olan nesnelerde, kuyruklu piyanolarda, beş yıl öncesinin kostümlerinde, artık modası geçmeye başlayan, bir zamanların gözde lokallerinde beliren devrimci enerjiyi ilk fark eden odur. Bunların devrimle ilişkisini, hiç kimse bu yazarlardan daha iyi kavrayamaz. Sefaletin, yalnızca toplumsal değil, aynı zamanda mimari sefaletin, içi mekânların sefaletinin, köleleştirilmiş ve köleleştiren şeylerin birden nasıl bir

---

* *Nadja*, s. 85 – ç.n.

devrimci nihilizme dönüştürülebileceğini ilk görenler bu kâhinler, bu müneccimlerdir. Aragon'un *Passage de L'Opéra*'sı [Opera Pasajı] bir yana, Breton ve Nadja, hüzünlü tren yolculuklarında (demiryolları da eskiyor artık), büyük kentlerin işçi mahallelerindeki ıssız pazar öğleden sonralarında, yeni bir apartman dairesinin yağmur süzülen camlarından dışarıya ilk göz gezdirişte yaşadığımız her şeyi devrimci bir eyleme olmasa da devrimci bir deneyime dönüştüren âşıklardır. Onlar, bu şeylerde gizlenen "atmosfer"in muazzam gücünü patlama noktasına getirirler. Kritik bir anda, herkesin dilindeki bir sokak şarkısının biçimlendirdiği bir hayat nasıl bir şey olurdu dersiniz?

Bu şeyler dünyasına hükmeden trük –buna yöntem değil, trük demek daha uygun– tarihsel geçmiş anlayışının yerine politik geçmiş anlayışının geçirilmesini içerir. "Açılın ey mezarlar! Müzelerdeki ölüler, saraylarda, şatolarda, manastırlarda paravanların ardındaki cesetler! İşte gelmiş geçmiş bütün zamanların anahtarlarını taşıyan efsanevi bekçi. En sağlam kilidi bile zorlayıp açıyor ve sizi bugünün dünyasına, paranın soylu kıldığı teknisyenlerin, hamalların arasına karışmaya çağırıyor. Şövalyelerin zırhları kadar güzel olan otomobillerinde kendinizi evinizdeymiş gibi hissetmenizi, uluslararası yataklı vagonlarda yerinizi almanızı, ayrıcalıklarından hâlâ gurur duyabilen insanlarla kaynaşmanızı istiyor sizden. Ama uygarlık fazla süre tanımayacak onlara." Arkadaşı Henri Hertz bu konuşmanın Apollinaire'in olduğunu söylemişti. Bu tekniği ilk kullanan Apollinaire'di. *L'hérésiarque* [Dinsiz] adlı öykü kitabında, bu tekniği Machiavelli'yi aratmayan bir hesapçılıkla, aslında içten içe bağlı olduğu Katolikliği yerle bir etmek için kullanmıştı.

Bir şeyler dünyasının tam ortasında, sürrealistlerin düşlerini en çok süsleyen nesne Paris şehri durur. Ama yalnızca isyan onun sürrealist yüzünü tümüyle açığa çıkarabilir. (Boşal-

mış sokaklarda sonucu ilan eden düdük ve silah sesleri.) Hiçbir yüz, bir şehrin gerçek yüzü kadar sürrealist değildir. Ne de Chirico ya da Max Ernst'in tabloları, fethedilmesi gereken bir iç kalenin –insanın kalenin kaderine ve bu kaderde, yani kitlelerin kaderinde, kendi kaderine hükmedebilmesi için mutlaka fethedilmesi gereken kalenin– keskin çizgileriyle boy ölçüşebilir. Nadja, bu kitlelerin ve onlara devrim ilhamını veren şeyin temsilcisidir. "Bana tanıtlayıcı davranışlarımı esinleyen canlı ve sesli bilinçaltı, bana ait olan her şeye sonsuza dek sahip olsa bile."* Bu yüzden burada şehrin burçlarının bir listesiyle karşılaşırız: Pisliğin simgesel gücünü başka hiçbir yerde olmadığı kadar koruduğu Place Maubert'den, ne yazık ki görme fırsatını bulamadığım "Théâtre Moderne"e kadar. "İçine girilmesi olanaksız çardaklarıyla, o alabildiğine karanlık, bir gölün dibindeki bir salon..."** Breton'un üst kattaki barı tasvir edişinde bana eski Princess Café'deki o akıl almaz odayı hatırlatan bir şey var. Birinci kattaki o en dipteki odaydı, mavi ışığın altında çiftler... Biz ona "anatomi okulu" derdik: Aşk için tasarlanmış lokallerin sonuncusuydu. Breton'un bu tür pasajlarında çok tuhaf bir biçimde fotoğraf devreye girer. Şehrin sokaklarını, kapılarını, meydanlarını ucuz romanlardaki çizimlere dönüştürür, yüzlerce yıllık mimariden çekip aldığı bayağı görünüşü hiç bozmadan, bütün yoğunluğuyla anlatılan olaylara aktarır. Bu olaylar, eski hizmetçi romanlarına sözcüğü sözcüğüne, tıpatıp uyar. Paris'in burada adı geçen tüm semtleri, bu insanlar arasındaki şeyin bir döner kapı gibi hareket ettiği yerlerdir.

Sürrealizmin Parisi de bir "küçük dünya"dır. Yani büyük dünya da bundan farklı değildir. Orada da trafiğin içinden hayalet gibi beliriveren ışıklarıyla yol ağızları vardır, olaylar

---

* *A.g.e.*, s. 137-139 – ç.n.

** *A.g.e.*, s. 36 – ç.n.

arasında her zaman akıl almaz bağlantılar, benzerlikler görülür. Sürrealistlerin lirik şiiri, işte bize bu dünyadan seslenir. En azından, *l'art pour l'art*'ın* kaçınılmaz olarak yanlış anlaşılmasına karşı koyabilmek için buna dikkat etmek gerekir. Çünkü sanat için sanat hemen hiçbir zaman sözlük anlamıyla ele alınacak bir şey olmamıştır. O bir yük gemisinin bayrağıydı sadece; bayrağın altında ise, adı henüz konmadığı için deklare de edilemeyen bir yük taşmıyordu. Sanatta tanık olduğumuz bunalımı her şeyden daha iyi aydınlatacak bir esere yönelmenin zamanı geldi artık: Ezoterik Şiirin Tarihi. Bu eserin henüz yazılmamış olması rastlantı değil zaten. Çünkü hakkı verilerek yazıldığında, yani tek tek "uzmanların" kendi alanlarından "en kayda değer" olanı kattıkları bir derleme olarak değil, tek bir kişinin içsel bir zorunlulukla ezoterik şiirin tarihsel evriminden çok, tekrarlanan o ilk yükselişini sergilediği, iyi temellendirilmiş bir eser olarak yazıldığında, her yüzyılda dikkat çekecek bilgi yüklü itiraflardan biri olurdu bu kitap. Son sayfasında da sürrealizmin röntgen filmi yer alırdı mutlaka. Breton, *Introduction au discours sur le peu de réalité*'de [Gerçekliğin Yetersizliği Üzerine Konuşmaya Giriş] Ortaçağ'ın felsefi gerçekçiliğinin, şiirsel deneyimin temeli olduğuna işaret eder. Ama bu gerçekçiliğin –yani şeylerin içinde ya da dışında, kavramların gerçek ve bağımsız varlığına duyulan inancın– mantıksal fikir dünyasından sözcüklerin büyülü dünyasına kayması an meselesidir. İster fütürizm, ister dadazim, ister sürrealizm adını alsın, son on beş yılın tüm avangard edebiyatında görülen tutkulu ses ve yazı oyunlarını, sanatsal oyalanmalar olarak değil, sözcüklerle girişilen büyülü deneyler olarak görmek gerek. Burada sloganların, büyülü formüllerin, kavramların nasıl birbiri içine geçirildiğini, Apollina-

---

* *L'art pour l'art:* Sanat için sanat – ç.n.

ire'in 1918 tarihli son manifestosu *L'esprit nouveau et les poètes*'deki [Yeni Düşünce Tarzı ve Şairler] şu sözleri çok iyi anlatır: "Kitle, halk, evren gibi karmaşık varlıkları tek bir sözcükle dile getirmeye hızla ve kolayca alıştık. Modern şiirde bunun bir karşılığı yok, ama bugünün şairleri bu boşluğu dolduruyor. Sentetik eserleri yeni varlıklar yaratıyor, bunların plastik görünüşleri de koleklif olanı dile getiren sözler kadar karmaşık." Ancak Apollinaire ve Breton bu yönde daha da enerjik bir hamle yaparak, sürrealizmin dış dünyayla olan bağlarını "bilimin, zaferini mantıksal düşünceden çok sürrealist düşünceye borçlu olduğunu" ilan ederek kurarlarsa, yani Breton'un şiirde doruğuna ulaştığını söylediği mistifikasyonu (ki bu pekâlâ savunulabilir) bilimsel ve teknik gelişmelerin de temeli sayarlarsa, işte o zaman fazla acele edilmiş olur. "Eski masallar gerçekleşti sayılır, şimdi sıra şairlerin, onlar yeni masallar anlatacaklar ki mucitler onları da gerçekleştirsin" (Apollinaire): Sürrealizmin, anlaşılamamış makine mucizesini kaygısızca benimseyiveren bu ateşli fantezilerini, Scheerbart'ın enine boyuna düşünülmüş ütopyalarıyla karşılaştırmak öğretici olacaktır.

"Herhangi bir insan etkinliğini düşünmek beni güldürüyor." Aragon'un bu sözleri, doğuşundan politikleşmesine kadar uzanan sürede sürrealizmin izlemek zorunda kaldığı yolu bütün açıklığıyla ortaya koyuyor. İlk başta bu gruptan olan Pierre Neville, "La révolution et les intellectuels" [Devrim ve Aydınlar] adlı mükemmel yazısında haklı olarak, bunun diyalektik bir gelişme olduğunu söylemiştir. Fazlasıyla düşünsel bir tavrın devrimci bir muhalefete dönüşmesinde, burjuvazinin radikal zihinsel özgürlüğün tüm biçimlerine karşı beslediği düşmanlık başrolü oynadı. Bu düşmanlık, sürrealizmi sola itti. Başta Fas Savaşı olmak üzere politik olaylar da bu gelişimi hızlandırdı. *Humanité*'de yayımlanan "Aydınlar Fas Savaşına Karşı" adlı manifestoy-

la, örneğin bir zamanlar Saint-Pol Roux ziyafetindeki ünlü skandalda görülenden temelden farklı bir zemin kazanıldı. O olayda, savaştan kısa bir süre sonra, sürrealistler yüceltikleri bir şair için yaptıkları kutlamaya milliyetçi öğelerin gölge düşürdüğünü görünce, "Yaşasın Almanya" diye haykırmışlardı. Bu bir skandal olmaktan öteye geçemedi: Bilindiği gibi, burjuvazi eyleme karşı ne kadar duyarlıysa, skandala karşı da o kadar vurdumduymazdır. Apollinaire ve Aragon'un, bu tür politik şairlerin geleceği üzerine öne sürdükleri görüşler birbirine şaşırtıcı ölçüde benzer. Apollinaire'in *Poète assassiné*'sinin [Katledilen Şair] "Zulüm" ve "Cinayet" bölümlerinde, şair kıyımını anlatan ünlü tasvir yer alır. Yayınevlerine saldırılır, şiir kitapları ateşe verilir, şairler linç edilir. O sırada bütün dünya böyle olaylara sahne olmaktadır. Bu dehşeti önceden gören Aragon, "İmgelem"de arkadaşlarını son bir savaşa çağırır.

Bu kehanetleri anlamak ve sürrealizmin vardığı çizgiyi stratejik olarak değerlendirmek için, sözde iyi niyetli solcu burjuva aydınları arasında nasıl bir düşünce tarzının yaygın olduğunu araştırmamız gerekiyor. Bu düşünüş, bu çevrelerin Rusya'ya yönelmelerinde yeterince açık bir biçimde kendini gösterir. Şüphesiz burada, Rusya'yla ilgili yalanların yolunu açan Béraud'dan ya da uslu bir eşek gibi onun peşinden giden, her türlü burjuva kindarlığından nasibini almış Fabre-Luce'dan söz etmiyorum. Tipik bir arabuluculuk örneği olan Duhamel'in kitabı bile ne kadar sorunlu. Kitap boyunca bir Protestan ilahiyatçısının zoraki cesaret ve içtenliğine, zoraki açık sözlülüğüne katlanmak ne kadar güç. Utangaçlık ve dil cehaletinin dayattığı, şeyleri simgesel aydınlatma içine yerleştirme yöntemi ne kadar eskimiş. Duhamel'in kitabı özetleyen şu sözleri, çok şeyi ele veriyor: "Bir anlamda Slav ruhunun özünü dönüştürecek hakiki, köklü devrim henüz gerçekleşmedi." Bu, sol kanat Fransız

aydınları için –tıpkı Rusya'daki benzerlerinde olduğu gibi– tipik bir durumdur: Olumlu işlevleri, Devrim'e değil de geleneksel kültüre karşı duydukları yükümlülükten kaynaklanır. Kolektif başarıları, olumlu olduğu ölçüde, muhafazakârlarınkini andırır. Gene de bunlar söz konusu olduğunda, politik ve ekonomik açıdan bir sabotaj tehlikesi olduğu hiçbir zaman akıldan çıkarılmamalıdır.

Bu sol burjuva konumun temel özelliği, idealist ahlakla siyasi pratiği iflah olmaz bir biçimde birleştirmesidir. Sürrealizmin, dahası sürrealist geleneğin bazı temel özellikleri, ancak aciz "zihniyet" uzlaşmalarıyla karşıtlığı içinde anlaşılabilir. Böyle bir kavrayış için pek bir şey yapılmadı şimdiye kadar. Bir Rimbaud'nun, bir Lautréamont'un şeytaniliğini, sanat için sanat'ın bir süsü olarak züppelikler listesine katmanın cazibesine kapılmak son derece kolaydı. Oysa bu romantik maske kaldırıldığında arkasında işe yarar bir şeyler bulunacak, kötülük kültünün her türlü ahlakçı sanat merakına karşı, ne kadar romantik olursa olsun ayrıştıran, arındırıcı bir politik aygıt olduğu keşfedilecektir. Bunda anlaştıktan sonra, Breton'un çocuklara tecavüz etrafında gelişen bir korku oyunu senaryosuna rastladığımızda, belki de birkaç onyıl geriye gitmemiz gerekir. 1865 ile 1875 yılları arasında birkaç büyük anarşist, birbirinden habersiz saatli bombalarını hazırlıyorlardı. İşin şaşırtıcı yanı, birbirinden bağımsız olarak hepsi de bombalarını tam aynı saatte ayarlamışlardı ve kırk yıl sonra Batı Avrupa'da Dostoyevski, Rimbaud ve Lautréamont'un yazıları aynı anda patlayıverdi. Bunu daha iyi açıklamak için, Dostoyevski'nin bütün yapıtları içinde ancak 1915'te yayımlanabilen bir bölüm, *Ecinniler*'den "Stavrogin'in İtirafları" ele alınabilir. *Chants de Maldoror*'un [Maldoror'un Şarkıları] üçüncü şarkısına alabildiğine benzeyen bu bölüm, sürrealizmin bazı motiflerini, akımın bugünkü sözlerinin hepsinden çok daha güçlü bir bi-

çimde dile getiren bir kötülük savunusu içerir. Stavrogin, kesin biçimini almamış bir sürrealisttir. İyilik edenlerin tüm yürekli erdemleri bir yana, iyiliğin aslında Tanrı vergisi olduğu, kötülüğün ise tümüyle kendi kendimizden doğduğu, kötüyken bağımsız ve kendine yeten varlıklar olduğumuz yolundaki darkafalı anlayışın ne kadar kavrayıştan uzak olduğunu hiç kimse Stavrogin kadar iyi göremedi. Onun gibi hiç kimse ilhamı, en bayağı davranışlarda, tam da onlarda bulmadı. Ona göre alçaklık dünyanın gidişatında yer alan, ama aynı zamanda bizim içimizde önceden oluşmuş, doğrudan verilmemiş olsa da bizi sürekli kendine çağıran bir şeydi – tıpkı idealist burjuva için erdemin olduğu gibi. Dostoyevski'nin Tanrısı yalnızca yeri ve göğü, insanı ve hayvanı değil, aynı zamanda bayağılığı, intikamı ve zulmü de yaratmıştı. Üstelik, şeytanı işe hiç karıştırmadan. Bu yüzden bütün bu kötülükler ezelidir, belki "muhteşem" değildirler ama sonsuza dek "ilk günkü gibi" yenidirler – dar kafalının günahı, algıladığı klişelerin fersah fersah uzağında.

Isidore Ducasse'ın,* şiirlerini kabul ettirmek için 23 Ekim 1869'da yayımcısına yazdığı mektup, sözü edilen şairlerin uzaktan şaşırtıcı etkiler uyandırabilmelerini sağlayan gerilimi oldukça kaba bir alaycılıkla belgeler. Ducasse, kendisini Mickievicz, Milton, Southey, Alfred de Musset, Baudelaire çizgisine yerleştiriyor ve şöyle diyordu: "Evet, biraz yüksek perdeden konuşuyorum ama, bunu okuyucunun içini daraltan ve son çare olarak iyiliğe sımsıkı sarılmasını sağlamak için yalnızca umutsuzluktan söz eden bu edebiyata yeni bir şeyler getirmek için yaptım. Sonuç olarak yalnızca iyilik şarkıları söyleniyor; tek farkla, bu kez seçilen yöntem, Victor Hugo ve başka birkaç kişi dışında temsilcisi kalmamış o eski ekole kıyasla daha felsefi ve daha az

---

* Isidore Ducasse: Lautréamont'un asıl adı – ç.n.

çocukça." Lautréamont'un başıbozuk kitabının bir bağlamı varsa ya da ona bir bağlam yakıştırılabilirse, bu ancak ayaklanma olabilir. Soupault'nun 1927'de Isidore Ducasse'ın tüm eserlerini derlerken ona politik bir özgeçmiş yazmayı denemesi, bu nedenle gayet anlaşılabilir bir çabadır. Ne yazık ki bu yazılanları destekleyecek belgeler yok, Soupault'nun öne sürdükleri de bir yanlış anlamaya dayanıyor. Ama neyse ki Rimbaud için girişilen benzer bir çaba sonuç verdi: Marcel Coulon –Claudel ve Berrichon'un Rimbaud'yu Katoliklik adına gasp etme girişimine karşı– onun asıl imajını korumayı başardı. Aslında gerçekten de bir Katoliktir Rimbaud; ama kendisinin de belirttiği gibi en sefil yanıyla, bıkmadan hem kendisinin hem herkesin nefret ve aşağılamasına teslim ettiği o sefil, isyana bir anlam veremediğini itiraf ettiren yanıyla. Ama bu, kendinden memnun olamamış bir komüncünün itirafıydı; üstelik şiire sırtını döndüğünde, daha ilk şiirlerinden beri dinle her türlü hesabı kesmişti çoktan. "Nefret, hazinemi sana emanet ediyorum," diye yazmıştı *Cehennemde Bir Mevsim*'de. Sürrealist poetika bir sarmaşık gibi bu sözlere tutunarak yükselebilir ve köklerini, Apollinaire'den kaynaklanan "şaşırmış" şiir kuramından çok daha derinlere, Poe'nun düşüncelerinin derinliklerine kadar uzatabilir.

Bakunin'den beri Avrupa, radikal bir özgürlük kavramından yoksun. Sürrealistlerinse böyle bir özgürlük kavramları var. Kemikleşmiş liberal-ahlaki-hümanist özgürlük idealini ilk tasfiye edenler onlardı. Çünkü onlara göre, "bu dünyada ancak büyük fedakârlıklarla kazanılabilen özgürlük, var olduğu sürece sınır tanımadan, hiçbir pragmatik hesap güdülmeden, dolu dolu yaşanmalıdır". Bu da onlara "en basit devrimci biçimiyle insanlığın özgürlük mücadelesinin (ki bu her açıdan özgürleşmedir yine de) şu anda hizmet etmeye değer yegâne dava" olduğunu kanıtlar. Ama bu özgürlük

deneyimini, bir zamanlar bizim olduğu için hakkını vermek zorunda olduğumuz devrimci deneyimle, devrimin kurucu ve diktatörce yönüyle kaynaştırabildiler mi? Kısacası, isyanı devrime bağlayabildiler mi? Le Corbusier ve Oud'un yaptığı mekânlarda yalnızca Bonne-Nouvelle Bulvarı'na bakan bir varoluş düşünmemiz mümkün mü?

Sarhoşluğun gücünü devrime kazanmak – işte tüm kitapları ve çabalarıyla sürrealizm bunun peşindedir. En özgün görevinin bu olduğunu söyleyebilir. Her devrimci eylemin içinde bir kendinden geçme öğesi olduğunu bilmek onlara yetmez. Bu öğe, anarşik olanla özdeştir. Ama yalnızca bunu vurgulamak, yöntemli ve disiplinli bir devrim hazırlığını, tümüyle alıştırma ve peşin devrim kutlamaları arasında salman bir pratik karşısında arka plana iter. Sarhoşluğun doğasının yetersiz, diyalektik olmayan bir biçimde kavranması da buna eklenir. *En état de surprise* (şaşkın haldeki) şairin, ressamın, şaşıranın tepkisi olarak sanatın estetiği, bazı tehlikeli romantik önyargılara saplanır. Gizli, sürrealist, düşsel yetenek ve olgularla ilgili ciddi bir araştırma, romantik bir kafanın hiçbir zaman kabullenmeyeceği diyalektik bir örgüyle mümkündür ancak. Abartılı bir duygusallık ve bağnazlıkla esrarengiz olanın esrarını vurgulamak bizi bir yere götürmez. Esrarı ancak gündelik hayat içinde bulduğumuzda, yani gündelik olanı anlaşılmaz, anlaşılmazı da gündelik olarak gören diyalektik bir bakış sayesinde anlayabiliriz. Örneğin, telepatik olgularla ilgili en tutkulu araştırmanın bize okuma hakkında öğrettikleri (ki okuma oldukça telepatik bir süreçtir), okumanın yol açtığı dindışı aydınlanışın telepatik olgular hakkında öğrettiklerinin yarısı kadar bile değildir. Ya da: Esrarın uyuşturuculuğuyla ilgili en tutkulu araştırmanın bize düşünme hakkında öğrettikleri (ki düşünme oldukça uyuşturucudur), düşünmenin sağladığı dindışı aydınlanışm esrarın uyuşturuculuğu hak-

kında öğrettiklerinin yarısı kadar bile değildir. Okur, düşünür, aylak ve *flâneur* de tıpkı afyonkeş, hayalperest ve kendinden geçmiş insan gibi aydınlanmış kişinin örnekleridir. Üstelik, daha dindışıdırlar. Yalnızken aldığımız o en korkunç uyuşturucunun –kendi benliğimizin– sözünü bile etmiyoruz.

"Sarhoşluğun gücünü devrime kazanmak" – başka bir söyleyişle, şiirsel politika? "*Nous en avons soupé.** Bu olmasın da ne olursa olsun!" Aslında, şiire yolculuğun her şeye nasıl açıklık kazandıracağını görmek sizi daha da ilgilendirebilir. Burjuva partilerinin programı nedir ki? Ağzına kadar teşbihlerle dolu kötü bir bahar şiiri. Sosyalistin "çocuklarımızın ve torunlarımızın güzel geleceği"nden anladığı ise, herkesin "melek gibi" davrandığı, herkesin "zenginmiş gibi" her şeye sahip olduğu, "özgürmüş gibi" yaşadığı bir toplum. Melekler, zenginlik, özgürlük, bunların izi bile yok. Bunlar yalnızca birer imge. Ya bu sosyal-demokrat şairlerin imge hazinesi? *Gradus ad parnassum*'ları?** İyimserlik. Buna karşılık Neville'in "kötümserliğin örgütlenmesini" gündeme getiren denemesinde bambaşka bir hava sezilir. Neville, edebiyatçı arkadaşları adına, bu vicdansız, yüzeysel iyimserliği gerçek yüzünü olduğu gibi göstermek zorunda bırakan bir ültimatom verir. Devrim koşulları nerede? Zihniyetin değişmesinde mi, yoksa dış koşullardaki değişikliklerde mi? Politikanın ahlakla ilişkisini belirleyen, geçiştirilemeyecek temel soru budur. Komünistlerin bu soruya cevabının gittikçe daha yakınına geldi sürrealizm. Bu da baştan sona kötümserlik demek. Tam anlamıyla kötümserlik. Edebiyatın, özgürlüğün, Avrupa insanlığının geleceğine güvensizlik, ama hepsinden önce her türlü uzlaşmaya, sınıflar, uluslar ve bireyler

---

* "Gına getirdik" – ç.n.

** Yunanca ve Latince şiir yazarken kullanılan prozodi sözlüğü; zor bir sanatı öğretmede kullanılan el kitabı ya da araştırma kitabı – ç.n.

arasındaki her türlü uzlaşmaya güvensizlik, güvensizlik ve güvensizlik. Sadece ve sadece I. G. Farben'a ve hava kuvvetlerinin barış içinde yetkinleştirilmesine sonsuz güven... Ya şimdi, bundan sonra ne olacak?

Burada, Áragon'un *Traité du style* [Üslup Üzerine İnceleme] adlı son kitabında ortaya koyduğu kavrayışın hakkını vermek gerekir. İmge ile teşbih arasında bir ayrım yapmanın gereğine değinen, üslup sorunlarına yönelik, gelişmek için katkı bekleyen isabetli bir kavrayış. İşte katkı: Bu ikisi, yani imge ile teşbih hiçbir yerde politikada olduğundan daha şiddetle, daha uzlaşmaz bir biçimde çatışmaya girmez. Çünkü kötümserliği örgütlemek demek, ahlaki metaforu politikadan kapı dışarı etmek ve politik eylemde baştan sona imge dünyasını keşfetmekten başka bir şey değildir. Ne var ki bu imge dünyası, düşünce yoluyla ölçülemez artık. Devrimci aydınların, burjuvazinin düşünsel egemenliğini yıkmak ve işçi kitleleriyle ilişki kurmak gibi ikili bir görevi varsa, ikincisinde aydınlar neredeyse bütünüyle başarısızlığa uğradılar, çünkü bunun düşünce yoluyla başarılması artık imkânsız. Gene de herkes, sanki bu olabilirmiş gibi aynı şeyi tekrar tekrar yaşamaktan, proleter şair, düşünür ve sanatçılar beklemekten bir türlü vazgeçmiyor. Bu anlayışa karşı Troçki –daha *Edebiyat ve Devrim*'de– proleter sanatçıların ancak başarıya ulaşmış bir devrimden çıkabileceğini göstermişti. Aslında sorun, burjuva kökenli bir sanatçıyı "proleter sanatı"nın ustası haline getirmek değil, sanat etkinliğini yitirmek pahasına da olsa, onun bu imge dünyasının önemli noktalarında iş görmesini sağlamaktır. "Sanatçılık mesleği"nden kopuş, sanatçının kazanacağı yeni işlevin asli bir parçasıdır belki de.

O zaman anlattığı nükteler daha iyi olur. Üstelik daha da iyi anlatır onları. Çünkü nüktede de –küfürde, yanlış anlamada, bir eylemin bir imgeyi doğurduğu ya da bizzat imge

olduğu, onu kendine çekip yuttuğu, yakınlığın kendini kendi gözleriyle gördüğü tüm durumlarda–, hiçbir mekânın "en iyi" olmadığı, evrensel ve bütünsel bir gerçeklik dünyası, aradığımız bu imge dünyası açılıverir önümüzde. Kısacası bu dünyada politik maddecilik ile fiziksel doğa, önlerine atmak istediğimiz ne varsa, ruhu, bireyi, iç âlemi bütün uzuvlarını parçalayıp diyalektik bir adaletle paylaşırlar. Her şeye rağmen –aslında tam da bu diyalektik imhadan sonra– bu yine de bir imgeler dünyası, hatta daha somut bir bedenler dünyası olacaktır. Sonunda şunu kabul etmeliyiz: Sürrealistlerin deneyimlerinin, onlardan önce de Hebel, Georg Büchner, Nietzsche ve Rimbaud'nun ortaya koyduğu Vogt ve Buharin tarzı metafizik maddecilik, kesintisiz bir gelişmeyle antropolojik maddeciliğe varmaz. Geride bir şeyler kalır. Kolektif olanın da bir bedeni vardır. Kolektif olan için teknikte kendini örgütleyen fiziksel dünya. Tüm politik ve olgusal gerçekliğiyle, yalnızca dindışı aydınlanışın bize kapılarını açtığı imge dünyasında üretilebilir. Beden ve imge dünyası tüm devrimci gerilimleri kolektif bir bedensel uyarıya, kolektifin tüm bedensel uyarılarını da devrimci bir boşalmaya dönüştürmek üzere teknik içinde birbirine sımsıkı kenetlendiğinde, işte yalnızca o zaman gerçeklik *Komünist Manifesto*'da istenen ölçüde kendini aşmış olacak. Şimdilik bunun zorunluluğunu anlayanlar yalnızca sürrealistler. Onlar, tek tek her biri kendi mimiklerinin yerine, dakikada altmış saniye çınlayan bir çalar saatin kadranını geçirdiler.

ÇEVİREN Nurdan Gürbilek - Sabir Yücesoy

Üretici Olarak Yazar*

WALTER BENJAMIN

Görev, entelektüellerin ruhsal girişimleriyle, üretici olarak konumlarının özdeşliğinin farkına varmalarını sağlayarak, onları işçi sınıfına kazandırmaktır.
Roman Fernandez

Platon'un, Devlet modelinde yazarları nasıl ele aldığını hatırlarsınız. Toplumun çıkarları için, yazarlara toplum içinde yaşama hakkı tanımaz. Platon edebiyatın gücünü pekâlâ biliyor, fakat yine de onu zararlı ve gereksiz buluyordu – tabii mükemmel bir devlet söz konusu olduğunda. Yazarın var olma hakkına ilişkin soruna, Platon'dan bu yana, aynı önem verilerek pek de sık değinilmemiştir. Ancak bugün sorun gündemdedir. Tabii ki bu biçimde en çok ender olarak ortaya atılmıştır. Fakat hepiniz soruna şu biçimiyle az ya da çok aşinasınızdır: Yazarın özerkliği, yani yalnızca iste-

---

* 27 Nisan 1934'te Faşizm Üzerine Araştırmalar Enstitüsü'nde yapılmış olan konuşma. Yayın hakları Onk Ajans Ltd. aracılığıyla Suhrkamp Verlag'dan alındı, © Suhrkamp 2007. Metin, Metis Yayınları tarafından yayınlanan *Brecht'i Anlamak* adlı Benjamin derlemesinde yer alıyor. Metnin sonunda verilen numaralandırılmış notlar Metis Yayınları baskısına aittir - e.n.

diğini yazma özgürlüğü. Siz ona bu özerkliği tanıma eğiliminde değilsiniz. Mevcut toplumsal durumun, yazarı, etkinliğini kimin hizmetine sunmak istediğine karar vermek zorunda bıraktığına inanıyorsunuz. Burjuva eğlencelik yazarı böyle bir seçimi reddeder. Siz de ona, kabul etmiyor da olsa belli bir sınıfın çıkarları doğrultusunda çalıştığını kanıtlarsınız. İlerici bir yazar ise böyle bir seçimi görmezlikten gelmez. Seçimini sınıf mücadelesi temeline oturtur ve proletaryanın tarafına geçer. Bu noktada özerkliği sona erer. Etkinliğini, sınıf mücadelesinde proletaryaya yararlı olabilecek biçimde yönlendirir. Bu, çoğunlukla belli bir yöne eğilim göstermek olarak adlandırılır.

Şimdi elinizde, uzun süredir üzerinde tartışılmakta olan bir anahtar sözcük var. Bu tartışmayı iyi bildiğiniz için ne denli kısır olduğunu da biliyorsunuz. Gerçek şudur ki bu tartışma hiçbir zaman sıkıcı bir "bir yandan...", "öte yandan..." kalıplarının ötesine geçememiştir: Yazarın eserlerinden bir yandan doğru eğilim talep edilirken, öte yandan eserin üstün nitelikli olmasını umma hakkımız da vardır. Bu formül, eğilim ve nitelik öğeleri arasındaki ilişkinin doğasını kavrayamadığımız sürece kuşkusuz yetersiz kalır. Tabii ki bu ilişki hakkında buyruk verilebilir ve doğru eğilim gösteren bir eserin başkaca bir niteliği gereksinmediği söylenebilir. Ya da doğu bir eğilim gösteren bir eserin, zorunlu olarak, tüm diğer niteliklere sahip olması gerektiği de buyrulabilir.

Bu ikinci formülasyon ilgilenilmeye değmez değildir; dahası, doğrudur da. Bunu sahiplenirim, ama böyle yapmakla bunu buyurmuş olmayı da reddederim. Bu sav kesinlikle kanıtlanmalıdır. Şimdi dikkatlerinizi bunu kanıtlama çabasına çekmek istiyorum – bunun oldukça özel, aslında ilgisiz, uzak bir konu olduğu söyleyerek karşı çıkabilirsiniz. Niyetimin, böylesi bir kanıtla faşizm üzerine çalışmaları

ilerletmek mi olduğunu sorabilirsiniz bana. Gerçekten de amacım budur. Çünkü size, demin bahsettiğim tartışmada genellikle ortaya çıktığı güdük şekliyle eğilim kavramının, tümüyle yetersiz bir politik edebiyat eleştirisi aracı olduğunu gösterebilmeyi umuyorum. Bir edebiyat eserinde eğilimin politik anlamda doğru olabilmesi için, edebi anlamda da doğru olması gerektiğini göstermek istiyorum. Yani, politik anlamda doğru bir eğilimin, edebi bir eğilim de içerdiği anlamına gelir bu. Şunu da hemen eklememe izin verin: Her doğru politik eğilimin açık seçik ya da üstü kapalı bir biçimde içerdiği bu edebi eğilimdir bir eserin niteliğini oluşturan, başka bir şey değil. Bu nedenledir ki bir eserin doğru politik eğilimi, edebi eğilimi de kapsar.

Bu savın az sonra daha açık seçik bir hale geleceğini vaat edebilmeyi umuyorum. Şimdilik şunu da eklememe izin verin: Size sunmak istediğim incelemelerim için farklı bir çıkış noktası seçebilirdim. Edebi eserlerdeki eğilim ve nitelik arasındaki ilişkiye yönelik kısır tartışmayla başladım. Daha eski, ama hiç de daha az kısır olmayan bir tartışmayla da başlayabilirdim: Özellikle politik edebiyat için geçerli olan biçim ile içerik ilişkisine yönelik tartışmayla. Bu tartışma, haklı olarak, itibarını yitirmiştir. Edebi ilişkileri diyalektik olmayan bir tarzda, şablonlarla ele alma çabasının ders kitaplarına geçecek bir örneği olarak kabul edilir. İyi de, aynı soruna diyalektik bir yaklaşım getirirsek ne olur?

Bu sorunu diyalektik olarak ele alırsak –ve şimdi asıl soruna geliyorum– katı, durağan, yalıtılmış şeylerden (eser, roman, kitap) yola çıkamayız. Bunlar canlı toplumsal ilişkilerin içine sokulmalıdır. Arkadaş çevremizde bu işe defalarca kalkışmış olduğunu haklı olarak vurgulayabilirsiniz. Kuşkusuz. Fakat tartışma çoğunlukla daha büyük sorunlara kaydırılmış, böylece zorunlu olarak sıklıkla belirsizliğe gömülmüştür. Bildiğimiz gibi toplumsal ilişkiler, üretim

ilişkileri tarafından belirlenir. Ve maddeci eleştiri de bir esere yaklaşırken, o eserin zamanının toplumsal üretim ilişkileri karşısındaki konumunun ne olduğunu soragelmiştir. Bu, önemli, fakat aynı zamanda çok zor bir sorudur. Verilen yanıtlar da her zaman açık seçik değildir. Ve ben şimdi size daha dolaysız bir soru sormak istiyorum. Daha alçakgönüllü, daha yakını hedefleyen, fakat bana göre yanıtlanma şansı daha fazla olan bir soru. "Bir eserin, zamanının üretim ilişkileri karşısındaki konumu nedir; onları onaylıyor mu, yani gerici mi; yoksa onları yıkmayı mı amaçlıyor, yani devrimci mi?" soruları yerine, ya da hiç olmazsa bunlardan önce başka bir soru sormak istiyorum. "Bir eserin zamanının toplumsal ilişkileri karşısındaki konumu nedir?"den önce "onların içerisindeki konumu nedir?" sorusunu sormak isterim. Bu soru, eserin, zamanının edebi üretim ilişkileri içerisindeki işlevine ilişkindir. Başka deyişle, doğrudan doğruya eserin edebi tekniğiyle ilgilidir.

Tekniğe değinmekle, edebi ürünleri doğrudan toplumsal, dolayısıyla da maddeci analiz için erişilebilir kılan kavramı belirtmiş oldum. Teknik kavramı, aynı zamanda, kendisinden kalkılarak biçim ve içerik arasındaki kısır karşıtlığın hakkından gelinebilecek bir diyalektik çıkış noktası oluşturur. Dahası bu kavram, araştırmamızın başlangıcındaki sorunun, eğilim ve nitelik arasındaki ilişkinin doğru olarak belirlenmesini sağlayacak yönergeyi de içerir. Eğer daha önce, bir eserin doğru politik eğiliminin edebi eğilimi içeriyor olmasından ötürü, edebi niteliği de içeriyor olduğunu söyleyebildiysek, şimdi de daha kesin bir belirlemeyle bu edebi eğilimin edebi tekniğin ileriye ya da geriye yönelik gelişiminden ibaret olabileceğini söylüyoruz.

Bu noktada, damdan düşermiş gibi gözükse de, tümüyle somut bazı edebi ilişkilere değinmek istiyorum: Rusya'dakilere. Bunu yadırgamazsınız sanırım. Dikkatlerinizi Sergei

Tretyakov'a[1] ve onda tanımlanan ve kişileşen "iş görücü" yazar tipine çekmek istiyorum. Bu iş görücü yazar, doğru politik eğilimle ilerici edebi teknik arasında her zaman ve her koşulda var olan işlevsel bağımlılığın en elle tutulur örneğini sunar. Tabii ki bu, yalnızca örneklerden biridir. Diğerine daha sonra değinme hakkımı saklı tutuyorum. Tretyakov iş görücü yazarı, haberdar edici yazardan ayrı tutar. Onun görevi nakletmek değil, dövüşmek; seyirci olarak kalmak değil, etkin olarak müdahale etmektir. Bu görevi kendi eylemi hakkındaki bildirilerle belirler. 1928'de Sovyet tarımında toplu kolektivizasyona gidildiği dönemde, "Yazarlar Kolhozlara" sloganı ortaya atıldığında, Tretyakov "Komünist Fener" komününe gitmiş ve iki uzun ziyareti süresince şu işlere girişmiştir: Kitle toplantıları düzenleme, traktör fiyatlarının indirimi için fon oluşturma, özel çiftçileri kolhozlara katılmaya ikna etme, okuma odalarını denetleme, duvar gazeteleri çıkarma ve kolhoz gazetesini yönetme, Moskova gazetelerine muhabirlik yapma, radyoyu ve gezici film gösterilerini tanıtma, vs. Bu ziyaretlerin ardından yazdığı *Arazi Kumandanları* [Feld-Herrn] adlı kitabının, kolhozların sonraki örgütlenmesi üzerinde belirgin bir etki yapmış olması şaşırtıcı değildir.

Tretyakov'u takdir edebilir, ama yine de bu bağlamda bu örneğin özel bir anlam taşımadığını düşünebilirsiniz. Onun üstlendiklerinin bir gazeteci veya propagandacının görevleri olduğunu ve edebiyatla pek bir ilgileri bulunmadığını söyleyerek karşı çıkabilirsiniz. Yine de ben, Tretyakov örneğini bilerek seçtim. Çünkü zamanımızın edebi enerjisine çıkış noktası olabilecek uygun ifade biçimleri bulmak durumundaysak, bugünün teknik gerçekleri ışığında, edebi biçim veya üslup tasarımlarını tekrar düşünürken sahip olmamız gereken ufkun ne denli geniş olması gerektiğini göstermek istedim. Romanlar geçmişte her zaman var olmadılar, gelecekte de hep var olmaları zorunlu değildir. Aynı şe-

kilde tragedyaların da, büyük destanların da. Yorum, çeviri ve hatta pastiş bile her zaman edebiyatın kıyısındaki ufak çalışmalar olarak kalmamış, Arabistan ve Çin'in yalnızca felsefi değil, edebi geleneklerinde de yer almışlardır. Retorik her zaman önemsiz bir biçim olarak kalmamış, tersine antik edebiyatın büyük bir bölümünde önemli izler bırakmıştır. Bütün bunlar, sizlere, içinde edebi biçimlerin eriyip gittiği muazzam bir sürecin ortasında bulunduğumuz düşüncesini tanıtmak içindir. Kendilerini kullanarak düşünmeye alışmış olduğumuz çelişkilerin pek çoğu, bu süreç içerisinde etkilerini yitirebilirler. İznimizle bu çelişkilerin verimsizliğine ve diyalektik çözümlenme süreçlerine ilişkin bir örnek vereyim. Bu bizi bir kez daha Tretyakov'a götürecektir. Çünkü örneğim gazetedir:

"Edebiyatımızda," der solcu bir yazar,* "mutlu çağlarda birbirlerini geliştirmiş olan çelişkiler, artık çözülmez çatışkılar haline gelmiştir. Böylece bilim ve edebiyat [*Belletristik*; *belles lettres*], eleştiri ve üretim, kültür ve politika aralarında herhangi bir düzen ya da bağlantı olmaksızın, ayrı ayrı durmaktadırlar. Gazete, bu edebi karmaşanın gösteri alanıdır. Gazetenin içeriği, okuyucularındaki sabırsızlığın ona kabul ettirdiğinden başka bir örgütlenme biçiminden kaçınır. Bu sabırsızlık yalnızca haber bekleyen bir politikacının ya da tüyo bekleyen bir spekülatörün sabırsızlığı değildir. Altında, hâlâ kendi çıkarları için konuşma hakkına sahip olduğuna inanan dışlanmış kişinin sabırsızlığı yatar. Her gün taze besin isteyen bu sabırsızlık kadar okuyucuyu gazetesine bağlayan başka hiçbir şey olmadığı gerçeğini sömürmeyi çoktan öğrenmiş olan yayımcılar bu amaçla okuyucuların soru, fikir ve protestoları için sürekli yeni sütunlar açarlar. Böylece olguların rasgele özümlenmesi, kendilerini bir çırpıda gazete

* Benjamin'in kendisi – ç.n.

muhabirliği mertebesine yükselmiş sayan okurların aynı derecede rasgele bir özümlenmesiyle el ele gider. Yine de bu durumda gizli bir diyalektik öğe vardır: Burjuva basınında edebiyatın çöküşü onun Sovyet basınındaki yeniden canlanışını ifade eder. Edebiyat derinlikte yitirdiğini genişlikte kazandığından burjuva basınının okuyucuyla yazar arasında geleneksel şekliyle koruduğu uzaklık, Sovyet basınında kaybolmaya başlamıştır. Okur, betimleyen [*Beschreinbender*] veya salık veren [*Vorschreinbender*] bir yazar [*Schreinbender*] olmaya daima hazırdır. Bir uzman olarak –özel bir alanda olmayabilirse de, yine de içinde yer aldığı uğraşının uzmanı olarak– yazarlığa hak kazanır. İş, kendisi dile gelir. Ve iş hakkında yazmak, o işi yapmak için gerekli becerinin bir kısmını oluşturur. Yazma yetkisi artık uzmanlık eğitiminden değil, 'politeknik' eğitiminden temel alır ve böylece ortak mülkiyet haline gelir. Tek kelimeyle, yaşam koşullarının edebileştirilmesi, başka türlü çözümlenemeyecek çatışkıların üstesinden gelmenin yolu olur ve alabildiğine kepazeleştirilmiş sözcüklerin gösteri alanı –yani gazete– bir kurtarma operasyonunun gerçekleştirilebileceği en iyi yer haline gelir."

Üretici olarak yazar görüşünün, basına kadar uzanması gerektiğini böylece göstermiş olabilmeyi umuyorum. Basın örneğiyle, en azından Sovyet basını söz konusu olduğunda, bahsetmiş olduğum muazzam erime sürecinin yalnızca yazarla şair, araştırmacıyla popüler yazar arasındaki ve çeşitli üsluplar arasındaki geleneksel ayrımları yok etmekle kalmayıp, yazarla okur arasındaki ayrımı bile sorguladığını görüyoruz. Bu süreç için basın belirleyici mercidir ve yazarı üretici olarak ele alan herhangi bir görüşün basına kadar uzanmak zorunda oluşunun nedeni budur.

Fakat burada da duramaz. Çünkü, bildiğimiz gibi, Batı Avrupa'da basın, yazarın elinde kullanışlı bir üretim aracı değildir henüz. Hâlâ sermayeye aittir. Gazete, bir yandan

teknik dille konuşulduğunda yazarın stratejik konumu iken, öte yandan da bu konum düşmanın elinde olduğuna göre yazarın, kendisinin toplumca konuşulmamış doğasını, teknik araçlarını ve politik görevlerini kavrama girişiminin dehşetli güçlüklerle karşılaşması bizi şaşırtmamalıdır. Son on yılda Almanya'daki en belirleyici gelişmelerden biri, üretken kafalardan pek çoğunun, ekonomik koşulların baskısı altında anlayış olarak devrimci bir değişime uğramış olmalarıdır. Ancak aynı zamanda, kendi eserlerini, onların üretim araçlarıyla ilişkisini ve tekniklerini gerçekten devrimci bir anlayışla gözden geçirmeyi beceremezmişlerdir. Gördüğünüz gibi "sol entelektüeller" diye adlandırılanlardan bahsediyorum ve kendimi Almanya'da son on yılın önemli politik-edebi hareketlerinin merkezinde yer almış olan burjuva sol entelektüellerle sınırlamak niyetindeyim. Size bu politik-edebi hareketlerden ikisini, etkincilik [*Aktivismus*] ve yeni nesnelciliği [*Neue Sachlichkeit*]* örnekleyeceğim. Böylece, yazarın proletarya ile dayanışmayı üretici olarak değil de, yalnızca kafasında bir düşünce olarak yaşaması durumunda politik eğilimin, görünüşte ne kadar devrimci olursa olusun, aslında karşıdevrimci bir işlevi olduğunu göstermiş olacağım.

Etkinci grubun taleplerini özetleyen slogan logokrasi ya da günlük dile çevirirsek, aklın egemenliğidir. Bu, "akıl adamları"nın yönetimi olarak anlaşılabilir. Gerçekten de "akıl adamları" kavramı sol kanat entelektüellerince benim-

---

* Etkincilik Almanya'da Birinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan, F. Pfeufert ve K. Hiller'in öncülüğünü yaptıkları bir edebi akımdır. İnsan sorunlarına etkin bir katılımı amaçlıyor, değişim için şiddet gösterilmesine karşı çıkıyorlardı. H. Mann, E. Toller, C. Sternheim gibi yazarlar bu akımın içindeydi. Yeni Nesnelcilik ise 1922'lerde ortaya çıkan; ekspresyonizme bilinçli bir karşı çıkışı temsil eden, nesnelerin gerçek varoluşlarını kavramayı amaçlayan sanat akımı. A. Döblin, W. Hasenclaver gibi ekspresyonist yazarlar katılmıştır. Önde gelen temsilcileri F. Bruckner, E. Kästner, H. Kesten, A. Zweig, L. Feuchtwanger'dir - ç.n.

senmiş ve Heinrich Mann'dan[2] Döblin'e,[3] politik bildirgelerinde hüküm sürmüştür. Açıktır ki bu kavram, entelektüellerin üretim süreci içerisindeki konumları hiç dikkate alınmadan icat edilmiştir. Etkinciliğin kuramcısı Hiller[4] bu kavramın, "belirli mesleklerin üyeleri" olarak değil de "belirli bir karakterbilimsel tipin temsilcileri" olarak anlaşılmasını ister. Doğal olarak bu karakterbilimsel tip, bu haliyle, sınıflar arası bir konuma sahiptir. Kendilerine kolektif örgütlenme için en ufak bir temel sunmaksızın, çok sayıda özel kişiyi içerir. Hiller, çeşitli parti liderlerine karşı çıkışını açıklarken, onların kendisine oranla pek çok avantajları olabileceğini kabul eder; onlar "önemli konular üzerinde daha bilgilidirler... halkın dilini daha iyi konuşurlar... daha cesurca dövüşürler". Mümkündür; fakat politikada belirleyici olan özel düşünme değil de, Brecht'in bir keresinde söylemiş olduğu gibi, başka insanların kafasının içinde düşünme sanatıysa, bu ne işe yarar ki.* Etkincilik, diyalektik maddeciliğin yerine, sınıf kavramına uymayan sıradan bir sağduyuyu koymaya kalkıştı. "Aklın adamları" dediği şey, olsa olsa belli bir konumu temsil edebilir. Başka deyişle, bu topluluğun dayandığı ilke gericidir; o halde topluluğun etkisinin devrimci olmamasında şaşılacak bir şey yoktur.

Böyle bir topluluk oluşturma yönteminin ardındaki habis ilke, yine de işlerliğini sürdürür. Bunu, Döblin'in üç yıl önce yayımlanan *Wissen und Verändern*! [Bilmek ve Değiştirmek] adlı eserinde iş başında görürüz. Hepinizin anımsadığı gibi bu eser, Bay Hocke diye adlandırdığı bir genç adamın "ne yapmalı?" sorusuna ünlü yazarın verdiği yanıt olarak ortaya çıkmıştır. Döblin, Bay Hocke'u sosyalizm davası-

---

* Bundan sonraki cümlenin yerine özgün el yazmasında sonradan çıkarılmış şu bölüm yer alır: "Ya da Troçki'nin sözleriyle: 'Pasifist aydınlar savaşı akılcı tezlerle ortadan kaldırmaya kalkıştıklarında maskara olurlar; silahlı yığınlar Aklın tezlerini Savaşa karşı çıkarmaya başlayınca bu, savaşın sonu demektir'." – ç.n.

m benimsemeye çağırır, ama kuşkuları da vardır. Döblin'e göre sosyalizm "özgürlük, insanların kendiliğinden birleşmesi, tüm baskıların reddi, baskı ve adaletsizliğe karşı savaşmak, insanlık, hoşgörü ve barışçı niyetler" demektir. Böyle olunca da, bu sosyalizmden çıkarak radikal işçi sınıfı hareketinin teori ve pratiğine karşı bir cephe oluşturur. "Hiçbir şey, daha önceden içinde yer almadığı bir şeyden çıkıp gelişemez – caniliğe varmış bir sınıf mücadelesi adaleti getirebilir, ama sosyalizmi asla," der Döblin. Bay Hocke'a bu ve diğer nedenlerden ötürü verdiği öğüdü de şöyle formüle eder: "Siz, sayın bayım, proletarya saflarına katılmakla (proletaryanın) mücadelesine ilkesel olarak duyduğunuz yakınlığa pratik bir anlam kazandıramazsınız. Bu mücadeleyi coşku ve hüzünle destelemekle yetinmek zorundasınız. Çünkü bilmelisiniz ki, daha fazlasını yapacak olursanız çok önemli bir konum boşta kalacaktır... bireysel insan özgürlüğünün, insanlar arasındaki kendiliğinden birlik ve dayanışmanın ilkesel komünist konumu... Bu, sayın bayım, size uyabilecek tek konumdur." Üretim süreci içerisindeki konumuna göre değil de düşünce, niyet veya mizaçlarına göre tanımlanmış bir tip olarak "akıl adamı" kavramının nereye vardığı burada somut olarak görülüyor. Bu adam, Döblin'e göre, proletaryanın yanında yer almalıdır. Fakat ne mene bir yerdir bu? Bir hayırseverin, ideolojik bir haminin yeri – olması olanaksız bir yer. Ve böylece baştaki savımıza döndük: Entelektüelin sınıf mücadelesi içerisindeki yeri yalnızca üretim süreci içerisindeki konumu temelinde belirlenebilir, daha doğrusu seçilebilir.

Brecht, üretim alet ve biçimlerinin ilerici –yani üretim araçlarının özgürleştirilmesine yönelmiş; yani sınıf mücadelesine hizmet eden– entelektüellerce anlaşıldığı biçimde dönüştürülmesini tanımlamak için "işlevsel dönüştürme" [Umfonktionierung] deyimini icat etmiştir. Entelektüellere,

üretim aygıtını aynı zamanda olabildiği ölçüde sosyalizm yönünde değiştirmeksizin donatmaları şeklindeki kapsamlı talebi yönelten ilk kişi de o olmuştur. "Denemeler'in yayınlanışı" diye okuruz bu eserin yazar tarafından kaleme alınmış tanıtımında, "belli çalışmaların bireysel deneyimler olmaktan (yani bitmiş eser niteliği taşımaktan) çok, belirli kurum ve kuruluşları kullanmaya (dönüştürmeye) yöneldikleri bir zamanda gerçekleşti." İstenen, faşistlerin çığırtkanlığını yaptığı manevi bir yenilenme değil, teknik bir yeniliktir. Bu yeniliklere ileride döneceğim. Burada bir üretim aygıtını yalnızca donatmakla, onu değiştirmek arasındaki belirleyici farka değinmekle yetinmek niyetindeyim.

Yeni nesnelcilik hakkındaki sözlerime şöyle başlamak istiyorum: Üretim aygıtını, mümkün olabildiği ölçüde değiştirmeden donatmak, donatım için kullanılan nesnelerin doğası devrimci gözükse bile, oldukça tartışma götürür bir eylemdir. Çünkü şöyle bir gerçekle karşı karşıyayız: Burjuva üretim ve yayın aygıtı, kendisinin ve ona sahip olan sınıfın süregelen varlığı konusunda hiçbir ciddi sorgulamaya girişmeksizin, şaşılacak miktarda devrimci temayı özümsemekte ve hatta yayabilmektedir. Son on yılın Almanya'sında bunun kanıtlarını bulmak hiç de zor değildir. Bu aygıt, devrimci bile olsalar, kalemşorlar tarafından donatıldıkça durum hep böyle olacaktır. Ben kalemşoru, üretim aygıtını geliştirip, böylelikle onu hâkim sınıfın elinden sosyalizm yararına çekip almayı ilke olarak reddeden kişi olarak tanımlıyorum. Ayrıca sol kanat edebiyatı denen şeyin hatırı sayılır bir kısmının halkın eğlenmesi için, politik durumdan sürekli olarak yeni sansasyonlar çıkartmaktan başka bir toplumsal işlevi olmadığını da iddia ediyorum. Bu da beni yeni nesnelciliğe getirir. Ortaya bir röportaj modası çıkarmışlardır. Bu tekniğin kimin işine yaradığını soralım kendimize.

Daha açık olması için foto-röportaj üzerinde durmak istiyorum. Bunun için geçerli olan şeyler, edebiyat için de geçerlidir. Her ikisi de olağanüstü gelişmelerini radyo ve resimli basın gibi yayın tekniklerine borçludurlar. Dönüp dadaizmi[5] bir düşünelim. Dadaizmin devrimci gücü, sanatı otantikliği açısından sınamasındaydı. Biletler, makaralar, izmaritler resimsel öğelerle karıştırılıp natürmort yapılıyor, etrafına da birer çerçeve geçiriliyordu. Bu şekilde insanlara şöyle deniliyordu: Bakın, çerçeveniz zamanı parçalıyor. Günlük hayatın otantik en küçük parçası, bir resimden daha çok şey anlatır. Tıpkı bir katilin sayfadaki kanlı parmak izinin, o sayfada yazılı olanlardan daha çok şey anlattığı gibi. Bu devrimci içeriğin büyük bir kısmı fotomontaja geçmiştir. Tekniğiyle kitap kapağını politik bir araç haline dönüştürmüş olan John Heartfield'in[6] çalışmalarını düşünmemiz yeter. Ancak fotoğrafın sonraki gelişimini izleyelim şimdi. Ne görürüz? Giderek incelmiş ve daha modern hale gelmiştir. Sonuç olarak da bir ucuz apartman katını ya da bir çöp yığınını, bunları yüceltmeksizin fotoğraflayamaz hale gelmiştir. Bir barajın ya da bir kablo fabrikasınınsa sözünü bile etmeye değmez. Fotoğraf bunların önünde yalnızca: "Dünya ne güzel" diyebilir. Dünya Güzeldir; bu, yeni nesnelci fotoğrafın doruğunu oluşturan Renger-Patzsch'ın[7] ünlü fotoğraf albümünün adıdır. Bu kitap, modaya uygun, mükemmelleştirilmiş tarzdaki yorumlayışıyla sefaleti de zevk alınacak bir nesne haline getirmeyi başarmıştır. Çünkü önceleri kitle tüketiminden kurtulmuş olan bahar, ünlü kişiler, yabancı ülkeler gibi şeyleri modaya uygun biçimde işleyerek kitlelere sunmak, fotoğrafın ekonomik bir işleviyse; var olan şekliyle dünyayı, içinden –yani modaya uygun şekilde rötuşlayarak– yenilemek de politik işlevlerinden biridir.

Şimdi, bir üretim aygıtını değiştirmeksizin donatmanın ne olduğunu açıklayabilecek uç bir örneğimiz var. Onu de-

ğiştirmek, entelektüellerin üretimini köstekleyen engellerden birini yeniden yerle bir etmek, karşıtlıklardan birini aşmak demek olurdu. Bu durumda söz konusu olan engel yazı ile resim arasındakidir. Fotoğrafçıdan talep etmemiz gereken şey, fotoğrafın altına, onu modaya uygunluğun getirdiği aşınmadan kurtaracak ve devrimci bir kullanım değeri kazandıracak bir başlık koyma becerisidir. Eğer, yazar olarak, bizler fotoğraf çekmeye başlarsak, bu talebi daha da vurgulamamız gerekir. Böylece, burada bir kez daha diyebiliriz ki, üretici olarak yazar için teknik ilerleme, politik ilerlemesinin temelidir. Diğer bir deyişle entelektüel üretim süreci, burjuva bakış açısına göre düzenini borçlu olduğu farklı uzmanlaşma alanları yıkılmadığı sürece, politik kullanıma açılamaz. Daha kesin bir ifadeyle, üretici güçleri ayırmak için yaratılmış olan uzmanlık engelleri, bu güçlerin ortak çabalarıyla yerle bir edilmelidir. Üretici olarak yazar, proletarya ile dayanışmasında, o zamana kadar kendisi için pek bir şey ifade etmemiş olan belli diğer üreticilerle dolaysız ve kendiliğinden bir dayanışmayı yaşar.

Fotoğrafçı üzerine konuştum. Şimdi de size kısaca Hans Eisler'in[8] müzisyenler hakkındaki sözlerini aktaracağım: "Müziğin hem üretim, hem de yeniden üretim alanlarındaki gelişmesinde giderek artan bir rasyonalizasyon sürecinin artık farkına varmak zorundayız... plak, sesli film, müzik dolapları... dünyanın en güzel müzik eserlerini kutulanmış metalar olarak pazarlamaktalar. Bu rasyonalizasyon sürecinin sonunda, müzikal yeniden üretim giderek küçülen ancak nitelikleri de giderek gelişen bir uzmanlar topluluğuyla sınırlanmaktadır. Konser salonlarındaki kriz, yeni teknik buluşlar sonucu geçerliliğini yitirmiş ve aşılmış bir üretim biçiminin krizidir." Başka deyişle görev, konser salonu müziğinin, şu iki koşulu yerine getirecek şekilde "işlevsel dönüştürülmesi"nden ibarettir: Bir, icracı ile dinleyici; iki,

teknik yöntemle içerik arasındaki karşıtlığın ortadan kaldırılması. Bu noktada Eisler şu ilginç gözlemi yapmıştır: "Orkestra müziğini abartmaktan ve onu tek yüksek sanat biçimi saymaktan kaçınmalıyız. Sözsüz müzik, büyük önemini ve tam gelişimini yalnızca kapitalizmde sağlamıştır." Bu, konser müziğinin dönüştürülmesi görevinin, sözün yardımı olmaksızın başarılmayacağı anlamına gelir. Eisler'e göre yalnızca böyle bir yardım, bir konseri politik bir mitinge dönüştürebilir. Böylece bir dönüştürmenin, hem müzik hem de edebiyat tekniğinde, başarının doruğunu temsil edeceği bir gerçektir. Brecht ve Eisler'in *Önlem* adlı öğretici oyunda kanıtladıkları da budur.

Eğer bu noktada geriye dönüp de edebi biçimlerin demin sözü edilen erime sürecine bakacak olursanız, kendisinden yeni biçimlerin döküleceği akkor halindeki sıvı kütlesine nasıl müzik ve fotoğrafın da katıldıklarını görecek ve kendi kendinize buna başka nelerin benzer biçimde katılabileceğini soracaksınız. Bu erime sürecinin muazzamlığı hakkında doğru fikir verebilecek tek şeyin, tüm yaşam koşullarının edebileştirilmesi olduğunu; erimenin (tümüyle ya da kısmen) gerçekleştiği sıcaklık derecesinin ise, sınıf mücadelesi tarafından belirlendiğini doğrulanmış bulacaksınız.

Modaya uyan belli fotoğrafçıların insan sefaletini bir tüketim nesnesi haline getirme yöntemlerinden söz etmiştim. Bir edebi hareket olarak yeni nesnelciliğe dönersem, bir adım daha ileri gidip, bu akımın sefalete karşı mücadeleyi bir tüketim nesnesi haline dönüştürdüğünü söylemem gerekir. Gerçekten de pek çok durumda bu akımın politik anlamı, burjuvazi içinde ortaya çıkabildiği kadarıyla devrimci refleksleri, büyük şehrin kabare yaşantısına fazla zorluk çıkarmadan uydurabilen vur patlasın, çal oynasın temalarına çevirmekten öteye geçememiştir. Politik mücadeleyi karar vermek için zorlayıcı bir unsur olmaktan çıkarıp, bir rahat

düşünme konusuna; bir üretim aracı olmaktan çıkarıp bir tüketim nesnesi haline dönüştürmesi bu edebiyatın karakteristik özelliğidir. Akıllı bir eleştirmen* Erich Kästner'i[9] örnekleyerek bu olguyu şöyle yorumlar: "Bu sol-radikal entelektüellerin işçi sınıfı hareketiyle hiçbir ilgileri yoktur. Bunlar daha çok burjuva çökmüşlüğünün birer görüntüsüdürler. Bu, daha çok Kaiser zamanının asteğmenlerinde takdir edilen bir özellik olan feodal taklitçiliğe benzer. Kästner, Tucholsky[10] ve Mehring[11] tipindeki sol-radikal gazeteciler de, çökmüş burjuva katmanından çıkma proletarya taklitçileridir. İşlevleri ise, politik açıdan partiler değil, klikler; edebi açıdan okullar değil, modalar; ekonomik açıdan da üreticiler değil, aracılar yaratmaktır. Aracılar veya kalemşorlar sefaletleriyle büyük tantana yapar ve dipsiz boşluğu bir eğlenceye çevirirler. Böyle rahatsız bir durumda, kimse bundan daha rahat olamaz."

Bu okul, söylediğim gibi, sefaletiyle büyük tantana yapar. Böyle yapmakla da, günümüz yazarının en acil görevini göz ardı eder. Ne kadar zavallı olduğunu ve tekrar baştan başlayabilmek için ne kadar zavallı olması gerektiğini fark etmektir bu görev. Gündemdeki sorun da budur. Evet, Sovyet Devleti Platon'un *Devlet*'inde olduğu gibi yazarlarını kovmaz; fakat –başta Platon'dan bahsetmemin nedeni de buydu– onlara yaratıcı kişiliklerinin çoktandır bir mit ve sahtekârlık haline gelmiş bulunan zenginliklerini yeni şaheserlerinde sergilemelerini imkânsız kılan görevler verir. Bu tür kişiler ve bu tür eserler anlamında yenileştirmeler ummak, *Yeni Neslin Görevi*'nin edebiyata ayrılmış bölümünde Günther Gründel'in ortaya attıkları gibi aptalca formülasyonlar üreten faşizme özgü bir ayrıcalıktır: "Günümüzün ve geleceğin bu... değerlendirmesini... bizim neslimizin *Grüne Hein-*

* Benjamin'in kendisi – ç.n.

rich'inin, *Wilhelm Meister*'ının henüz yazılmamış olduğunu söylemeden bitiremeyiz." Bugünün üretim koşullarını dikkatlice inceleyen bir yazar için, böyle eserlerin yazılmasını ummak ya da salt dilemek kadar akla ters bir şey olamaz. O, hiçbir zaman yalnızca ürünlerle ilgilenmekle kalmayacak, aynı zamanda üretim araçları üzerinde de çalışacaktır. Başka bir deyişle ürünleri, hem bitmiş eserler olma niteliğine, hem de bundan önce, örgütleyici bir işleve sahip olmalıdırlar. Ve bu örgütleyici işlev, hiçbir şekilde propaganda işleviyle sınırlı tutulmamalıdır. Yalnızca eğilim işe yaramaz. Muhteşem Lictenberg, "Önemli olan insanın inançları değil, bu inançların onu nasıl biri haline getirdiğidir," demiştir. Kuşkusuz fikirler çok önemlidir, ama sahibini yararlı hale sokmadıktan sonra en iyi fikir bile işe yaramaz. En iyi eğilim, nasıl bir tavırla izleneceğini ortaya koymazsa, yanlıştır. Ve bir yazar bu tavrı yalnızca etkin olduğu yerde, yani yazarak ortaya koyabilir. Eğilim, eserin örgütleyici işlevi için gerekli bir koşuldur; ancak asla yeterli bir koşul değildir. Yazarın, öğretici ve yol gösterici bir tavır da takınması gereklidir. Ve bu, bugün her zaman olduğundan daha fazla talep edilmektedir. *Diğer yazarlara bir şey öğretmeyen yazar, hiç kimseye öğretmez.* Öyleyse can alıcı nokta, ürünün bir model olma karakteridir. Diğer yazarları öncelikle üretime yöneltmeli, ikinci olarak da kullanımları için gelişmiş bir araç sunabilmelidir. Bu araç, ne kadar çok tüketiciyi üretim süreciyle ilişkiye sokarsa, ne kadar fazla sayıda okuyucu veya seyircinin sürece katılımını sağlarsa, o denli iyi bir araç olacaktır. Her ne kadar burada ayrıntısına giremeyeceksem de, böyle bir modelimiz vardır. Bu, Brecht'in epik tiyatrosudur.

Opera ve tragedyalar hâlâ yazılmaktadır. Güvenilir bir sahne aygıtını görünüşte hizmetlerinde bulunduran bu türlerin aslında yaptıkları, köhne bir aygıtı beslemekten başka bir şey değildir. "Müzikçilerin, yazarların ve eleştirmenlerin

kendi durumlarına ilişkin kafa karışıklıkları, pek az önemsenen korkunç sonuçlar doğurmaktadır. Gerçekte kendilerine sahip olan bir aygıtın sahipleri olduklarını sanırlar ve üzerinde artık hiçbir denetimlerinin kalmadığı bu aygıtı savunurlar. Hâlâ inandıklarının aksine bu aygıt, üreticilerin yanında değil karşısında yer alan bir araçtır artık," der Brecht. Karmaşık makineleri, dev figüran orduları ve incelmiş efektleriyle bu tiyatro, üreticilere karşı bir araç durumuna gelmiştir ve bunun küçümsenmeyecek bir nedeni, radyo ve film tarafından dayatılan umutsuz rekabet savaşına üreticileri de katmaya çalışmasıdır. Bu tiyatro –birbirlerinin tamamlayıcısı oldukları için kültür tiyatrosunu mu, yoksa eğlence tiyatrosunu mu kastettiğimizin burada bir önemi yoktur– elini sürdüğü her şeyin kendisi için bir uyaran haline geldiği tok bir tabakanın tiyatrosudur. Konumu yitip gitmiştir. Daha yeni iletişim araçlarıyla rekabete girişmek yerine, onları uygulamaya ve onlardan öğrenmeye –kısaca, onlarla diyaloğa girmeye– çalışan bir tiyatronun konumu içinse, durum böyle değildir. Epik tiyatronun davası bu diyalogdur. Film ve radyonun güncel gelişimlerine ayak uydurmuş olan, zamanımızın tiyatrosudur epik tiyatro.

Bu diyaloğun çıkarları uğruna Brecht, tiyatronun en temel ve ilksel öğelerine kadar geri gider. Kendini sanki bir kürsüyle sınırlamış gibidir. Kapsamlı eylemleri terk etmiştir. Böylece, sahne-izleyici, metin-gösteri, yönetmen-oyuncu arasındaki işlevsel ilişkiyi değiştirmeyi başarmıştır. Ona göre, epik tiyatro eylemler geliştirmemeli, durumlar sergilemelidir. Şimdi göreceğimiz gibi bu durumları, eylemlerin kesintiye uğratılmasını sağlayarak elde eder. Size, temel işlevi eylemi kesintiye uğratmak olan şarkıları hatırlatayım. Böylece, yani kesintiye uğratma ilkesiyle, epik tiyatro burada son yıllarda sinema, radyo, fotoğraf ve basın aracılığıyla tanımış olduğumuz bir tekniği benimser. Sözünü ettiğim, montaj tekniğidir.

Monte edilen öğe, içine konduğu bağlamı kesintiye uğratır. Ancak, bu tekniğin burada niçin bazı özel, ve belki de üstün haklara sahip olduğunu kısaca açıklamama izin verin.

Brecht'in tiyatrosunu *epik* olarak tanımlamasını sağlayan bu kesintiye uğratma tekniği, sürekli olarak, seyircide yanılsama yaratmaya karşı çıkar. Böyle bir yanılsama, gerçekliğin öğelerini, bir deney düzeneğinin öğeleriymişçesine ele almayı planlayan bir tiyatronun işine yaramaz. Durumlar ise deneyin başlangıcında değil, sonunda yer alırlar. Bu durumlar, şu ya da bu biçimde, kendi durumlarımızdır; ancak seyircinin yakınma getirilmemiş, aksine ondan uzaklaştırılmışlardır. Seyirci natüralist tiyatroda olduğu gibi bir iç rahatlığıyla, huzurla değil, şaşkınlıkla fark eder bunların gerçekliğini. Epik tiyatro, durumları yeniden sergilemez; onları açığa çıkarır, ortaya koyar. Bunu da dramatik süreci kesintiye uğratarak yapar; ancak bu kesintiye uğratma bir uyaran niteliğine sahip değildir, örgütleyici bir işlevi vardır. Eylemi yarı yolda durdurur ve böylece seyirciyi eylem karşısında, oyuncuyu da rolü karşısında bir tavır almaya zorlar. Brecht'in, jestlerin seçimi ve uygulanışında, radyo ve film için çok önemli olan montaj tekniğini, nasıl modaya uygun bir şey olmaktan çıkırıp da insani bir olay haline gelecek şekilde kullandığına ilişkin bir örnek vereyim: Bir aile kavgasını gözünüzün önüne getirin: Anne, bronz bir büstü kızına fırlatmak üzeredir; baba, polis çağırmak için pencereyi açmıştır. Tam bu anda odaya bir yabancı girer. Süreç kesilmiştir; bunun yerine ortaya çıkan, yabancının gözüne çarpan durumdur: Öfkeli yüzler, açık bir pencere, darmadağın bir oda. Fakat öyle bir bakış açısı vardır ki, oradan bakıldığında günlük yaşamın daha olağan görüntüleri de, bundan pek farklı gözükmez. Bu epik tiyatrocunun bakış açısıdır.

Epik tiyatrocu bütünlüklü, bitmiş sanat eserinin karşısına teatral laboratuarı çıkarır. Yeni bir biçimde, tiyatronun

en büyük ve en eski fırsatı olan, var olanı sergilemeye başvurur. Deneylerinin merkezinde yer alan şey, insandır. Bugünün insanı; yani indirgenmiş biri, soğuk bir dünyada buz kesmiş bir insan. Ama elimizde ondan başkası yoktur, bu yüzden onu tanımak menfaatimiz icabıdır. Onu, sınavlardan ve gözlemlerden geçiririz. Sonuç şudur: Olaylar, doruk noktalarında değil, erdem ve kararla değil, yalnızca, kesinlikle sıradan, alışılagelmiş süreçleri içerisinde, akıl ve pratik aracılığıyla değiştirilebilirler. Epik tiyatronun amacı, Aristotelesçi tiyatronun "eylem" dediği şeyi, davranışın en küçük öğeleriyle inşa etmektir. Demek ki araçları, tıpkı hedefleri gibi, geleneksel tiyatronunkilerden daha alçakgönüllüdür. İzleyiciyi duygularla –bunlar isyan duyguları bile olsalar– doldurmaktansa, onları düşünme aracılığıyla içinde yaşadıkları koşullara kalıcı bir biçimde yabancılaştırmayı amaçlar. Bu arada, düşünce için, gülmekten daha iyi bir başlangıç noktası olmadığını da belirteyim. Daha açıkçası, düşünceye daha iyi fırsat sağlayan, kalbin kasılmalarından çok, diyaframın kasılmalarıdır. Epik tiyatronun bol keseden dağıttığı tek şey, kahkaha atılacak durumlardır.

Sonuçlarına varmak üzere olduğumuz fikirlerin, yazardan tek bir talepte bulunduğunu fark etmişsinizdir: Bu, *düşünme*, üretim süreci içindeki konumu üzerinde kafa yorma talebidir. Emin olabiliriz ki böyle bir düşünme, *sözü edilmeye değer yazarları* –yani kendi uzmanlık alanlarının en iyi teknisyenlerini– eninde sonunda, proletarya ile olan dayanışmalarını en makul temele oturtacak tespitlere götürecektir. Toparlamak, bu durumun güncel bir kanıtını sunmak için Paris'te yayımlanan *Commune* adlı dergiden kısa bir pasaj aktarmak istiyorum. Bu dergi "Kimin için yazıyorsunuz?" başlığı altında bir araştırma yapmıştır. René Maublanc'ın yanıtından ve Aragon'un bunun üzerine yaptığı yorumdan alıntı yapacağım. Maublanc şöyle diyor: "Hemen

tümüyle burjuva okuru için yazdığım şüphe götürmez. İlkin, zorunlu olduğum için (burada, bir lise öğretmeni olarak, mesleki görevinden söz ediyor), ikinci olarak da burjuva kökenli olduğum, burjuva eğitimi gördüğüm, burjuva çevresinden geldiğim; dolayısıyla da ait olduğum, en iyi tanıdığım ve en iyi anlayabildiğim sınıfa seslenmeye doğal olarak eğilim duyduğum için. Fakat bu, o sınıfa yaranmak ya da onu desteklemek için yazdığım anlamına gelmez. Bir yandan proleter devriminin zorunlu ve istenir olduğuna; öte yandan da burjuvazinin direnci ne denli zayıf olursa, bu devrimin o denli çabuk, kolay ve başarılı olacağına ve o denli az kan dökülüceğine inanıyorum... Nasıl 18. yüzyılda burjuvazi feodal sınıftan müttefiklere gerek duymuşsa, bugün de proletarya burjuvazi içinden müttefiklere gerek duymaktadır. Ben de, bu müttefiklerden olmak istiyorum."

Aragon'un bunun üzerine yorumu şöyledir: "Yoldaşımız burada, günümüz yazarlarından pek çoğunu etkileyen bir duruma değiniyor. Hepsinin bunun üzerine gidecek cesareti yoktur... René Maublanc gibi konumları hakkında kafaları açık olanlar pek azdır. Fakat kendilerinden daha fazla şey talep etmemiz gerekenler de kesinlikle bunlardır... Burjuvaziyi içerden zayıflatmak yeterli değildir, ona karşı proletarya ile *birlikte* savaşmak gerekir... René Maublanc ve hâlâ kuşkudan kurtulamamış olan diğer yazar arkadaşlarımızın önünde, Rus burjuvazisinden gelip, yine de sosyalist inşanın öncüleri olmuş Sovyet yazarları örneği vardır."

Aragon'dan bu kadar. Fakat bu yazarlar nasıl öncüler olabildiler? Kuşkusuz acı mücadeleler ve büyük çekişmeler olmaksızın değil. Size sunmuş olduğum düşünceler, bu mücadelelerden olumlu bir sonuç çıkarma yolunda bir çabadır. Bu düşüncelerin temelini oluşturan kavram, Rus entelektüellerinin tavırlarına ilişkin tartışmanın çözümünü borçlu bulunduğu kavramdır: Uzmanlık kavramı. Uzmanın prole-

tarya ile dayanışması –çözümün başlangıcı burada yatmaktadır– ancak dolaylı olabilir. Etkinciler ve yeni nesnelciler, nasıl pozlar takınırlarsa takınsınlar, proleterleşmeyle bile bir aydının proletere dönüşmesinin hemen hemen olanaksız olduğu gerçeğini değiştiremezler. Niçin? Çünkü burjuva sınıfının, aydını donatmış olduğu üretim aracı –eğitim–, eğitim ayrıcalığı temelinde onu, sınıfına ve bundan daha fazla bir biçimde sınıfını ona bağlayan bir dayanışma bağı oluşturur. Yani Aragon, başka bir bağlamda "Devrimci entelektüel, her şeyden önce ve her şeyden öte sınıfsal kökenine ihanet eden bir kişi olarak ortaya çıkar" derken, son derece haklıdır. Bir yazar için bu ihanet; kendisini, üretim aracını besleyen biri olmaktan çıkarıp, bu üretim aracını proleter devriminin amaçlarına hizmet eder hale getirmeyi görev sayan bir mühendise dönüştüren tavırdır. Bu, dolaylı bir etkinliktir; ama yine de entelektüeli, Maublanc ve yoldaşlarının kendisini onunla sınırlaması gerektiğine inandıkları salt yıkıcı görevden kurtarır. Yazar, entelektüel üretim araçlarının toplumsallaştırılmasını ilerletmeyi başarabilecek mi? Entelektüel işçilerin kendi üretim süreçleri içinde örgütlenebilecekleri yolları kestirebiliyor mu? Roman, tiyatro ve şiirin işlevlerini değiştirmek için önerileri var mı? Eylemini bu görevlere ne denli yöneltirse, eğilimi o denli doğru, ve eserinin teknik niteliği de zorunlu olarak o denli yüksek olacaktır. Öte yandan, üretim süreci içerisindeki konumunu ne denli kesin olarak saptarsa, kendisini "akıl adamı" olarak tanıtma düşüncesinden o denli uzaklaşacaktır. Faşizm adına ses veren akıl, yok *olmalıdır.* Onun karşısına, yalnızca kendi sihirli gücüne güvenerek çıkan akıl yok *olacaktır.* Çünkü devrimci mücadele, kapitalizmle akıl arasında değil, kapitalizmle proletarya arasındadır.

ÇEVİREN **Haluk Barışcan**

Notlar

1 Tretyakov, Sergei (1892-1939): Rus yazar, Brecht'in arkadaşı. Brecht, onun *Roar China* adlı oyununu yönetmiştir. Brecht üzerine çeşitli eleştiri yazıları vardır.

2 Mann, Heinrich (1871-1950): Alman yazar. Thomas Mann'ın kardeşi. Eserlerinde natüralizmden anlatımcılığa kadar 20. yüzyılın tüm eğilimleri yansır. 1930'larda sosyalizme yönelmiş, antifaşist yazı ve konuşmalar hazırlamıştır.

3 Döblin, Alfred (1878-1957): Alman hekim, psikiyatrist ve yazar. Nazi döneminde Fransa ve Amerika'da sürgün hayatı yaşamış, ilk romanlarında kişilerden çok toplumu ele almıştır. Ele aldıklarını mitoslar ve tarihî unsurlarla zenginleştirip gerçekçi bir üslupla dile getirmiştir. Güç-zayıflık, dünya-ruh çatışması temalarını sürekli işlemiştir. En önemli eseri olan *Berlin Alexanderplatz*'ı, geleneksel roman tekniğini uygulamadan yazmıştır. *Der Unsterbliche Mensch*'de ise din duygusuna döner.

4 Hiller, Kurt (1885-1972): Alman yayıncı, eleştirmen, deneme yazarı. Berlin ekspresyonistleriyle birlikte etkinci hareketin kurucusudur. Daha sonra, entelektüellerin önderliğinde bir devrim savunan devrimci pasifistlerin lideri olmuştur.

5 Akıldışını, rastlantıyı, sezgiyi ve amansız bir alaycılığı ön plana alarak geleneksel toplum düzenini, kültürünü ve sanatını gerçek adına yıkmak isteyenlerin 1916'da İsviçre ve ABD'de aynı anda ortaya çıkardıkları bir akım. *Dada* kelimesi yalnızca anlamsızlığından ötürü benimsenmiştir. Skandallar yaratmaya kadar varan törelere karşı gelişiyle, bütün sanat kollarını tartışma konusu yapmak istemesiyle (sözsüz şiir, yapıştırma kâğıtlar, acayip eşyalar, vb.) dadaizm gücünü çabuk tüketti ve tam bir nihilizme ulaştı. Bu yüzden dadaistlerin çoğu 1920'den sonra sürrealizme ve devrimciliğe döndüler. Başlıca temsilcileri Tristan Tzara, Max Ernest, André Breton, Louis Aragon, Paul Eluard, vd.

6 Heartfield, John (1891-1968): Alman fotoğrafçı.

7 Renger-Patzsch, Albert (1897-1966): Alman fotoğrafçı. Benjamin, *Dünya Güzeldir* albümünün, "bir kutu konserveyi evrenle ilişkiye sokan, ama o konserve kutusunun varlığını borçlu bulunduğu insani ilişkileri kavrayamayan bir fotoğraf anlayışını temsil ettiğini" söyler. (*Fotoğrafın Kısa Tarihçesi*'nde.)

8 Eisler, Hans (1898-1962): Alman besteci. Schönberg ve Webern'in öğrencisi. Amerika'dayken Hollywood'da Chaplin'le, sonra da Doğu Berlin'de Brecht'le işbirliği yapmıştır. Önceleri on iki ses tekniğinin etkisi altında kalmışken, Brecht'le çalışması sırasında koro müzikleri yazarak üslubunu sadeleştirmiştir. Pek çok Brecht oyununun sahne müziklerinin yaratıcısı olan Eisler, Doğu Alman Milli Marşı'nın da bestecisidir.

9 Kästner, Erich (1899-1974): Alman yazar ve gazeteci. Çağının Almanya'sını yer yer duygusallığa kaçan bir mizah anlayışıyla, sert bir dille eleştirmiştir. En bilinen eseri *Emil ve Hafiyeler*'dir.

10 Tucholsky, Kurt (1890-1935): Alman satirist ve gazeteci. Kabare stili lirikleri vardır. Argo ve atak bir dille, sol satirler yazmıştır.

11 Mehring, Walter (1896-1981): Alman yazar ve şair. 1933'te sürgüne gönderildi. Uzun süre Fransa, ABD ve İsviçre'de kaldı. Gençliğinde dadaizm doğrultusunda deneme ve oyunlar yazmıştır. En önemli eseri *Kayıp Kitaplık*'tır.

Teknik Olarak Kopyalanabildiği Çağda Sanat Yapıtı*

WALTER BENJAMIN

Güzel sanatların temellendirilişi ve çeşitli tiplerinin belirlenişi, bizim zamanımızdan etkileyici ölçüde farklı olan bir zamana ve olaylar ile koşullar üzerindeki güçleri, bizimkiyle kıyaslandığında çok az olan insanlara dayanır. Ancak, araçlarımızın uyum yeteneği ve hassaslık açısından gösterdiği şaşırtıcı gelişme, yakın gelecekte güzel olana dair antik endüstride en etkili değişiklikleri olanaklı kılıyor. Tüm sanatlarda artık eskisi gibi görülemeyecek ve eskisi gibi muamele edilemeyecek bir fiziksel bölüm var; bu bölüm, modern bilimin ve modern pratiğin etkilerinden daha uzun bir süre uzak kalamaz. Yirmi yıldan bu yana ne madde, ne uzam, ne de zaman eskiden beri oldukları gibi değiller. Böylesi büyük yeniliklerin, sanatların tüm tekniğini, yaratıcılığı da etkileyecek ve sonunda sanat kavramının kendisini olağanüstü bir tarzda değiştirecek kadar değiştirmesine hazır olmak gerekir.

Paul Valéry, Pièces sur l'art. Paris [yıl belirtilmemiş], s. 103/104 ("La conquête de l'ubiquité")

Önsöz

Marx, kapitalist üretim tarzını analiz ettiğinde, bu üretim tarzı henüz yeniydi. Marx çalışmalarını, sonradan birer kehanet hüviyetine bürünecekleri bir biçimde düzenlemişti. Kapitalist üretimin temel koşullarına kadar inmiş ve bu koşulları,

* Makalenin yayın hakları Onk Ajans Ltd. aracılığıyla Suhrkamp Verlag'dan alındı, © Suhrkamp 2007 – e.n.

gelecekte kapitalizmden beklenebilecek olan şeyi ortaya koyabilecekleri şekilde serimlemişti. Buradan şu sonuç çıktı: bu üretim tarzından proletaryanın giderek daha ağır bir biçimde sömürülmesinin yanı sıra, kendisini ortadan kaldırmayı mümkün kılacak koşulları üretmesi de beklenebilirdi.

Altyapının dönüşmesinden çok daha yavaş ilerleyen üstyapının dönüşmesinin, üretim koşullarındaki değişikliği tüm kültür alanlarında geçerli kılabilmesi için yarım yüzyıldan uzun bir süre gerekmişti. Bunun hangi biçimde gerçekleştiğine ilişkin veriler, ancak bugün ortaya konulabiliyor. Bu verilerin, belirli tahmini beklentileri karşılaması beklenebilir. Bu beklentilere karşılık düşen, sınıfsız toplumun sanatı hakkındaki tezler şöyle dursun, proletaryanın iktidarı ele geçirdikten sonraki sanatı hakkındaki tezlerin sayısı bile, sanatın günümüz üretim koşullarındaki gelişme eğilimleri hakkındaki tezlerin sayısından daha azdır. Günümüz üretim koşullarının diyalektiği üstyapıda da kendini en az ekonomideki kadar hissettiriyor. Bu yüzden, böylesi tezlerin mücadele değerini küçümsemek yanlış olur. Bu tezler, yaratıcılık ve dahilik, sonsuzluk değeri ve gizem gibi bir dizi geleneksel kavramı bir kenara koyuyorlar – denetimsel kullanılmaları, olgular malzemesinin faşist anlamda işlenmesine yol açan kavramlardır bunlar. *Aşağıdaki satırlarda sanat teorisine yeni dahil edilen kavramların daha bildik olanlardan farkı, faşizmin amaçları için tamamen kullanışsız olmalarıdır. Buna karşılık, sanat politikasında devrimci taleplerin ifade edilmesi için kullanışlıdırlar.*

I

Sanat yapıtı aslında her zaman kopyalanabilir olmuştur. İnsanların yaptığı şeyler, başka insanlar tarafından her zaman taklit edilmiştir. Öğrenciler sanatta alıştırma yapmak için,

ustalar yapıtları yaygınlaştırmak için ve son olarak birtakım üçüncü kişiler kazanç için bu türden taklitleri gerçekleştirmiştir. Buna karşılık, sanat yapıtının teknik olarak kopyalanması yeni bir şeydir; tarihte aralıklı olarak, aralarında uzun süreler bulunan itilimlerle, ama giderek artan bir yoğunlukla yerleşmiştir. Yunanlılar sanat yapıtlarını kopyalamak için yalnızca iki teknik yöntem biliyorlardı: dökme ve basma. Yunanlıların yığınsal olarak üretebildikleri sanat yapıtları yalnızca bronzlar, terakotalar ve sikkelerdi. Geri kalanların tümü bir defalıktı, teknik olarak kopyalanamıyordu. Ahşap oyma ile birlikte ilk kez grafik ürünleri teknik olarak kopyalanabilir oldu; aynı özelliği yazının da basım yoluyla kazanabilmesi için uzun bir süre geçmesi gerekecekti. Basımın, yani yazının teknik olarak kopyalanabilirliğinin edebiyatta yol açtığı muazzam değişiklikler biliniyor. Burada, dünya-tarihi ölçeğinde incelenecek olan *o* fenomenin içinde ise, bu değişiklikler elbette çok önemli olmakla birlikte, yalnızca *tek bir* özel durum oluşturur. Ağaç baskıyı Ortaçağ boyunca bakır gravür ve özgün baskı, 19. yüzyılın başında da litografi izledi.

Litografiyle birlikte, kopyalama tekniği esas olarak yeni bir aşamaya ulaşır. Çizimin taşın üzerine aktarılmasını, bir ağaç bloğuna oyulmasından, ya da bir bakır levhaya dağlanmasından ayıran çok daha basit bu işlem, grafik sanatına ilk defa ürünlerini yalnızca (eskisi gibi) yığınlar halinde değil, aynı zamanda her gün yeni şekillerde piyasaya sürme olanağını kazandırdı. Grafik sanatı, basımla yarışmaya başladı. Fakat taşbaskı, daha bulunmasının üstünden 20-30 yıl geçmişken, bu yarışta fotoğrafın gerisinde kaldı. Fotoğrafla birlikte, görsel kopyalama sürecinde el ilk kez en önemli sanatsal yükümlülüklerden kurtulmuş oldu; artık bu görevler sadece objektife bakan göze düşüyordu. Gözün kavraması elin resmetmesinden çok daha hızlı olduğu için, gör-

sel kopyalama süreci konuşmayla yarışabilecek kadar, olağanüstü ölçüde hızlanmıştı. Kameraman stüdyoda görüntüleri oyuncunun konuştuğu hızda kaydeder. Litografide, resimli gazetenin gücül olarak saklı olduğu söylenebilirse, fotoğrafçılıkta da sesli sinemanın saklı olduğu söylenebilir. Sesin teknik olarak kopyalanması, geçtiğimiz yüzyılın sonunda başladı. Birbirine yakınsayan bu çabaların nasıl bir durumun habercisi olduğunu Paul Valéry şöyle ifade etmişti: "Nasıl ki su, havagazı ve elektrik bize yararlı olmak için çok uzaklardan, neredeyse farkında olmadan yaptığımız bir hareketle elimizin altında olacak kadar evlerimizin içine geliyorsa, resimler ve ses dizileri de, küçük bir hareketimizle bir görüntünün hemen oluşup hemen ortadan kalkacağı kadar yakınımızda olacak."[1] *1900'lerde teknik kopyalama öyle bir standarda ulaşmıştı ki, yalnızca geleneksel sanat yapıtlarının tümünü kendi nesnesi kılmaya ve etkilerini çok derin değişikliklere maruz bırakmaya başlamakla kalmamış, sanatsal işlem biçimleri arasında kendine ait bir yeri de işgal etmişti.* Bu standardı anlamak için, onun iki farklı tezahürünün –sanat yapıtının kopyalanmasının ve sinema sanatının– geleneksel biçimiyle sanat üzerindeki etkilerini incelemek çok öğretici olacaktır.

II

En mükemmel kopyada bile bir şey eksiktir: sanat yapıtının şimdi ve burada oluşu – bulunduğu yerdeki bir defalık var oluşu [*Dasein*]. Ancak, sanat yapıtının varlığını koruduğu sürece bağlı olduğu tarih, başka hiçbir şeyde değil, bu bir defalık var oluşta [*Dasein*] gerçekleşmiştir. Sanat yapıtının fiziksel yapısı itibariyle zaman içinde maruz kaldığı değişiklikler de; içine girmiş olabileceği, değişen mülkiyet ilişkileri de bu tarihe dahildir.[2] Fiziksel değişimlerin izleri an-

cak, kopya üzerinde gerçekleştirilemeyen kimyasal ya da fiziksel analizlerle ortaya çıkartılabilir; mülkiyet ilişkilerinin izleriyse, orijinal sanat yapıtının bulunduğu yerden itibaren izlenmesi gereken bir geleneğin konusudur.

Orijinalin şimdi ve burada oluşu, onun sahiciliğinin kavramını oluşturur. Bir bronz heykelin üstündeki pasın üzerinde yapılan kimyasal analizler, sahiciliğinin saptanması açısından yararlı olabilir. Bunun gibi, Ortaçağ'dan kalma bir elyazmasının 15. yüzyıla ait bir arşivden çıktığının kanıtlanması, onun sahiciliğinin saptanmasında kolaylık sağlayabilir. *Sahicilik* alanının tamamı, *teknik olarak –ve elbette yalnızca teknik olarak da değil– kopyalanabilirlikten uzaktır.*[3] Sahici sanat yapıtı, kural olarak sahte olmakla damgalayacağı, elle yapılmış kopyasının karşısında tam otoritesini korurken, teknik olarak yapılmış kopya karşısında aynı durum söz konusu değildir. Bunun iki nedeni vardır. Bir yanda, teknik olarak yapılmış kopya, orijinalin karşısında elle yapılmış kopyadan daha bağımsız durur. Örneğin fotoğrafta, orijinalin ancak ayarlanabilen ve bakış açısını istediği gibi seçebilen merceğin görebileceği, ama insan gözünün göremeyeceği görünüşlerini vurgulayabilir; ya da büyültme veya ağır çekim gibi belirli işlemlerin yardımıyla, doğal görme aygıtının kesinlikle yakalayamayacağı görüntüleri saptayabilir. Bu birinci nedendir. Ayrıca, ikinci olarak, orijinalin suretini, orijinalin kendisinin giremeyeceği durumlara sokabilir. Her şeyden önce, orijinalin, ister fotoğraf ister plak biçiminde olsun, kaydı yapanın elinin altında bulunmasını olanaklı kılar. Katedral bulunduğu yerden kalkıp, bir sanat dostunun stüdyosuna kabul edilir; bir salonda ya da açık havada icra edilen bir koro yapıtı, bir odanın içinde dinlenebilir.

Sanat yapıtının teknik olarak kopyalanması sonucunda elde edilen ürünün içine sokulabildiği koşullar, ayrıca sanat yapıtının mevcudiyetine zarar vermemiş de olabilir – ama

her halükârda, onun şimdi ve burada oluşunun değerini düşürürler. Bu durum yalnızca sanat yapıtları için değil de, örneğin bir filmde seyircinin gözlerinin önünden akan bir manzara için geçerli olsa bile, bu işlem yoluyla sanat nesnelerinde, hiçbir doğal nesnede bu kadar incinebilir olmayan, çok hassas bir öze dokunulmuş olur. Bu da, onun sahiciliğidir. Bir nesnenin sahiciliği, başlangıcından itibaren onda aktarılabilen her şeyin, maddî süresinden tarihsel tanıklığına kadar her şeyin toplamıdır. Tarihsel tanıklık, maddî varlık üzerinde temellendiği için, maddî varlığı insanlardan uzaklaştıran kopyalanma işleminde, ikincisi de, yani nesnenin tarihsel tanıklığı da sarsılır. Elbette sarsılan yalnızca budur; ama böylelikle sarsılmış olan, nesnenin otoritesidir.[4]

Burada eksik olan, *aura* kavramıyla özetlenebilir ve şöyle denilebilir: sanat yapıtının teknik olarak kopyalanabildiği çağda sakatlanan, onun *aura*'sıdır. Bu süreç semptomatiktir; sanat alanının çok ötesinde bir önem taşımaktadır. *Genel olarak denilebilir ki, kopyalama tekniği, kopyalananı, gelenek alanından koparır. Kopyayı çoğaltarak, onun bir defalık var oluşunun yerine yığınsal bir var oluş koyar. Ve kopyanın, alımlayanın içinde bulunduğu her durumda elinin altında olmasını sağlayarak, kopyalanmış olanı güncelleştirir.* Bu iki süreç, geleneksel olanın olağanüstü sarsılmasına yol açar – geleneğin bu sarsılışı, insanlığın günümüzdeki krizinin ve yenilenişinin öbür yüzüdür. Bu süreçler, yaşadığımız günlerin kitle hareketleriyle yakından bağıntılıdır. Onların en güçlü temsilcisi de sinemadır. Sinemanın toplumsal önemi, en olumlu biçiminde bile ve özellikle de bu biçim içinde, onun bu yıkıcı, arındırıcı yönünden, yani kültür mirasındaki gelenek değerinin tasfiye edilmesinden bağımsız düşünülemez. Bu fenomen, büyük tarihî filmlerde en somut biçimde görülür. Daha başka pozisyonları da sürekli kendi alanına katar. Abel Gance 1927 yılında coşku içinde "Shakespeare, Rembrandt,

Beethoven filme alınacak... Tüm efsaneler, tüm mitolojiler ve mitler, tüm din kurucuları, hatta tüm dinler... filme çekilerek dirilmeyi bekliyorlar, kahramanlar kapıları zorluyor,"[5] diye haykırdığında, elbette böyle bir şeyi kastetmediği halde, kapsamlı bir tasfiyeye davet ediyordu.

III

Geniş tarihsel zaman dilimleri içinde, insan kolektiflerinin genel yaşam tarzıyla birlikte duyusal algılama türleri ve tarzları da değişir. İnsanın duyusal algılama türünün ve tarzının örgütleniş biçimi –içinde gerçekleştiği dolayım– yalnızca doğal değil, tarihsel koşulların da ürünüdür. Geç Roma sanat endüstrisinin ve Viyana Genesis'inin* ortaya çıktığı kavimler göçü döneminde, yalnızca Antikçağ'ınkinden farklı bir sanat değil, başka bir algılama da vardı. Viyana Okulu'nun bilginleri, altında bu sanatın gömülü olduğu klasik geleneğin ağırlığına kafa tutan Riegl ve Wickhoff, bu sanattan geçerli olduğu dönemdeki algılamanın örgütlenişine ilişkin çıkarımlarda bulunma düşüncesini ilk akıl edenlerdir. Riegl ve Wickhoff'un bu araştırmalarda elde ettikleri bilgiler kapsamlı oldukları halde, geç Roma dönemindeki algılamaya özgü biçimsel belirtileri göstermekle yetinmeleri bakımından sınırlıydılar. Araştırmacılar bu algılama değişikliklerinde dile gelen toplumsal dönüşümleri göstermeye çalışmamışlardı – belki de böyle bir şey yapmayı umut bile edemezlerdi. Günümüzde böyle bir kavrayış için koşullar daha uygundur. Yaşadığımız çağda algılama dolayımında gerçekleşen değişiklikler, *aura*'nın yok oluşuyla kavranabiliyorsa, bu yok oluşun toplumsal koşulları gösterilebilir.

Yukarıda tarihsel nesneler için önerilen *aura* kavramını,

* 6. yüzyılda muhtemelen Suriye'de yazılmış, Yunanca, resimli Tekvin Kitabı. Viyana'daki Ulusal Kütüphane'de bulunmasından ötürü bu isimle anılır – ç.n.

doğal nesnelere ait bir *aura* kavramı üzerinden göstermek uygun olacaktır. Bu ikinci kavramı, ne kadar yakın olursa olsun bir uzaklığın bir defalık görünüşü olarak tanımlıyoruz. Bir yaz günü öğleden sonra dinlenirken ufuktaki sıradağlara ya da gölgesini dinlenen kişi üzerine düşüren bir ağaç dalına bakmak – bu dağların, bu dalın *aura*'sını solumak demektir. Bu betimleme sayesinde, günümüzde *aura*'nın yok oluşunun toplumsal koşullardan kaynaklandığını görmek kolaylaşır. Bu yok oluş, günümüz yaşamında kitlelerin öneminin giderek artmasıyla bağlantılı olan iki olguya dayanmaktadır. Bu olgular şunlardır: *Günümüzde kitleler, şeylere uzamsal ve insanî açıdan "daha yakınlaşmayı" tutkuyla arzuladıkları kadar,*[6] *her durumun bir defalığını, onların kopyalarını kabul ederek aşmak için de tutkulu bir eğilim göstermektedirler.* En yakındaki nesnelere görüntü olarak, daha ziyade kopya olarak, röprodüksiyon olarak sahip olma gereksinimi, gün be gün kaçınılmaz bir biçimde kendini dayatmaktadır.

Resimli gazetelerin ve Wochenschau'ların* sunduğu kopyalar, görüntünün kendisinden, görmezden gelinemeyecek kadar farklıdırlar. Görüntünün bir defalığı ve kalıcılığı, kopyanın ise geçiciliği ve yinelenebilirliği sıkı sıkıya bağlantılıdır. Nesnenin kabuğunun soyulması, *aura*'nın paramparça edilmesi, "dünyada türdeş olanlara yönelik duyusu" bunu kopyalama aracılığıyla, bir defalık olandan da elde edebilecek kadar gelişmiş olan bir algılamanın belirtisidir. Teori alanında kendini istatistiğin öneminin giderek artmasıyla fark ettiren durum, somut alanda kendini böyle belli etmektedir. Gerçekliğin kitlelere ve kitlelerin gerçekliğe yönelmesi, hem düşünce hem de somutluk açısından sınırsız menzili olan bir süreçtir.

---

* Wochenschau: Hafta içindeki olup bitenlerin anlatıldığı haber filmi – ç.n.

IV

Sanat yapıtının biricikliği, gelenek bağlamı içinde yer almasıyla özdeştir. Bu geleneğin kendisi ise elbette tamamen canlı, olağanüstü değişken bir şeydir. Örneğin antik bir Venüs heykeli, onu bir tapınç nesnesi yapan Yunanlılarda, ona uğursuz bir put gözüyle bakan Ortaçağ ruhbanlarında olduğundan farklı bir gelenek bağlamı içinde yer alıyordu. Her ikisinin de aynı ölçüde karşısında duran, onun biricikliğiydi, başka bir deyişle, *aura*'sıydı. Başlangıçta sanat yapıtının gelenek bağlamının içinde yer alma tarzı, tapınçtı. En eski sanat yapıtları, bildiğimiz gibi, bir ritüelin, ilkin büyüsel daha sonra da dinsel bir ritüelin hizmetinde ortaya çıkmışlardır. Sanat yapıtının bu *aura*'sal varoluş biçiminin, ritüel işlevinden asla kopmayışı, belirleyici bir önem taşır.[7] Başka bir deyişle: *"Sahici" sanat yapıtının eşsiz değeri, kökensel ve ilk kullanım değerine sahip olduğu ritüelin içinde temellenir.* Bu temelleniş nasıl sağlanmış olursa olsun, güzellik görevinin en dünyevî biçimlerinde bile, sekülerleştirilmiş bir ritüel olarak fark edilebilir.[8] Rönesans'la birlikte oluşan ve üç yüz yıl geçerliliğini sürdüren güzellik hizmeti, bu sürenin sonunda, yaşadığı ilk sarsıntıda, bu temelleri açıkça belli etmiştir. Yani, gerçekten devrimci olan ilk kopyalama aracının, fotoğrafın (sosyalizmin doğuşuyla eşzamanlı olarak) ortaya çıkışıyla birlikte, sanat sonraki yüzyıllarda görmezden gelinemeyecek olan krizin yaklaştığını hissettiğinde, buna bir sanat teolojisi olan *l'art pour l'art* ile tepki göstermiştir. Sonra bundan, bir "saf" sanat idesi biçiminde, yalnızca her türlü sosyal işlevi değil, her türlü belirlenişi de nesnel bir suçlamayla reddeden bir negatif teoloji doğmuştur. (Şiir sanatında bu noktaya ilk olarak Mallarmé ulaşmıştır.)

Teknik olarak kopyalanabildiği çağda sanat yapıtıyla ilgilenen bir incelemenin, bu bağlamlara gereken önemi ver-

mesi elzemdir. Çünkü bu bağlamlar, burada belirleyici olan bilgiyi hazırlarlar: sanat yapıtının teknik olarak kopyalanabilirliği, dünya tarihinde ilk kez, onu ritüeldeki asalak varoluşundan kurtarır. Kopyalanmış sanat yapıtı giderek artan ölçüde, kopyalanması düşünülmüş bir sanat yapıtının kopyasıdır.[9] Örneğin bir fotoğraf plakasından çok sayıda baskı almak mümkündür; hangisinin sahici kopya olduğu sorusunun bir anlamı yoktur. *Sanat üretiminde sahicilik ölçütünün işe yaramadığı anda, sanatın genel toplumsal işlevi de değişmiş demektir. Onun ritüelde temellendirilişinin yerini, bir başka pratikte temellendirilişi alır: bu da onun politikada temellendirilişidir.*

V

Sanat yapıtlarının alımlanışı, iki kutbun öne çıktığı farklı vurgularda gerçekleşir. Bu vurgulardan biri tapınç değerine, diğeri de sanat yapıtının sergilenme değerine dayanır.[10, 11] Sanatsal üretim, tapıncın hizmetindeki ürünlerle başlar. Bu ürünlerin mevcut olmaları, görülmelerinden daha önemlidir. Taş devri insanının mağarasının duvarlarına resmettiği hayvan, bir büyü aracıdır. Gerçi bunu, birlikte yaşadığı insanların önüne koymuştur; ama her şeyden önce ruhlar için düşünmüştür. Böyle bir tapınç değeri, günümüzde adeta sanat yapıtının gizli tutulmasını zorunlu kılar gibidir: belirli tanrı heykelleri yalnızca cella'da* rahiplere açıktır, belirli Madonna resimleri hemen hemen tüm bir yıl boyunca örtülü kalırlar, Ortaçağ katedrallerindeki bazı heykeller, düz zeminden bakan izleyiciler tarafından görülemezler. *Tek tek sanat uygulamalarının ritüelin bağrından kurtulmalarıyla birlikte, ürünlerinin sergilenme fırsatları da artmıştır.*

* Cella: Antikçağ tapınaklarında, adına tapınağın inşa edildiği tanrıyı temsil eden heykelin bulunduğu, en kutsal bölüm – ç.n.

Her yere gönderilebilecek bir portre büstünün sergilenme imkânı, sabit mekânı tapınağın iç kesimleri olan bir tanrı heykelinden daha yüksektir. Tuval resminin sergilenme imkânı, ondan önceki mozaiğin ya da freskin sergilenme imkânından daha yüksektir. Bir messe'nin* sergilenebilirliği, yapısı gereği bir senfonininkinden daha az olmasa bile, senfoni, sergilenebilirliğinin resminkinden daha büyük olmayı vaat ettiği bir zaman diliminde ortaya çıkmıştır.

Sanat yapıtının teknik olarak kopyalanmasının çeşitli yöntemleriyle birlikte, sergilenebilirliği de öylesine devasa ölçülerde artmıştır ki, iki kutbu arasındaki niceliksel ötelenme, ilk zamanlardaki gibi, doğasında niteliksel bir dönüşüme yol açar. Nasıl ki sanat yapıtı ilk zamanında mutlak ağırlığın tapınç değerinde oluşu yüzünden ilk planda bir büyü aracı olduysa, sanat yapıtı olarak ancak daha sonra bir ölçüde tamndıysa, bugün de mutlak ağırlığın sergilenme değerinde oluşu yüzünden, tamamen yeni işlevlere sahip bir ürüne dönüşür; bu yeni işlevlerden bizim bildiğimiz, sanatsal işlev, ilerde belki geçici olduğu anlaşılabilecek bir işlev olarak diğerlerinden ayrılır.[12] Şu kadarı kesindir ki, günümüzde fotoğraf ve ayrıca sinema, bu bilgiye ulaşmaktaki en kullanışlı tutamak noktalarını oluştururlar.

VI

Fotoğrafta sergileme değeri, tapınç değerini tüm cephe hattında geriletmeye başlar. Ancak tapınç değeri, direnç göstermeden geri çekilmez. Son bir sipere çekilir, bu siper de insan çehresidir. Portrenin erken fotoğrafçılığın odak noktasında yer alması, hiç de tesadüfî değildir. Uzaktaki ya da ölmüş sevilen kişilerin anısına yönelik tapınçta, resmin tapınç de-

* Messe: Katolik kilisesinde Messe (İsa'nın çarmıha gerilmesi) ayini için yapılan müzik – ç.n.

ğeri son bir sığınak bulmuştur. Erken dönem fotoğrafında, bir insan yüzünün geçici ifadesinde, *aura* son bir kez göz kırpar. Bu fotoğrafların melankoli yüklü ve hiçbir şeyle kıyaslanamayacak güzelliğini oluşturan da budur. Ancak, insan fotoğraftan geri çekildiğinde, sergileme değeri ilk kez tapınç değerine üstün gelir. 19. yüzyıl başlarında Paris caddelerinin insansız görüntülerini çekmiş olan Atget'in eşsiz önemi, bu süreci ortaya koymuş olmasına dayanır. Onun, Paris caddelerinin resmini birer cinayet mahalli gibi çektiği söylenmiştir – son derece haklı bir saptamadır bu. Cinayet mahalli de insansızdır. Fotoğrafı, deliller yüzünden çekilir. Fotoğraf çekimleri Atget'de tarihsel sürecin birer delili olmaya başlar. Gizli politik önemleri de buradan ileri gelir. Bu fotoğraflar, şimdiden, belirli bir anlamdaki bir alımlamayı gerektirirler. İstediği gibi düşüncelere dalma artık onlara uygun düşmez. Kendilerine bakanı huzursuz ederler; onlara bakan kişi, onlara ulaşmak için belirli bir yol bulunması gerektiğini hisseder. Aynı zamanda, resimli gazeteler de bu kişiye kılavuzluk etmeye başlar. Doğru ya da yanlış – hepsi bir. Gazetelerde resimaltı yazısı ilk kez bir zorunluluk olmuştur. Bu yazının bir tablonun başlığından farklı bir karaktere sahip olduğu da açıktır. Resimli dergideki fotoğraflara bakan kişinin bu resimaltı yazılarından aldığı talimatlar, bundan kısa bir süre sonra sinemada daha da netleşip buyurganlaşacaklardır; sinemada her bir resmin nasıl kavranılacağı, önceki tüm resimlerin akışıyla önceden buyurulmuş görünmektedir.

VII

19. yüzyıl boyunca resim sanatı ile fotoğrafçılık arasında, ürünlerin sanat değeri hakkında süren tartışma, bugün yanlış ve muğlak bir tartışma izlenimi veriyor. Oysa bu durum,

söz konusu tartışmanın önemini azaltmadığı gibi, belki daha da vurgulayabilirdi. Aslında bu tartışma taraflardan ikisinin de farkında olmadıkları dünya-tarihsel bir dönüşümün ifadesiydi. Teknik olarak kopyalanabildiği çağ, sanatı tapınç temelinden koparttığında, sanatın özerklik görüntüsü nihaî olarak sönmüştü. Bununla birlikte sanatın işlevinde gerçekleşen değişiklik ise, bu yüzyılın görüş sahasının dışında kaldı. Sinemanın gelişmesine tanık olan 20. yüzyıl da bu değişikliği uzunca bir süre gözden kaçırdı.

Bir vakitler, fotoğrafın bir sanat olup olmadığı sorusuna yanıt bulabilmek için nafile kafa yorulmuştu –bu arada fotoğrafın bulunuşunun sanatın genel karakterini değiştirip değiştirmediği ön sorusu sorulmamıştı– dolayısıyla, sinema kuramcıları da çok geçmeden bu aceleci soru soruş biçimini olduğu gibi benimsediler. Oysa, geleneksel estetiğin fotoğrafla birlikte karşılaştığı zorluklar, sinemayla birlikte onu bekleyen zorlukların yanında çocuk oyuncağı kalıyordu. Sinema kuramının ilk dönemine damgasını vuran kör şiddet buradan kaynaklanır. Örneğin Abel Gance, filmi hiyerogliflere benzetir: "Çünkü burada olup bitmiş olana son derece tuhaf bir geri dönüşle, Mısırlıların anlatım düzeyine ulaştık... Resim dili henüz olgunlaşmadı, çünkü gözlerimiz henüz ona yatkın değil. Henüz onda dile gelen şeye yeterince dikkat edilmiyor, yeterince *tapınç* yok."[13] Ya da Séverin-Mars şöyle yazıyor: "Aynı zamanda hem şiirsel hem gerçek olma... rüyasını hangi sanat gerçekleştirmiştir ki! Bu görüş açısından bakıldığında, sinema eşsiz bir anlatım aracı oluşturur ve sinemanın atmosferinde yalnızca en soylu düşünen insanlar yaşamlarının en mükemmel ve en gizemli anlarında hareket edebilirler."[14] Alexandra Arnout ise sessiz film hakkında şu soruyla bir hayali adeta sona erdirir: "Böylece yararlanmış olduğumuz tüm o cesur betimlemeler, ibadetin tanımlanışıyla sonuçlanmayacak mı?"[15] Sinemayı "sanat"a ekleme çabasının, bu ku-

ramcıları, nasıl bir kabalıkla sinemada tapınç unsurları bulunduğu yorumunu yapmaya zorladığını görmek çok öğreticidir. Oysa bu spekülasyonların yayınlandığı zamanda, *L'opinion publique* [*Parisli Kadın*, Chaplin] ve *La ruée vers l'or* [*Altına Hücum*, Chaplin] gibi filmler zaten mevcuttu. Bu durum, Abel Gance'ı hiyeroglif benzetmesi yapmaktan alıkoymuyor; Séverin-Mars da sinemadan, Fra Angelico'nun resimlerinden söz edilebildiği gibi söz ediyor. Bugün bile, özellikle gerici yazarların sinemanın önemini aynı doğrultuda, özellikle kutsal alanda değilse de en azından doğaüstünde arıyor olmaları karakteristiktir. Werfel, *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nın Reinhardt tarafından filme çekilmesi hakkında, bu filmin hiç kuşkusuz caddeleri, iç mekânları, tren istasyonları, restoranları, otomobilleri ve plajlarıyla şimdiye dek sinemanın sanat alanına yükselmesinin önünde bir engel oluşturan dış dünyanın steril bir kopyası olduğunu saptıyor: "Sinema hakiki anlamını, gerçek olanaklarını henüz kavramadı... Bunlar, sinemanın doğal araçlarla ve olağanüstü ikna gücüyle, harikulâde, mucizevî, doğaüstü olanı dile getirmedeki eşsiz yeteneğine dayanıyor."[16]

VIII

Sahne sanatçısının sanatsal başarımı, izleyiciye kesin olarak onun kendi şahsı aracılığıyla sunulur; buna karşılık sinema oyuncusunun sanat başarımı izleyiciye bir aygıt aracılığıyla sunulur. İkinci sunuş biçimi, iki tür sonuca yol açar. Sinema oyuncusunun başarımını izleyicinin önüne getiren aygıt, bu başarımı bir bütünsellik olarak dikkate almak zorunda değildir. Kameramanın yönetiminde, bu başarımın devamlı çekimlerini yapar. Montajcının, kendisine teslim edilen malzemeden biraraya getirdiği çekimler dizisi, montajı tamamlanmış filmi oluşturur. Bu film, kameranın hare-

ket anları olarak anlaşılması gereken bir dizi hareket ânını kapsar – yakın plan gibi özel çekimler bir yana. Böylece oyuncunun başarımı, bir dizi optik testten geçirilir. Bu, oyuncunun başarımının aygıt aracılığıyla sunulması olgusunun ilk sonucudur. İkinci sonuç ise şudur: sinema sanatçısı, başarımını izleyiciye bizzat sunmadığı için, sahne sanatçısının sahip olduğu bir olanaktan, yani başarımını gösterim boyunca izleyiciye göre uyarlama olanağından yoksun kalır. Böylelikle izleyici, oyuncuyla herhangi bir kişisel temastan etkilenmeyecek bir raportör konumunda olur. *İzleyici ancak, aygıtla empati kurarak, oyuncuyla empati kurar. Yani, aygıtın tavrını üstlenir: test eder.*[17] Bu, tapınç değerlerinin maruz kalabileceği bir tavır değildir.

IX

Sinemada, oyuncunun izleyici karşısında farklı birisi olması, aygıt karşısında farklı birisi olmasından daha az önem taşır. Oyuncuda, test başarımıyla gerçekleşen bu değişikliği ilk sezinleyen Pirandello olmuştur. Pirandello'nun *Film Çekiliyor* adlı romanında yer alan, bu konudaki değinmelerinin konunun yalnızca olumsuz yönünü vurgulamakla sınırlı oluşları, bu düşüncelerin değerini azaltmaz. Bunların sessiz filmle ilgili olması da geçerliliklerini hemen hemen hiç azaltmaz. Çünkü sesli film bu konuda temele ilişkin bir değişiklik getirmemiştir. Belirleyici olan, yine bir –ya da, sesli film çekiliyorsa iki– aygıt karşısında oynanıyor oluşudur. "Sinema oyuncusu," diyor Pirandello "kendini sürgündeymiş gibi hisseder. Yalnızca sahneden değil, kendi şahsından da sürgün edilmiştir. Böylelikle ortaya çıkan açıklanamaz boşluğu, bedeninin işlevsiz kalışını, kendi kendini buharlaştırışını ve kendi gerçekliğinin, yaşamının, sesinin ve kendine dokunduğunda çıkarttığı seslerin elinden alı-

nıp, beyazperdede bir an için titreşen ve sonra hiçliğe karışan sessiz bir görüntüye dönüştüklerini, hüzünlü bir huzursuzlukla hisseder... Küçük aygıt, onun gölgesiyle, izleyici karşısında oynayacaktır; kendisi aygıtın karşısında oynamakla yetinmek zorundadır."[18] Aynı olgu şöyle de karakterize edilebilir: İlk kez –ve bu sinemanın işidir– insan, gerçi tüm canlı varlığıyla, ama bu varlığın *aura*'sından vazgeçerek etkin olmak durumunda kalmaktadır. Çünkü *aura*, onun burada ve şimdi oluşuna bağlıdır. Onun bir sureti yoktur. Sahnede, Machbeth'in etrafındaki *aura*, canlı izleyicinin nezdinde, Machbeth'i canlandıran oyuncunun etrafında oluşan *aura*'dan kopartılamaz. Ancak sinema stüdyosundaki çekimin özgün yanı, izleyicinin yerine aygıtı koymasıdır. Bu yüzden, canlandıranın etrafında oluşan *aura* ortadan kalkmak zorundadır – böylelikle, aynı zamanda canlandırılanın etrafındaki *aura* da ortadan kalkar.

Tam da Pirandello gibi bir tiyatrocunun, sinemanın karakteristik özelliğini gösterirken, tiyatronun içine düştüğünü gördüğümüz bunalımın nedenine farkına varmadan değiniyor oluşu, şaşırtıcı değildir. Teknik kopyalamanın eline tamamen düşmüş olan, hatta –sinema gibi– ondan kaynaklanan bir sanat yapıtının, aslında en kesin karşıtı tiyatrodur. Her esaslı inceleme, bu durumu kanıtlar. Konuyla ilgili gözlemciler, sinema oyunculuğunda "en büyük etkilere, hemen hemen her zaman, olabildiğince az 'oynandığı' zaman ulaşıldığını" çoktan fark etmişlerdir. Arnheim 1932'de bu alandaki "son gelişmenin... oyuncuya karakteristik olarak seçilen ve... doğru yere yerleştirilen bir aksesuar gibi davranmak"[19] olduğunu gözlemlemiştir. Başka bir olgu da bununla son derece yakından ilintilidir. *Sahnede rolünü oynayan oyuncu, bir rolün içine girmiştir. Sinema oyuncusundan çoğu kez esirgenir bu.* Sinema oyuncusunun başarımı kesinlikle bütünlük taşımaz, çok sayıda tekil ba-

şarımın birleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Sinema oyuncusunun oyununu, bir dizi montajlanabilir epizoda bölenler, stüdyo kirası, partnerlerin hazır oluşu, dekor vb. gibi tesadüfî durumların yanı sıra, mekanizmanın temel zorunluluklarıdır. Burada özellikle ışıklandırma öne çıkıyor. Işık düzeni özellikle, beyazperdede bütünlüklü, seri bir akış olarak görünen bir olayın serimlenişini, tek tek çekimlerin oluşturduğu bir dizi halinde gerçekleştirmeyi dayatır, bu çekimler stüdyoda duruma göre saatler alabilir. Daha somut montajların sözünü bile etmiyoruz. Örneğin bir pencereden atlama sahnesi, stüdyoda bir iskeleden atlama biçiminde çekilebilir, bu atlayışı izleyen kaçış sahnesi ise, daha sonra gerektiğinde haftalarca sürecek bir dış çekimde çekilebilir. Ayrıca, daha paradoksal durumları oluşturmak da kolay bir iştir. Örneğin, kapının vurulmasından sonra, oyuncunun ürkerek sıçraması istenebilir. Belki bu sıçrama istenildiği gibi gerçekleşmeyecektir. O zaman yönetmen, oyuncunun yine stüdyoda bulunduğu bir sırada, ona haber vermeden, arkasından bir el havaya ateş edilmesini isteyebilir. Oyuncunun bu anda kapıldığı korkunun görüntüsü kaydedilerek filme monte edilebilir. Bu örnek, sanatın, içinde gelişebileceği biricik alan olarak kabul edildiği sürece, "güzel görünüş" alanından uzaklaştığını en somut bir biçimde göstermektedir.

X

Pirandello'nun betimlediği gibi, oyuncunun aygıt karşısında yabancılaşması, insanın aynadaki görüntüsüne yabancılaşmasıyla doğası gereği aynı türdendir. Şimdi insanın aynadaki görüntüsü, ondan kopartılabilir, taşınabilir olmuştur. Nereye taşınacaktır bu görüntü? İzleyici kitlesinin karşısına.[20] Bu durumun bilinci, oyuncuyu bir an bile terk etmez. *Sine-*

ma oyuncusu aygıtın karşısında durduğu sürece, son tahlilde izleyici kitlesiyle, piyasayı oluşturan alıcılar kitlesiyle işinin olduğunu bilir. Kendini yalnızca işgücüyle değil, etiyle kemiğiyle, ruhuyla ve bedeniyle ortaya koyduğu bu piyasayı, kendisinin bu piyasa için belirlenmiş olan başarımında, bir fabrikada üretilen herhangi bir malın kavradığı kadar kavrayabilir. Pirandello'ya göre oyuncunun bu aygıt karşısında kapıldığı sıkıntıda, içine düştüğü yeni korkuda bu olgunun payı yok mudur? Sinema *aura*'nın büzüşmesine, stüdyonun dışında yapay bir "personality" oluşturarak yanıt verecektir. Sinema sermayesinin desteklediği *star* kültü, çoktandır sadece onun meta niteliğinin kokuşmuş büyüsünde var olan kişiliğin büyüsünü muhafaza eder. Sinema sermayesi belirleyici olduğu sürece, genel olarak günümüz sinemasına, sanata ilişkin geleneksel tasarımların devrimci bir eleştirisini geliştirmesi dışında devrimci bir yarar atfedilemez. Günümüz sinemasının özel durumlarda, bunun ötesinde, toplumsal koşullara, hatta mülkiyet düzenine yönelik devrimci bir eleştiriyi geliştirebileceğini biliyoruz. Ancak, Batı Avrupa'daki sinema üretiminin ağırlık noktası bu olmadığı gibi, bu incelemenin ağırlık noktası da bu değildir.

Sergiledikleri başarımlara herkesin birer yarı uzman olarak tanıklık etmesi, sporun olduğu kadar sinemanın da tekniğiyle ilişkili bir durumdur. Bu olguyu anlamaya başlamak için, gazete dağıtıcısı bir grup genci, bisikletlerine yaslanmış, bir bisiklet yarışının sonuçlarını tartışırken bir kez dinlemiş olmak yeterlidir. Gazete yayıncılarının, gazete dağıtan gençler arasında bisiklet yarışları düzenlemeleri boşuna değildir. Bu yarışlar katılımcılar arasında büyük ilgi uyandırmaktadır. Çünkü bu yarışlarda birinci gelenin, gazete dağıtıcılığından bisiklet yarışçılığına yükselme şansı vardır. Örneğin, *Wochenschau* da herkese, sokaktaki adam olmaktan, bir filmde figüran olmaya yükselme şansı ver-

mektedir. Hatta sokaktaki adam, bu yoldan, duruma göre bir sanat yapıtının içinde bulabilir kendini – Vertov'un *Lenin'in Üç Şarkısı*'nı ya da Ivens'in *Borinage*'ını düşünün. *Günümüzde her insan, filme çekilme hakkını talep edebilir.* Bu talebi en iyi, günümüzdeki edebiyatın tarihsel konumuna bakarak anlayabiliriz.

Yüzyıllar boyunca edebiyat, binlerce okurun karşısında az sayıda yazarın yer alması biçiminde işliyordu. Önceki yüzyılın sonlarına doğru bu işleyişte bir değişiklik ortaya çıktı. Basının giderek artan bir biçimde yaygınlaşması ve sürekli yeni, siyasal, dinsel, bilimsel, meslekî, yerel yayınları okurların hizmetine sunmasıyla birlikte, okur kitlesinin giderek daha büyük kesimleri –öncelikle ayrı ayrı– yazarlar arasına katıldılar. Bu durum günlük basında "okur mektupları" için köşe açılmasıyla başladı ve günümüzde öyle bir noktaya geldi ki, artık bir iş sürecinde yer alıp da herhangi bir iş deneyimini, bir şikâyetini, bir söyleşiyi ilkesel olarak herhangi bir yerde yayımlatma fırsatı bulamayacak bir Avrupalı kalmadı. Böylelikle yazar ve okur kitlesi ayrımı, temel karakterini yitirmeye yüz tuttu. Artık bu ayrım, durumdan duruma şöyle ya da böyle yapılacak, işlevsel bir ayrıma dönüşmek üzeredir. Okuyan biri, her an yazan biri olmaya hazırdır. Son derece uzmanlaşılmış bir iş sürecinde iyi ya da kötü bir uzman olmak zorunda kalan biri olarak –çok küçük bir işin uzmanı bile olsa– yazarlığa geçiş olanağı elde etmektedir. Sovyetler Birliği'nde işin kendisi dile geliyor. İşin sözlerle anlatılması, onun uygulanması için gereken becerinin bir bölümünü oluşturuyor. Edebiyat yetkisi artık konuya ilişkin eğitimde değil, meslekî teknik eğitimde temelleniyor ve böylece kamusal varlık haline geliyor.[21]

Tüm bunlar edebiyatta yüzyıllara yayılan değişikliklerin on yıl içinde gerçekleştiği sinema için de rahatlıkla söylenebilir. Çünkü sinema pratiğinde –özellikle Rus sinema-

sında– bu değişiklik kısmen gerçekleştirilmiş bulunmaktadır. Rus sinemasında karşımıza çıkan oyuncuların bir kısmı, bizim anladığımız anlamda oyuncu değillerdir; bu kişiler kendilerini –hem de öncelikle kendi iş süreçleri içinde– oynayan insanlardır. Batı Avrupa'da sinemadaki kapitalist sömürü, günümüz insanının kopyalanma üzerindeki meşru hakkının gözetilmesini yasaklar. Bu koşullarda sinema endüstrisinin, kitlelerin katılımını yanılsatıcı tasavvurlarla ya da muğlak spekülasyonlarla kışkırtmakta büyük çıkarı vardır.

XI

Bir filmin, özellikle de sesli filmin çekilişi, daha önce asla ve hiçbir yerde akla getirilmemiş bir görüntü sunar. Oyun sürecine dahil olmayan çekim aygıtının, ışıklandırma düzeninin, asistan ekibinin vb. süreci gözlemleyen kişinin görüş sahasına girmedikleri tek bir görüş açısının bile bulunmadığı bir süreci oluşturur. (Meğer ki izleyicinin gözbebeğinin ayarı, çekim aygıtının ayarıyla aynı olsun). Diğerlerinden daha çok bu olgu, bir sinema stüdyosundaki bir sahneyle, tiyatro sahnesindeki bir sahne arasındaki mevcut benzerlikleri yüzeysel ve önemsiz kılmaktadır. Tiyatroda, ilkesel olarak, olup bitenin hayalî olduğunun rahatlıkla anlaşılamayacağı bir yer vardır. Filmdeki çekilmiş sahnede ise bu yer mevcut değildir. Bu sahnenin hayalî doğası, ikinci dereceden bir doğadır; her sahne bir montaj ürünüdür. Yani: *Sinema stüdyosunda aygıtlar gerçekliğe öyle derinlemesine nüfuz etmişlerdir ki, gerçekliğin saf, aygıtların yabancı cisminden bağımsız görünüşü, özel bir işlemler dizisinin, yani özellikle ayarlanmış fotoğrafik aygıtla yapılan çekimin ve bunun, aynı türden başka çekimlerle monte edilmesinin bir ürünüdür.* Gerçekliğin aygıtlardan bağımsız görünüşü burada onun en ya-

pay görünüşü haline gelmiştir ve dolaysız gerçekliğin bu görüntüsü, teknik ülkesinin mavi çiçeği* olmuştur.

Böylece tiyatrodakinden farklılık gösteren aynı nesne durumu, resim sanatındakiyle karşılaştırıldığında daha öğretici sonuçlara yol açabilir: Burada sormamız gereken soru şudur: bir operatör ile bir ressam arasında ne fark vardır? Bu soruyu yanıtlamak için, cerrahlık mesleğinden bilinen operatör kavramına dayanan bir yardımcı yapı kurmamız gerekiyor. Cerrah, bir kutbunda büyücünün yer aldığı düzenin diğer kutbunu oluşturur. Bir hastayı, elini koyarak iyileştiren bir büyücünün tavrı, hastaya bir müdahalede bulunan cerrahın tavrından farklıdır. Büyücü, kendisiyle tedavi ettiği kişi arasındaki doğal mesafeyi korur; daha doğru bir deyişle, bir yandan –koyduğu el sayesinde– bu mesafeyi biraz azaltır, diğer yandan –otoritesi sayesinde– çok artırır. Cerrah ise tersini yapar: tedavi ettiği kişiyle arasındaki mesafeyi –onun içine girerek– çok azaltır ve –elini organların içinde hareket ettirirken gösterdiği sakınganlıkla– bu mesafeyi çok az artırır. Tek bir cümleyle: (pratisyen hekimde hâlâ biraz gizli olan) büyücüden farklı olarak cerrah, belirleyici anda hastasıyla insan insana karşılaşmaktan kaçınır; daha çok cerrahi yoldan hastasının içine girer. Büyücü ile cerrah arasındaki ilişki, ressam ile kamera arasındaki ilişki gibidir. Ressam çalışma sırasında gerçeklikle arasındaki belirli mesafeyi gözetir; buna karşılık kamera verili olanın dokusunun derinliklerine girer.[22] İkisinin de elde ettiği görüntüler, birbirlerinden olağanüstü farklıdır. Ressam bütüncül bir görüntüye ulaşır; kameraman ise defalarca parçalanmış, parçaları yeni bir ilkeye göre biraraya gelen bir görüntü elde eder. *Bu yüzden gerçekliğin sinemada serimlenişi, günümüz insanı için kıyaslanamaz ölçüde daha önemlidir; çünkü*

---

* Mavi çiçek, Alman romantizminin simgesidir – ç.n.

sinemasal serimleme, insanın bir sanat yapıtından talep etme hakkı olduğu bir şeyi, gerçekliğin aygıttan bağımsız görünüşünü, tam da gerçekliğe aygıtlarla yoğun bir biçimde nüfuz edişi temelinde sunmaktadır

XII

Sanat yapıtının teknik olarak kopyalanabilirliği, kitlenin sanatla ilişkisini değiştirir Bu ilişki, örneğin bir Picasso karşısındaki en gerici ilişkiyken, örneğin bir Chaplin söz konusu olduğunda, en ilerici ilişkiye dönüşür. Burada tavır, bakmaktan ve yaşantılamaktan alman zevkin, bu tavırda uzman değerlendiricinin tutumuyla içsel bir bağlantı içinde oluşuyla karakterize edilir. Böyle bir bağlantı önemli bir toplumsal göstergedir. Bir sanatın toplumsal değeri ne kadar azalırsa, izleyici kitlesindeki eleştirel tutum ile haz almaya yönelik tutum –resim sanatı örneğinde açıkça belli olduğu gibi– birbirinden o kadar uzaklaşır. Geleneksel olandan eleştiride bulunmadan haz alınır, gerçekten yeni olan ise tiksintiyle eleştirilir. Sinemada ise izleyicinin eleştiren ve haz alan tutumu örtüşür. Bunda belirleyici olgu şudur: bireylerin, toplamda izleyicilerin kitlesel tepkisini oluşturan tepkileri, sinemadan başka hiçbir yerde, onların dolaysızca gerçekleşecek olan kitleselleşmeleriyle daha en baştan bu denli belirlenmemiştir. Bu tepkileri vermekle, kendilerini denetlerler. Resim sanatıyla kıyaslama yapmak burada da yararlı olacaktır. Tablo, bir kişi ya da az sayıda kişi tarafından bakılma iddiasına sürekli sahipti. 19. yüzyılda ortaya çıkan, tablolara eşzamanlı olarak büyük bir izleyici kitlesi tarafından bakılması olgusu, resim sanatındaki krizin erken bir belirtisidir; bu krize kesinlikle tek başına fotoğraf değil, bundan görece bağımsız olarak, sanat yapıtının kitle üzerindeki iddiası da yol açmıştır.

Bunun nedeni, resim sanatının eşzamanlı, kolektif bir algılamaya nesne sunacak durumda olmayışıdır. Oysa bu durum mimarlık için ezelden beri, destan için bir zamanlar geçerli olmuştur, günümüzde de sinema içinse geçerlidir. Bu olgudan yola çıkarak resim sanatının toplumsal rolüne ilişkin doğal çıkarımlarda bulunmak mümkün değilse de, resim sanatının belirli koşullar yüzünden doğasına aykırı olarak kitlelerle dolaysızca karşı karşıya kaldığı anda, bu olgu, ağır bir kayıp olarak büyük bir önem taşır. Ortaçağın kilise ve manastırlarında, 18. yüzyılın sonlarına kadar da hükümdarların saraylarında tabloların kolektif alımlanışı, eşzamanlı olarak değil, çok aşamalı ve hiyerarşik bir biçimde gerçekleşiyordu. Bu durumun değişmiş olması, resim sanatının resmin teknik olarak kopyalanabilmesiyle içine düştüğü özel çelişkiyi ifade eder. Ancak tablolar, galerilerde ve Salonlarda kitlelerin karşısına çıkartıldıysalar da, böyle bir alımlamayı kitlelerin kendi kendilerinin organize edebilmelerinin ve denetleyebilmelerinin bir yolu yoktu.[23] Bu yüzden, bir grotesk film karşısında ilerici bir tepkide bulunan aynı izleyici kitlesi, sürrealizm karşısında gerici olmak zorundadır.

XIII

Sinemanın karakteristik özellikleri yalnızca insanın çekim aygıtına kendini gösterme tarzına değil, bu aygıtın yardımıyla çevreyi kendine gösterme tarzına da dayanır. Başarım psikolojisine baktığımızda, çekim aygıtının test etme yeteneğini görebiliriz. Psikanalize baktığımızdaysa, bu aygıtı başka bir yanıyla görürüz. Aslında sinema algılama evrenimizi, Freud teorisine örnek oluşturabilecek yöntemlerle zenginleştirmiştir. Bir dil sürçmesi, elli yıl kadar önce pek de o kadar dikkati çekmiyordu. Daha önceleri yüzeysel ola-

rak gerçekleşiyormuş gibi görünen konuşmanın içinde ansızın bir derinlik perspektifi açması, bir istisna sayılabilirdi. "Gündelik Yaşamın Psikopatolojisi"nden bu yana, bu durum değişti. Bu çalışma, daha önce, algılanmış olanların geniş ırmağının akıntısına kapılıp giden şeyleri yalıtmış ve aynı zamanda analiz edilebilir hale getirmiştir. Sinema optik algılama evreninin –şimdi buna akustik algılama evreni de dahil oldu– tüm genişliği içinde, tamalgının benzeri bir biçimde derinleştirilmesi sonucunu doğurmuştur. Sinemanın ortaya koyduğu başarımların resimde ya da sahnede serimlenenlere göre çok daha kesin bir biçimde ve çok daha fazla sayıda görüş açısından analiz edilebilir olması, bu olgunun diğer yüzüdür. Resim sanatına göre sinemada serimlenen başarımın daha çok analiz edilebilir olması, durumun kıyaslanamaz bir tamlıkta verilmesine dayanır. Sinemada serimlenen başarımın sahneye göre daha çok analiz edilebilir olması ise, daha büyük ölçüde yalıtılabilir oluşundan kaynaklanır. Bu olgunun, sanatın ve bilimin birbirlerine nüfuz etmelerini kolaylaştırma eğilimi vardır ve asıl önemi de bu eğilimden kaynaklanmaktadır. Aslında, belirli bir durumun içinde –bedendeki bir kas gibi– düzgünce saptanmış bir hareketin insanı asıl etkileyen yönünün sanatsal değeri mi yoksa bilimsel olarak değerlendirilebilirliği mi olduğunu belirtmek pek mümkün değildir. *Fotoğrafta, daha önce çoğu durumda birbirinden ayrı gerçekleşen iki sürecin, yani sanatsal ve bilimsel değerlendirmenin özdeş olduklarını görülebilir kılmak, sinemanın devrimci görevlerinden biri* olacaktır.[24] Sinema, demirbaşları arasındaki yakın plan çekimlerle, bizim için bildik olan aksesuarlardaki gizli ayrıntıları vurgulamasıyla, sıradan ortamları merceğin dahiyane kılavuzluğunda araştırmasıyla, bir yandan yaşamımızı yöneten zorunlulukların kavranışını artırırken, diğer yandan bize muazzam ve tahmin edemediğimiz bir hareket alanı sağlamayı da başa-

rır! Meyhanelerimiz ve büyük şehirlerin caddeleri, bürolarımız ve mobilyalı odalarımız, tren istasyonlarımız ve fabrikalarımız bizi umutsuzca kuşatmış görünüyordu. Sonra sinema çıkageldi ve bu zindanlar dünyasını saniyenin onda birlerinin dinamitiyle paramparça etti; öyle ki şimdi biz onların dört bir yana dağılmış enkazı arasında kayıtsızca, macera dolu yolculuklar yapıyoruz. Yakın plan çekimle mekân, ağır çekimle de hareket genişliyor. Nasıl ki büyültme, "zaten" muğlak olarak görünenin salt netleştirilmesinden ibaret değilse, malzemedeki tamamen yeni yapılanmalar da görünür oluyorsa; ağır çekim de yalnızca bilinen hareket güdülerini göstermekle kalmıyor, bu bildik olanın içinde tamamen bilinmez olanları gösteriyor – bunlar "hiç de yavaşlatılmış hareketler değil, kendine özgü bir biçimde kayan süzülen, dünya dışı hareketler izlenimi veriyorlar."[25] Böylece kameraya hitap eden doğanın, göze hitap edenden farklı olduğu açıklık kazanıyor. Bu farklılık özellikle insanların bilinçli olarak oluşturdukları bir uzamın yerini, bilincine varmadan oluşturulan bir mekânın almasından kaynaklanıyor. İnsanların nasıl yürüdüğü hakkında bir şeyler söyleyebiliriz, ama onların attıkları adımın bir salise içindeki konumu hakkında hiçbir şey bilmeyiz. Çakmağı ya da kaşığı nasıl tuttuğumuzu ana hatlarıyla biliriz de, bu sırada el ile metal arasında aslında neler gerçekleştiğini pek bilmeyiz; içinde bulunduğumuz değişik ruh hallerinde, bu tutuşun nasıl değişiklikler gösterdiği hakkında ise hiçbir fikrimiz yoktur. Burada kamera yardımcı araçlarıyla, inişi ve çıkışıyla, kesmesi ve yalıtmasıyla, akışı uzatması ve hızlandırmasıyla, büyültme ve küçültmelerle müdahale eder. Optik bilinçdışımdan ancak kamera aracılığıyla haberdar oluruz, tıpkı dürtüsel bilinçdışından psikanaliz aracılığıyla haberdar olduğumuz gibi.

Karşılanmasının henüz erken olduğu bir talep oluşturmak, eskiden beri sanatın en önemli görevlerinden biri olmuştur.[26] Her sanat biçiminin tarihinde kritik dönemler bulunur; böylesi dönemlerde bu sanat biçimi, ancak bir teknik standardın değişmesi sonucunda, yani yeni bir sanat biçimiyle birlikte zorlamasızca ortaya çıkabilecek etkilere ulaşmaya çalışır. Sanatın bu türden, özellikle çöküş dönemi denilen dönemlerde ortaya çıkan acayiplikleri ve kabalıkları, gerçekte onun en zengin tarihsel güç merkezinden kaynaklanır. Son olarak dadaizm böylesi barbarlıklarla dolup taşıyordu. Dadaizmin itkisi ancak şimdi fark edilebiliyor: *Dadaizm, izleyici kitlesinin günümüzde sinemada aradığı etkileri, resim sanatının (ya da edebiyatın) yöntemleriyle oluşturmayı denemişti.*

Temelden yeni, çığır açıcı bir talep üretimi, hedefinin ötesinde sonuçlara yol açacaktır. Dadaizm bunu, sinemaya son derece uygun olan piyasa değerini, daha önemli –ama elbette kendisinin farkında olmadığı– yönelimler yararına feda edecek ölçüde yapmaktadır. Dadaistler, kendi sanat yapıtlarının ticarî olarak değerlendirilebilir olmasından çok, birer iç dünyaya dalma [*Kontemplation*] nesnesi olarak değerlendirilemez olmalarına önem vermişlerdir. Bu değerlendirilemezliğe de büyük ölçüde, malzemelerini esas olarak aşağılayarak ulaşmaya çalışmışlardır. Dadaistlerin şiirleri "laf salatası"dır, çirkin sözler ve akla gelebilecek her türlü dil çöpünü içerirler. Üzerine düğmeler ya da biletler monte ettikleri tabloları da farklı değildir. Böylesi araçlarla ulaştıkları, ortaya koydukları ürünün *aura*'sının acımasızca imha edilişidir; üretim yöntemleriyle, ürünlerinin üstüne bir röprodüksiyon damgası vururlar. Arp'ın bir resminin ya da August Stramm'ın bir şiirinin karşısında, Derain'in bir resmi

ya da Rilke'nin bir şiirinde olduğu gibi, düşünceyi yoğunlaştırmak ve bir tavır almak mümkün değildir. Burjuvazinin yozlaşmasıyla asosyal davranış okulu haline gelen düşünceyi yoğunlaştırmanın karşısına, bir tür sosyal davranış türü olarak, düşünceyi dağıtma çıkmaktadır.[27] Aslında dadaist gösteriler, sanat yapıtını bir skandalın odak noktası yaparak, hayli şiddetli bir dikkat dağıtma sağlamışlardır. Sanat yapıtının her şeyden önce *bir* talebi karşılaması, kamusal öfke uyandırması gerekiyordu.

Dadaistlerde sanat yapıtı çekici bir dış görünüşten ya da ikna edici bir ses yapılanmasından, bir mermiye dönüştü. İzleyiciye isabet etti. Dokunsal bir niteliğe büründü. Böylelikle, düşünceyi dağıtıcı unsuru ilk planda yine dokunsal bir unsur olan sinemaya yönelik talebin yolu açılmıştı; sinemada bu unsur izleyiciye çarparcasına nüfuz eden çekim yapılan sahnelerin ve çekimlerin değişmesine dayanır. Üzerinde filmin aktığı bezi, üzerinde resmin bulunduğu bezle karşılaştıralım. İkincisi izleyiciyi iç dünyaya dalmaya davet eder; izleyici onun karşısında kendini zihnindeki çağrışımların akışına bırakabilir. Film karşısında bunu yapamaz. Tam bir sahneyi gördüğü sırada, sahne değişmiştir. Sahne sabitlenemez. Sinemadan nefret eden, önemini hiç kavramamış ama yapısına ait bazı şeyleri kavramış olan Duhamel, bu durumu şöyle ifade ediyor: "Düşünmek istediğim şeyi artık düşünemiyorum. Hareketli görüntüler, düşüncelerimin yerini aldı."[28] Gerçekte, bu görüntülere bakanın zihnindeki çağrışım akışı, bu görüntülerin değişmesiyle hemen kesintiye uğrar. Her şok etkisi gibi, zihinsel dikkatin artırılmasıyla ulaşılması gereken sinemanın şok etkisi de buna dayanır.[29] *Sinema, dadaizmin adeta ahlaksal etkinin içine paketlediği fiziksel şok etkisini, teknik yapısı sayesinde bu ambalajından kurtarmıştır.*[30]

XV

Kitle, günümüzde sanat yapıtları karşısındaki her türlü bildik davranışın yeniden doğarcasına kaynaklandığı bir zemindir. Nicelik niteliğe dönüşmüştür. *Katılımcılar kitlesinin olağanüstü ölçüde artmış olması, farklı bir katılım tarzına yol açmıştır.* Bu katılımın, kendini ilkin adı kötüye çıkmış bir kılıkta göstermesi, gözlemciyi yanıltmamalıdır. Ancak, meselenin tam da görünürdeki yüzüne tutkuyla bağlananlar da eksik olmamıştır. Bunlar arasında kendini en radikal biçimde dile getiren Duhamel'dir. Sinemada Duhamel'i özellikle sinirlendiren, kitlelerde uyandırdığı katılım tarzıdır. Duhamel için sinema "köleler için bir vakit öldürme, eğitimsiz, sefilce çalışmaktan bitkin düşmüş, sorunları altında boğulmuş yaratıklar için bir oyalanmadır... hiçbir biçimde konsantrasyon istemeyen, herhangi bir düşünme yeteneği gerektirmeyen..., gönüllerde bir ışık yakmayan ve günün birinde Los Angeles'ta 'star' olmaktan başka bir umut uyandırmayan bir tiyatro oyunu."[31] Görüldüğü gibi, burada temelde eski bir suçlama yöneltiliyor: kitlelerin düşüncelerini dağıtmak istedikleri, sanatın ise izleyiciden düşünceyi yoğunlaştırmasını talep ettiği iddiası. Beylik bir savdır bu. Geriye yalnızca bu iddianın sinemanın incelenmesi için bir dayanak noktası sunup sunmadığı sorusu kalmaktadır. Burada soruna daha yakından bakmak gerekir. Düşünceyi dağıtma ve düşünceyi yoğunlaştırma, şöyle formüle edilebilecek bir karşıtlık oluştururlar: Bir sanat yapıtının karşısında durup düşüncesini yoğunlaştıran, onun içine dalar, bir ressamın tamamladığı resme bakarken onun içine girdiğini anlatan bir Çin efsanesindeki gibi, bu yapıtın içine girer. Buna karşılık düşüncesini dağıtan kitle ise sanat yapıtını kendi içine alır. Bunun en açık örneği binalardır. Mimarlık eskiden beri alımlanışı düşünceyi dağıtma ve kolektiflik yoluy-

la gerçekleşen bir sanat yapıtı prototipini oluşturur. Mimarlığın alımlama yasaları, en öğretici olanlardır.

Yapılar, insanlığa kadim tarihinden bu yana eşlik eder. Sanat yapıtlarının birçoğu ortaya çıkmış ve yok olmuştur. Tragedya Yunanlılarla birlikte ortaya çıkar ve onlarla birlikte kaybolur; yüzyıllar sonra yalnızca "kuralları"na uygun olarak yeniden canlandırılır. Kökeni halkların gençlik döneminde yatan destan, Avrupa'daki Rönesans'ın başlamasıyla birlikte söner gider. Tuval resmi Ortaçağ'ın bir yaratımıdır ve hiçbir şey ona sürekli bir kalıcılık garantisi vermez. İnsanın barınma gereksinimi ise süreklidir. Yapı sanatı hiçbir zaman nadasa yatmamıştır. Tarihi, başka her sanatın tarihinden daha uzundur ve kitlelerin sanat yapıtıyla ilişkisini ortaya koymaya yönelik her çabada yapı sanatının etkisini göz önünde bulundurmanın büyük bir önemi vardır. Yapılar ikili bir tarzda alımlanırlar: kullanılmaları yoluyla ve algılanmaları yoluyla. Daha doğrusu, dokunsal ve optik olarak. Toplu türden alımlamalarda, örneğin turistlerin ünlü yapıları alımlayışlarında, böyle bir alımlama düşünülemez. Çünkü bu alımlamanın dokunsal yanı, kesinlikle optik tefekküre karşılık düşmez. Dokunsal alımlama düşünceyi yoğunlaştırmaktan çok, alışkanlık yoluyla gerçekleşir. Alışkanlık, mimarlık karşısında büyük ölçüde optik alımlamayı bile belirler. Optik alımlama, doğası gereği meraklı bir dikkat edişten çok, geçici bir fark ediş biçiminde gerçekleşir. Mimarlık sanatında oluşturulan bu alımlamanın da belirli koşullarda kanonik bir değeri vardır. Çünkü: *Tarihsel dönüm noktalarında, insanın algılama aygıtına düşen görevlerin üstesinden salt optik yoluyla, yani tefekkür yoluyla kesinlikle gelinemez. Bu görevler adım adım, dokunsal alımlama kılavuzluğunda, alışkanlık yoluyla yerine getirilir.*

Düşüncesi dağılmış olan da alışkanlık kazanabilir: belirli görevlerin üstesinden, düşüncesi dağınık halde gelebilmek,

ancak bu görevleri yerine getirmenin bir alışkanlık haline gelmesiyle mümkün olabilir. Sanatın sağladığı düşünce dağılması, yeni tamalgılama görevlerinin başarılabilir olması ölçüsünde denetlenebilir. Ayrıca, bireyler için böylesi görevlerden kaçmanın da bir ayartıcılığı olduğundan, sanat en zor ve en önemli görevleri yerine getirmeye, kitleleri harekete geçirebildiği zaman başlayacaktır. Bunu günümüzde sinemada yapmaktadır. *Sinema, sanatın tüm alanlarında artan bir vurguyla kendini belli eden ve tamalgıdaki köklü değişikliklerin bir belirtisi olan, düşüncenin dağınıklığı içinde algılamanın asıl uygulama alanıdır.* Sinema, şok etkisiyle bu alımlama biçimine karşılık düşer. Sinema, yalnızca izleyici kitlesini denetleyen bir tavır içine sokarak değil, aynı zamanda sinema salonundaki denetleyici tavra dikkatliliği eklemeyerek de, tapınç değerini uzaklaştırır. İzleyici kitlesi bir sınayıcıdır, ama düşüncesi dağınık bir sınayıcı.

Sonsöz

Günümüz insanının giderek artan proleterleşmesi ve kitlelerin giderek artan biçimlendirilişi, bir ve aynı olayın iki yüzüdür. Faşizm yeni ortaya çıkan proleterleşmiş kitleleri, ortadan kaldırılmasını istedikleri mülkiyet ilişkilerine dokunmadan örgütlemeye çalışıyor. Faşizm, kendi kurtuluşunu, kitlelerin kendilerini ifade etmelerini (ama asla haklarını almalarını değil) sağlamakta görüyor.[32] Mülkiyet ilişkilerinin değiştirilmesi kitlelerin hakkıdır; faşizm ise bu ilişkileri koruyarak, kitlelerin kendilerini ifade etmelerini sağlamaya çalışıyor. *Faşizm tutarlılık içinde, politik yaşamın estetize edilmesiyle sonuçlanıyor.* Faşizmin bir önder tapıncında diz çöktürdüğü kitlelerin ırzına geçişi, tapınç değerlerinin üretilmesinde kullandığı bir aygıtın ırzına geçilmesine karşılık düşüyor.

Siyasetin estetikleştirilmesi yönündeki tüm çabalar, bir nok-

tada doruğa çıkar. Bu nokta savaştır. Savaş ve yalnızca savaş, en büyük kitle hareketlerine, geleneksel mülkiyet ilişkilerini koruyarak bir hedef gösterebilir. Bu olgu, politik açıdan böyle formüle edilir. Teknik açıdan ise şöyle formüle edilebilir: Günümüzün tüm teknik araçlarını, mülkiyet ilişkilerini koruyarak harekete geçirmeyi ancak savaş mümkün kılar. Faşizmin savaşı tanrılaştırmasının *bu* argümanlardan yararlanmaması doğaldır. Yine de bu tanrılaştırmaya bir bakmak, öğretici olacaktır. Marinetti'nin Etiyopya'daki sömürgecilik savaşı hakkındaki manifestosunda şöyle deniliyor: "Yirmi yedi yıldan beri, biz fütüristler, savaşın antiestetik olarak tanımlanmasına karşı çıkıyoruz... Bundan dolayı, şu saptamada bulunuyoruz: Savaş güzeldir, çünkü gaz maskeleri, dehşet verici megafonlar, alev makinaları ve küçük zırhlı araçlarla, insanın boyunduruk altına aldığı makine üzerindeki iktidarını temellendirir. Savaş güzeldir, çünkü insan bedeninin metalikleştirilmesi düşünü hayata geçirmeye başlar. Savaş güzeldir, çünkü çiçeklerin açtığı bir çayırı, mitralyözlerin ateşli orkideleriyle zenginleştirir. Savaş güzeldir, çünkü tüfeklerin ateşini, top atışlarını, ateşkes molalarını, parfüm ve çürüme kokularını bir senfoni halinde birleştirir. Savaş güzeldir çünkü büyük tanklarınki gibi, geometrik hava filoları, yanan köylerden yükselen duman spiralleri ve başka birçokları gibi, yeni mimariler yaratır... Fütürizmin şairleri ve sanatçıları... savaşın estetiğinin bu temel ilkelerini aklınızda tutun ki, yeni bir şiir sanatı ve yeni bir plastik sanat uğruna verdiğiniz savaş... bu ilkelerle aydınlansın!"[33]

Bu manifestonun üstün yanı, açıklığıdır. Soru soruş biçimi, diyalektikçilerden kabul görmeyi hak ediyor. Bugünkü savaşın estetiği, bir diyalektikçi gözüyle şöyle görünüyor: Mülkiyet düzeniyle üretici güçlerin doğal değerlendirilişine ket vuruluyorsa, teknik yöntemlerin, hızların, enerji kaynaklarının artışı da doğal olmayan bir değerlendirmeyi dayatmaktadır.

Bu değerlendirme, toplumun tekniği kendi organı kılacak kadar olgunlaşmadığının, tekniğin de toplumsal temel güçlerle başa çıkabilecek kadar yetkinleşmediğinin kanıtını yıkımlarıyla sunan savaşta gerçekleşmektedir. Emperyalist savaş, en vahşi yönleriyle, muazzam üretim araçları ile onların üretim süreçlerinde değerlendirilişinin yetersizliği arasındaki uçurumla (başka bir deyişle, işsizlikle ve pazarların azlığıyla) belirlenmiştir. *Emperyalist savaş tekniğin bir isyanıdır, doğal malzemesi de toplum tarafından elinden alınan taleplerini "insan malzemesi" üzerinde karşılayan tekniğin bir isyanıdır.* Nehirleri kanallarla donatmak yerine insan sellerini siper yataklarına sevk etmektedir; uçaklardan tohumlar atmak yerine, şehirlerin üzerine bombalar yağdırmaktadır ve gaz savaşında *aura*'yı yeni bir tarzda yok etmenin bir aracını bulmuştur.

Faşizm "Fiat ars - pereat mundus"* diyor ve teknik tarafından değiştirilmiş duyusal algılamanın sanatsal tatmin edilişini, –Marinetti'den bilindiği gibi– savaştan bekliyor. Apaçık ki bu *l'art pour l'art*'ın tamamlanışıdır. Bir zamanlar, Homeros'ta Olimpos tanrıları için bir seyretme nesnesi olan insanlık, şimdi kendisi için bir seyretme nesnesi olmuştur. İnsanlığın kendi kendine yabancılaşması, kendi yok edilişini birinci sınıf estetik bir haz olarak yaşamasına olanak verecek kerteye ulaşmıştır. *Faşizmin siyaseti estetikleştirmesi böyledir Komünizmin buna yanıtı sanatı siyasîleştirmektir.*

ÇEVİREN **Mustafa Tüzel**

Notlar

1 Paul Valéry, Pièces sur l'art Paris [yıl yok], s. 105 ("La conquête de lubiquité").

2 Elbette sanat yapıtının tarihi daha fazlasını kapsar: örneğin *Mona Lisa*'nın tarihi, 17., 18. ve 19. yüzyıllarda, ondan yapılan kopyaların türünü ve sayısını da içerir.

---

* Sanat var olsun da, dünya yok olsa fark etmez – ç.n.

3 Tam da sahicilik kopyalanamaz olduğu için, belirli kopyalama işlemlerinin –teknik işlemlerdi bunlar– yoğun bir biçimde yerleşmesi, sahiciliği farklılaştırma ve kademelendirme olanağı sağlamıştır. Bu tür farklılıkları oluşturmak, sanat ticaretinin önemli bir göreviydi. Sanat ticaretinin bir ağaçbaskı kalıbından, yazıdan önce ve sonra alınan farklı baskıları, bir bakır levhadan, ve benzerlerinden alınanları, birbirinden ayırt etmekte somut bir çıkarı vardı. Denilebilir ki, ağaçbaskının bulunuşuyla birlikte, sahicilik kalitesi, henüz daha sonraki altın çağına ulaşmadan, köklerinden sarsılmıştı. Ortaçağ'da yapılan bir Madonna resmi, yapıldığı tarihte henüz "sahici" değildi; ancak izleyen yüzyıllarda, en çok da belki geçtiğimiz yüzyılda bu unvanı kazanmıştı.

4 "Faust'un taşradaki en berbat sahnelenişinin bile, bir Faust filminden her halükârda, bir Weimer'daki ilk sahnelenişle fikrî içtima içinde olmak gibi bir üstünlüğü vardır. Sahnedeki geleneksel içeriklerden hatırlanabilen şey, beyazperdede değerlendirilemez olmuştur – Mefisto'da Goethe'nin gençlik arkadaşı Johann Heinrich Meck'in gizli olduğu, ve bunun gibi birçok şey.

5 Abel Gance, *Le temps de l'image est venu, L'art cinématographique II*, içinde, Paris 1927, s. 94-96

6 Kitlelere insani açıdan daha yakınlaştırılmaya izin vermek, kendi toplumsal işlevini görüş sahasından çıkartmak anlamına gelebilir: Bugün bir portre ressamının, ünlü bir cerrahı kahvaltıda, ailesiyle birlikte resmetmesi, cerrahın toplumsal işlevini, hekimlerini, örneğin Rembrandt'ın "Anatomi" tablosunda yaptığı gibi yakışır bir biçimde serimleyen, bir 16. yüzyıl ressamından daha iyi yakalamasını garantilemez.

7 *Aura*'nın "Ne kadar yakın olursa olsun, bir uzaklığın bir defalık görünüşü" olarak tanımlanması, sanat yapıtının tapınç değerinin uzam-zamansal algılamanın kategorileri içinde formüle edilişinden başka bir şey değildir. Uzaklık, yakınlığın karşıtıdır. *Özünde* uzak olan ise, yakınlaşmayandır. Aslında yakınlaşmazlık kült imgesinin ana niteliklerinden biridir. Doğası gereği "ne kadar yakın olsa da uzak" kalır. Onun maddesinden elde edilebilecek yakınlık, görünüşünden dolayı koruduğu uzaklığa halel getirmez.

8 Resmin tapınç değerinin sekülerleşmesi ölçüsünde, bu değerin dayanağının bir defalığına ilişkin tasavvurlar belirsizleşir. Tapınç imgesinde hüküm süren görünüşün bir defalığı, heykeltıraşın ya da onun yaratıcı başarımının, alıcının tasavvurundaki ampirik bir defalığı tarafından giderek daha çok uzaklaştırılır. Elbette hiçbir zaman tamamen değil: sahicilik kavramı hiçbir zaman, otantik atfın daha ötesine eğilim göstermeye son vermez. (Bu durum, en açık biçimde, her zaman fetişe hizmet eden bir şeyler de bulunduran ve sanat yapıtına sahip oluşuyla, onun tapınısal gücünden pay alan koleksiyoncu örneğinde görülür.) Otantiklik kavramının işlevi, sanat incelemelerinde, bundan zarar görmeden, net kalır: sanatın sekülerleştirilmesiyle birlikte tapınç değerinin yerini otantiklik alır.

9 Sinema yapıtlarında ürünün teknik olarak kopyalanabilirliği, edebiyat ya da resim sanatı yapıtlarındaki gibi, onun kitlesel olarak yaygınlaşmasının, onunla dışarıdan buluşan bir koşulu değildir. *Sinema yapıtlarının teknik olarak kopyalanabilirliği, doğrudan doğruya onların üretim tekniğinde temellenmiştir. Bu tek-*

nik yalnızca sinema yapıtlarının kitlesel yaygınlaşmasını en dolaysız biçimde olanaklı kılmakla kalmaz, daha çok bu yaygınlaşmayı adeta dayatır. Bunu dayatır, çünkü bir filmin üretilmesi öyle pahalıdır ki, örneğin bir tablo satın almaya gücü yetebilen birinin, artık o filmi satın almaya gücü yetmez. 1927 yılında, büyükçe bir filmin, kâr edebilmesi için dokuz milyonluk izleyici kitlesine ulaşması gerektiği hesaplanmıştır. Sesli filmle birlikte yine de önce elbette geriye doğru bir hareket ortaya çıkmıştır; sesli filmin izleyici kitlesi, dil sınırlarıyla sınırlanmıştı ve bu da ulusal çıkarların faşizm yoluyla vurgulanmasıyla eşzamanlı olarak gerçekleşti. Ancak, onun faşizmle bağıntısını göz önünde bulundurmak, etkisi seslendirme yoluyla zaten azaltılan bu gerilemeyi kaydetmekten daha önemlidir. Bu iki fenomenin eşzamanlılığı, iktisadi bunalıma dayanır. Genel olarak bakıldığında, mevcut mülkiyet ilişkilerini açık bir şiddetle koruma çabasıyla sonuçlanmış bulunan aynı arızalar, bunalımın tehdit ettiği sinema sermayesini, sesli filmin ön çalışmalarını hızlandırmaya yöneltmiştir. Sonra sesli filmin ortaya çıkartılışı, geçici bir rahatlama getirmiştir. Bu rahatlamanın bir nedeni, sesli filmin kitleleri yeniden sinemaya çekmesiyse, bir nedeni de sesli filmin elektrik endüstrisindeki yeni sermayeleri, sinema sermayesiyle dayanışma içine sokmuş olmasıdır. Böylece *film üretimi* dışarıdan bakıldığında ulusal çıkarları korumuş, içeriden bakıldığında ise eskisinden daha fazla uluslararasılaşmıştır.

10 Bu kutupluluk, idealizmin estetiğinde hak ettiği yeri bulamaz, idealizmin güzellik kavramı, bu kutupsallığı temelde çözülmemiş olarak kuşatır (buna göre çözülmüş bir kutupsallık olarak dışlar). Ne de olsa Hegel'de idealizmin sınırları içinde bunun nasıl düşünülebilir olduğu açıkça dile gelmektedir. "Resimler, çok uzun zamandır vardı" denilir, "Felsefe Tarihi Konferansları"nda "dindarlık daha çok erkenden, tapınmak için gerek duyuyordu onlara ama *güzel* resimlere ihtiyaç yoktu, hatta güzel resimler dindarlığı rahatsız ediyordu. Güzel resimde bir maddilik de mevcuttur, ama güzel olduğu sürece, o resmin tini insana hitap eder; tapınçtaysa bir *şeyle* ilişkidir aslolan, çünkü o resim yalnızca ruhun tinsiz bir belirsizleştirilmesidir... Sanatın kilise ilkesinin dışına çıkmış olmasına... rağmen... güzel sanat bizzat kilisenin içinde ortaya çıkmıştır" (George Wilhelm Friedrich Hegel: Yapıtlar. Merhum'un dostlarının oluşturduğu bir derneğin yayınladığı tam edisyon. Cilt 9: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte [Felsefe Tarihi Konferansları] Haz. Eduard Gans. Berlin 1837, s. 414) Estetik Konferansları'ndaki bir pasaj da, Hegel'in burada bir sorun hissettiğine işaret ediyor. "...bizler" deniliyor bu konferanslarda "sanat yapıtlarına tanrısal olarak hürmet etme ve onlara tapınabilmenin öylesine uzağındayız ki, onların bıraktığı etki, daha vakur bir türdendir, onların bizde uyandırdıkları, daha yüksek bir denektaşını gerektirir." (Hegel, 1.b. cilt.10: Vorlesungen über die Aesthetik. [Estetik Konferansları] Haz. H. G. Hotho. Cilt 1, Berlin 1835, s. 14)

11 Sanatsal alımlamanın birinci türünden ikincisine geçiş, sanatsal alımlamanın tarihsel akışını belirler. Bu durum bir yana, ilkesel olarak her sanat yapıtı için iki alımlama türü arasında belirli bir gel-gitin varlığı gösterilebilir. Örneğin Sistina Şapeli'ndeki Madonna için. Hubert Grummer'in yaptığı araştırmadan bu yana, Sistina Madonnası'nın başlangıçta sergileme amacıyla yapıldığı biliniyor.

Grimme'yi araştırma yapmaya yönelten soru şuydu: Resmin ön planındaki, iki küçük çocuğun dayandığı tahta kenar da neyin nesidir? Nasıl olur da, diye sormaya devam etmişti Grimme, Raffaello arşı bir çift kapı perdesiyle donatma fikrine varabilir? Araştırma sonucunda, Sistina Madonnası'nın, Papa Sixtus'un naaşının halka gösterilmesi vesilesiyle sipariş edildiği ortaya çıktı. Papaların naaşlarının sergilenmesi, Peters Kilisesi'nin yanındaki belirli bir şapelde gerçekleştiriliyordu. Bu şapelin niş tarzı arka zemininde, tabutun üzerine, törensel sergileme sırasında Rafael'in resmi asılmıştı. Raffaello bu resimde Madonna'yı yeşil kapı perdeleriyle sınırlanmış niş arka planına gelir gibi, Papa'nın tabutuna yaklaşırken betimlemişti. Sixtus'un cenaze töreninde Raffaello'nun resminin olağanüstü bir sergilenme değeri kullanım alanı buldu. Bundan bir süre sonra resim, Piacenza'daki siyah keşişlerin manastır kilisesindeki asıl mihraba geldi. Bu sürgünün nedeni, Roma ritüelidir. Roma ritüeli, cenaze törenlerinde sergilenen resimlerin, asıl mihrapta tapınıya götürülmelerini yasaklar. Raffaello'nun yapıtı, bu kural yüzünden belirli sınırlar çerçevesinde değerden düşmüştü. Yine de bu resmin uygun bir fiyata ulaşması için, papalık yönetimi satın alınması sırasında resmin asıl mihrapta asılmasını sessizce onaylamaya karar verdi, sansasyonu önlemek için resim uzak bir taşra kentindeki kardeşlere gönderildi.

12 Brecht de, başka bir düzlemde benzer düşünceler ortaya koyuyor: "Sanat yapıtı kavramı, artık bir sanat yapıtının metaya dönüşmesiyle ortaya çıkan şey için kullanılamıyorsa, o zaman, bu şeyin işlevinin tasfiyesine katılmak istemiyorsak, dikkatle ve özenle, ama korkuya kapılmadan bu kavramı bırakmalıyız; çünkü bu evreden geçmesi gerekiyor, hem de hiçbir yananlam taşımadan, bu doğru yoldan bağlayıcılığı olmayan bir sapma değildir; burada onunla başına gelen şey, onu temelden değiştirecektir, geçmişini silecektir, o kadar ki eski kavram yeniden kabul edilecek olursa –ve kabul edilecektir, neden olmasın?– onun aracılığıyla, bir zamanlar imlediği şeye ilişkin hiçbir anı uyanmayacaktır artık." ([Bertolt] Brecht: Versuche 8-10 [Defter]3. Berlin 1931, s. 301, 302; "Der Dreigroschenprozess".)

13 Abel Gance, *a.g.e.*, s. 100/101.

14 Akt. Abel Gance, *a.g.e.*, s. 100.

15 Alex Arnoux: Cinéma. Paris 1929, s. 28.

16 Franz Werfel: "Ein Somernachtstraum. Ein Film von Shakespeare und Reinhardt". *Neues Wiener Journal*, Kasım 1935.

17 "Sinema... tek tek insani eylemler hakkında kullanılabilir bilgiler verir (ya da verebilirdi)... Karakterden kaynaklanan bir güdüleme yoktur, kişilerin iç yaşamı asla asıl nedeni vermez ve nadiren eylemin başlıca sonucudur." (Brecht, *a.g.e.*, s. 268.) Aygıtın, sinema oyuncusu üzerinde gerçekleştirdiği, test edilebilir olanın alanının genişletilişi, ekonomik koşullar sayesinde birey için ortaya çıkmış bulunan test edilebilir olanın alanının olağanüstü genişletilişine karşılık düşer. Böylece, mesleki yeterlik sınavlarının önemi sürekli artar. Mesleki yeterlik sınavında, bireyin başarımından kesitler önem taşır. Film çekimi ve mesleki yeterlik sınavı, uzmanlardan oluşan bir kurulun önünde gerçekleşir. Sinema stüdyosundaki yönetmen yardımcısı, mesleki yeterlik sınavındaki sınav sorumlusunun bulunduğu konumdadır.

18 Luigi Pirandello: On tourne, cit. Léon Pierre-Quint: Signification du cinéma, L'art cinématographique II, içinde, l.c, s. 14, 15.

19 Rudolf Arnheim: *Film als Kunst*. Berlin 1932, s. 176, 177. Sinema yönetmeninin, sahne pratiklerinden uzaklaştıran, açıkça ikincil durumdaki bazı ayrıntılar, bu bağlamda artan bir önem kazanırlar. Başkalarının yanı sıra, Dreyer'in Jeanne D'arc'ta uyguladığı gibi, oyuncuyu makyajsız oynatma denemesi buna bir örnektir. Zındıklık mahkemesini oluşturan kırk oyuncuyu bulmak için aylarını vermişti. Bu oyuncuların aranması, zor elde edilebilen aksesuarların aranmasına benziyordu. Dreyer en büyük çabayı, yaş, vücut yapısı ve fizyonomi açısından benzerliklerden kaçınmak için göstermişti. (Cf. Maurece Schultz: *Le masquillage L'art Cinématographique*, VI, Paris 1929, p. 65, 66). Oyuncu bir aksesuara dönüşürken, diğer yandan aksesuar da sık sık bir oyuncu işlevi görebilmektedir. Her halükârda, filmin, aksesuara bir rol verecek duruma gelmesi, olağandışı değildir. Sayısız örneğin içinden gelişigüzel birkaç tanesini vermek yerine, özellikle inandırıcılığı olan bir örnek üzerinde duralım. Çalışan bir saat, sahne üzerinde daima rahatsız edici bir etkide bulunacaktır. Zamanı gösterme görevi, sahnede ona bırakılamaz. Astronomik saat, en natüralist oyunda bile, sahnelenen saatle çelişecektir. Bu koşullarda, sinemanın bazen saatin gösterdiği zamanı rahatlıkla kullanabilmesi, onun son derece ayrıt edici özelliklerinden biridir. Bu örnekte, sinemada her bir aksesuarın nasıl belirleyici görevler alabileceği, başka bazı özelliklerinden daha açık bir şekilde gösterilebilir. Buradan Pudowkin'in "Oyuncunun, bir nesneyle bağlantılı ve o nesne üzerine kurulmuş olan oyununun... sinemasal tasarımın daima en güçlü yöntemlerinden biri" olduğu saptamasına kolaylıkla geçilebilir. (W. Pudowkin: *Filmregie und Filmmanuskript*. [Bücher der Praxis, cilt 5] Berlin 1928, s. 126). Dolayısıyla, sinema, maddenin insanla birlikte oynayışını gösterebilecek durumda olan ilk sanat aracıdır. Bu yüzden, sinema mükemmel bir materyalist serimleme aracı olabilir.

20 Sergileme tarzında, kopyalama tekniği aracılığıyla gerçekleşen ve burada saptanabilen değişiklik, kendini politikada da belli eder. Burjuva demokrasilerinin günümüzdeki krizi, yönetenlerin sergilenmesi için belirleyici olan koşulların krizini de içerir. Demokrasiler, yönetenleri dolaysızca kendi şahsında ve temsil edilenlerin karşısında sergilerler. Parlamento onun izleyici kitlesidir! Kayıt aygıtındaki, konuşma yapanı, konuşması sırasında sınırsız sayıdaki kişinin dinleyebilir olmasını olanaklı kılan ve bundan kısa bir süre sonra da sınırsız sayıdaki kişinin görebilmesini olanaklı kılan yeniliklerle birlikte, politikacının bu kayıt aygıtı karşısında sergilenmesi ön plana çıktı. Parlamentolar tiyatrolarla eşzamanlı olarak tenhalaştılar. Radyo ve sinema yalnızca profesyonel oyuncunun değil, tam da, yönetenlerin yaptıkları gibi, kendilerini bu aygıtların karşısında canlandıranların da işlevini değiştiriyor. Bu değişikliğin yönü, farklı özel görevlerinden bağımsız olarak, sinema oyuncusunda ve yöneticide aynıdır. Değişim, belirli toplumsal koşullarda, sınanabilir, hatta devralınabilir başarımların sergilenmesi doğrultusundadır. Bu da yeni bir seçmeyle, starın ve diktatörün kazananlar olarak öne çıktıkları, aygıt karşısındaki bir seçmeyle sonuçlanır.

21 İlgili tekniklerin ayrıcalık karakteri kayboluyor. Aldous Huxley diyor ki: "Teknik ilerlemeler... kabalığa vardırdı... teknik kopyalanabilirlik ve rotatif gazeteciliği, yazı ve resimlerin önceden kestirilemeyen çoğaltılışını olanaklı kıldı. Yaygın eğitim ve nispeten yüksek maaşlar, okuyabilen ve okuyacak bir şeyler ve bakacak bir şeyler satın alabilen çok büyük bir kitle yarattı. Bu malzemeleri sunmak için, önemli bir endüstri yerleşti. Oysa ki sanatsal yetenek, çok nadir bulunan bir şeydir; dolayısıyla... her dönemde ve her yerde, sanatsal üretimin önemli bir bölümü değersiz olagelmiştir. Günümüzde ise sanatsal üretimin genelindeki dökümünün yüzdesi, her zamankinden daha da fazladır... Burada basit bir aritmetik olguyla karşı karşıyayız. Geçen yüzyıl boyunca Batı Avrupa'nın nüfusu yaklaşık iki kat arttı. Okunacak malzeme ve görsel malzeme ise, tahminimce en azından 1'e 20, ama belki de 50 hatta 100 oranında arttı. X milyondan oluşan bir nüfusta, sanatsal yeteneğe sahip n sayıda kişi bulunuyorsa; 2X milyonluk bir nüfusta sayısal yeteneğe sahip kişilerin sayısı muhtemelen 2n olacaktır. İmdi, bu durum şöyle özetlenebilir. Yüz yıl önce okuyacak ve bakacak malzeme içeren bir baskı sayfası yayınlanıyorduysa, günümüzde yirmi, hatta belki de yüz sayfa yayınlanıyor. Öte yandan, yüz yıl önce, sanatsal yeteneğe sahip bir kişi vardıysa, bugün iki kişi var. Yaygın eğitim sonucunda eskiden yetilerini geliştirme fırsatı bulamayan çok sayıda gücül yeteneğin, günümüzde üretken olabileceklerini kabul ediyorum. O halde, günümüzde, eskinin sanatsal yetenekli bir kişisinin yerine, bugün üç ya da dört kişinin bulunduğunu... varsayalım. Okunacak malzeme ve bakacak malzeme tüketiminin, yetenekli yazar ve çizerlerin doğal üretimini kat be kat aştığı da bir o kadar kuşku götürmez. Dinlenecek malzeme açısından da durum farklı değildir. Kalkınma, gramofon ve radyo, dinlenecek malzeme tüketimi, nüfus artışıyla ve buna uygun olarak yetenekli müzisyenlerin normal artışıyla çok büyük bir orantısızlık içinde bulunan bir izleyici kitlesi yaratmıştır. Dolayısıyla, tüm sanatlarda hem mutlak ölçütlerde, hem de kıyaslamalı olarak bakıldığında, dökümü üretiminin eskisinden daha büyük olduğu sonucu çıkıyor; insanlar günümüzdeki gibi orantısız ölçüde okunacak, bakılacak ve dinlenecek malzeme tükettikleri sürece, bu durum değişmeyecektir." (Aldous Huxley: *Croisière d'hiver. Voyage en Amérique Centrale* (1933) [çev. Jules Castier]. Paris 1935, s. 273-275.) Bu bakış tarzı, besbelli ki, ilerici değildir.

22 Kameramanın cüretkârlıkları, aslında cerrahi operatörünkilere benzetilebilir. Luc Durtain özellikle ellerin ve kolların teknik becerilerini saydığı bir listede, "cerrahide bazı zor müdahalelerde zorunlu" olanları da belirtir. "Örnek olarak Oto-Rhino-Larnigoloji'den bir durumu seçiyorum... endonazal perspektif işlemi denilen işlemden söz ediyorum; ya da boğaz cerrahisinde gerçekleştirilmesi gereken, boğaz aynasındaki ters görüntüyü kılavuz edinerek yapılan akrobatik marifetlere işaret ediyorum; saat yapımcılarının hassas çalışmasını anımsatan kulak cerrahisinden de söz edebilirdim. İnsan bedenini tamir etmek ya da kurtarmak isteyen adamın, sayısız basamaklar halinde öyle titiz bir kas akrobasisi yapması gerekir ki, çeliğin hemen hemen akışkan doku bölümleriyle adeta bir tartışma yürüttüğü katarakt ameliyatını ya da yumuşak bölgeye anlamlı müdahaleleri (Laparotomi) anımsamak yeter." (Luc Durtain, La technique et l'homme, Vendredi, içinde, 13 Mart 1936, No: 19.)

23 Bu bakış tarzı çok hantal gibi görünebilir; ne ki, büyük teorisyen Leonardo, resim ve müzik sanatlarını şu sözlerle karşılaştırıyor: "Resim sanatının müzik sanatına üstün oluşunun nedeni, talihsiz müzikte olduğu gibi dünyaya getirildiği anda ölmek zorunda olmayışıdır.... ortaya çıktığı anda yok olup giden müzik, verniğin kullanılmasıyla birlikte ebedileşmiş olan resim sanatının gerisindedir." (Leonardo da Vinci: Frammenti letterarii e filosofici] akt. Fernand Baldensperger: Le reffermissement des techniques dans la littérature occidantale de 1840, Revue de Littérature Comparée, X, içinde XV/I, Paris 1935, s. 79 [dipn. 1].)

24 Bu durumun bir benzerini bulmak istediğimizde, Rönesans resminde çok öğretici bir örnekle karşılaşırız. Burada benzersiz yükselişi ve önemi büyük ölçüde bir dizi yeni bilimi ya da bilimin yeni verilerini bütünlüyor oluşuna dayanan bir sanatla karşılaşıyoruz. Bu sanat anatomiyi ve perspektifi, matematiği, meteorolojiyi ve renkler öğretisini gerektirir. Valéry "Bize, resim sanatını en yüce hedef ve bilginin en üstün sergilenişi olarak kabul eden Leonardo'nun tuhaf iddiasından daha uzak ne olabilir" diyor, "öyle ki, Leonardo resim sanatının, ilmi ezeliyi gerektirdiği kanaatindeydi ve kendisi de bugün yaşayan bizlerin derinliği ve hassaslığı yüzünden karşısında nutkumuzun tutulduğu bir teorik analizi yapmaktan çekinmemişti" (Paul Valéry: Pieces sur l'art,1. c. <s. 475>,p. 191, "Autor de Corot".

25 Rudolf Arnheim, 1.c., s. 138.

26 "Sanat yapıtı," diyor André Breton "ancak geleceğin refleksleri tarafından titreştiriliyorlarsa değerlidir." Aslında her yetişkin sanat biçimi üç gelişme çizgisinin kesiştiği noktada yer alır. Bir kere teknik belirli bir sanat biçimine doğru gelişir. Sinema ortaya çıkmadan önce, kenarına başparmağın bastırılmasıyla, bakanın gözünün önünden resimlerin hızla geçerek, bir boks maçını ya da bir tenis karşılaşmasını gösterdikleri fotoğraf demetleri vardı; pazarlarda, görüntü akışının bir kolun döndürülmesiyle sağlandığı otomatlar vardı. İkinci olarak, geleneksel sanat biçimleri, gelişmelerinin belirli aşamalarında, daha sonra yeni sanat biçiminin zorlamasızca ulaşacağı etkileri yaratmaya çabalarlardı. Sinema yaygınlık kazanmadan önce, dadaistler, düzenledikleri toplantılarla izleyici kitlesinde bir hareketlilik yaratmaya çalıştılar, daha sonra örneğin Chaplin bu hareketliliğe doğal bir biçimde yol açtı. Üçüncü olarak da çoğu kez görünmeyen toplumsal değişiklikler, alımlamada bir değişikliğe yol açarlar ve bu da yeni sanat biçimine yarar. Sinema kendi izleyicisini oluşturmaya başlamadan önce, Kaiserpanorama denilen düzenlemede (artık hareketsiz olmayan) görüntüler, biraraya toplanmış bir izleyici kitlesi tarafından alımlamrdı. Bu izleyici kitlesi, bir izleyiciye bir tane düşecek şekilde stereoskopların yerleştirildiği bir paravanın önünde dururdu. Bu stereoskoplarda, otomatik olarak beliren görüntüler kısa bir süre durur, sonra yerlerini yeni görüntüler alırdı. Edison da benzeri araçlarla çalışmak zorunda kalmış, ilk film şeridini (sinema perdesi ve projeksiyon yöntemi bilinmeden önce) görüntüler dizisinin döndüğü aygıtın içine bakan küçük bir izleyici kitlesine göstermişti. Ayrıca, Kaiserpanorama'nın düzenlenişinde bir gelişme diyalektiği özellikle net olarak dile gelir. Sinemanın, görüntülerin izlenmesini kolektif bir izlemeye dönüştürmesinden

kısa bir süre önce, hızla eskiyen bu düzenlemenin stereoskoplarının önünde, görüntülerin tek bir kişi tarafından izlenmesi, *bir kez daha* bir zamanlar rahiplerin tanrı imgesini cella'da izlemeleri kadar kesin bir yaygınlık kazanmıştı.

27 Düşünceyi yoğunlaştırmanın teolojik ilk örneği, tanrısıyla baş başa olma bilincidir. Burjuvazinin büyük dönemlerinde bu bilince dayanarak, kilise vesayetini üstünden atma özgürlüğü güçlendirilmiştir. Burjuvazinin çöküş dönemlerinde aynı bilinç bireyin tanrıyla ilişkide kullandığı enerjileri, topluluğun işlerinden esirgeme gizli eğilimini dikkate almak zorunda kalmıştır.

28 Georges Duhamel: Scènes de la vie future. 2e èd., Paris 1930, s. 52.

29 Sinema, bugünün insanlarının gözlerinden okunan, yükselmiş yaşamsal tehlikeye karşılık düşen sanat biçimidir. Kendini şok etkilere maruz bırakma gereksinimi, insanların kendilerini bekleyen tehlikelere uyum sağlamasıdır. Sinema, algılama aygıtındaki köklü değişikliklere karşılık düşer – bu değişiklikleri, bireysel yaşam boyutunda büyük şehir trafiğinde, yoldan geçen herkes; tarihsel boyutta ise günümüzün her devlet yurttaşı yaşantılamaktadır.

30 Sinema açısından dadaizmden olduğu kadar, kübizm ve fütürizmden de önemli sonuçlar çıkarılabilir. İkisi de gerçekliğe aygıtla nüfuz etmeyi dikkate alan eksik kalmış sanat çabaları olarak görünürler. Bu okullar, sinemadan farklı olarak çabalarını, gerçekliğin sanatsal serimlenişinde aygıtın değerlendirilmesi yoluyla değil, serimlenen gerçekliğin ve serimlenen aygıtın bir tür alaşımı yoluyla gerçekleştirmeye çalışmışlardır. Kübizmde ağırlıklı rolü, optiğe dayanan bu aygıtın konstrüksiyonunun önceden seçilmesi oynar; fütürizmde ise, bu aygıtın film şeridinin hızlı akışında geçerlilik kazanan etkilerinin önceden sezinlenmesinin önemli bir yeri vardır.

31 Duhamel 1. c., s. 58.

32 Burada, propaganda alanındaki önemi abartılamayacak olan Wochenschau dikkate alındığında, teknik bir olgu önem taşımaktadır. *Kitlesel kopyalama, kitlelerin kopyalanmasına karşılık düşer.* Günümüzde tümü de çekim aygıtının karşısında gerçekleşen büyük bayram geçitlerinde, devasa toplantılarda, kitlesel sportif etkinliklerde ve savaşta, kitle kendi yüzünü görür. Ne kadar önemli olduğunu vurgulamaya gerek olmayan bu süreç, kopyalama ya da çekim tekniğinin gelişimiyle sıkı sıkıya bağlantılıdır. Kitle hareketleri genel olarak gözden çok aygıtta daha net görünürler. Yüz binlerin oluşturduğu görüntü çerçeveleri, en iyi kuşbakışı perspektifle kavranabilir. İnsan gözü de, aygıt da bu perspektiften bakabildiği halde, gözün elde ettiği görüntüyü büyütmek mümkün değildir, aygıtın yaptığı çekim ise büyültülebilir. Yani, kitle hareketleri ve böylelikle savaş da, insan davranışının çekim aygıtına özellikle karşılık düşen bir biçimini oluştururlar.

33 Akt. La Stampa Torino.

Çağdaş Sanatta Siyasal Kavramı*

HAL FOSTER

İki sembolik tarihi düşünelim: 1983, Marx'ın ölümünün yüzüncü yıldönümü; 1984, Orwell'in distopyasının korkunç yılı. Bu iki tarih, bugünün kültürel politikasının konumunu nasıl belirliyor? Pek çokları için ilki, bir tarih bilimi olarak Marksizm'in başarısızlığını temsil ediyor; bunun sonucu olarak, ideolojinin sonunu ya da ekonominin belirleyiciliğinin sonunu ilan eden post-Marksist tezler öne sürülüyor – hem sağ hem de sol cenahtan. "1984" çok farklı bir dizi göstereni (totalitarizm, komünizm vs.) ifade ediyor, bunlar gerek muhafazakârlar gerekse liberaller için bir toplumsal sistem olarak Marksizm'in "mevcut tehlikesi"ne işaret ediyor – sosyalizmi Stalinizm'e indirgeyen gerici bir yorumlama bu.

Bu şekilde açıklandıklarında, bu iki tarihin günümüzü konumlandırma noktasında pek bir şey ifade ettiği söylenemez – bir ideolojik kutupluluk ve tarihsel yerinden edilme ânı olma özelliği hariç. Ama bu yerinden edilme olgusu bile bazı içgörüler sağlıyor, çünkü tarihsel kavrayışımızın duru-

* Hal Foster'ın *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics* kitabı içinde (1999), © New Press 2005 – e.n.

muna işaret ediyor. Bunun belirtilerine her yerde rastlamak mümkün (büyülenmiş bir kamunun kitle iletişim araçlarının imgelerinde tarihi tüketmesi; sanatta, mimarîde, romanda, sinemada pastişin olağanüstü artması gibi.)[1] Ama kesin bir teşhis koymak zor: Bu parçalanma bir yanılsama, başlı başına bir ideoloji mi (tarihsel "çelişki" ideolojisine karşı siyasî "kriz" ideolojisi)? Hayıflanılacak bir kültürel "şizofreni"nin belirtisi mi? Yoksa farklılığın ve süreksizliğin, bütünsellik ve süreklilik fikirlerine haklı olarak meydan okuduğu bir toplumun göstergesi mi?

Şu an için yapmamız gereken, bu yerinden edilmeyi tam manasıyla kavramaya çalışmak, çünkü kültürel ile siyasal, toplumsal ile ekonomik olanın rollerinin günümüzde yeniden değerlendirilmesini tetikleyen bu olmuştur. Bu yeniden değerlendirme, çoğunlukla sınıf ve üretim araçları gibi Marxçı [*Marxian*] kavramlara dair bir eleştiri içerir, bu eleştiriyi kısmen toplumda kültürelin gözle görünür biçimde önem kazanması kışkırtmıştır. Aşağıda bu meseleleri son dönem Batı siyasî sanatı çerçevesinde ele alacağım. Sınıf kavramının eleştirisiyle, belli bir tarihsel öznenin sosyal realist temsili arasında nasıl bir ilişki vardır? Üretim aygıtının eleştirisi, bu aygıtın kültürel yoldan dönüştürülmesini savunan üretimcilik gibi modernist programlar açından ne ifade eder? Kültürel olan, toplumsal ilişkilere gerçekten nüfuz etmişse, bu istila siyasî sanatın stratejik konumunu nasıl etkiler? Yani siyasî sanat, artık maddî açıdan üretici *ya da* kültürel açıdan öncü bir sınıfın temsilcisi olarak düşünülemeyecekse, nerede ve nasıl konum alır?

Marksist kavramlar, ne kadar öz-eleştirel ya da bilimsel olurlarsa olsunlar, tarihsel sınırlara tâbidir; Marksizm'in, tarihin öznesi olarak sınıf (proletarya) ve devrimci mücadelenin nesnesi olarak üretim araçları üzerindeki vurgusu için bu durum özellikle geçerli olabilir. Bu iki sorun –sınıfın ey-

leyiciliği ve üretimci vurgu– mevcut Marksizm eleştirilerindeki kilit unsurlardır; günümüzde siyasî sanatı ele alırken de önemli yer teşkil ederler.

Marx'a göre dünyayı üreten işçidir ve yeni bir kolektivite adına üretim araçlarını sermayenin elinden alması gereken de odur. Bu durum, (uluslararası işbölümündeki köklü bölünmeler, kitle kültürünün seriliği, korporatist politikaların ele geçirme hamleleri gibi) pek çok nedenle ancak bölük pörçük bir biçimde gerçekleşmiş, Marksistler de toplumsal değişimin odak noktasında hâlâ üretim yerindeki işçinin bulunup bulunmadığını sorgulamak zorunda kalmışlardır. (Hatta André Gorz'a göre günümüzün devrimci eyleyicisi, üretimci ideolojiden azade olduğu için kapitalist rasyonelliği reddedebilen ve bireysel özerkliğini sağlama almaya çalışan "işçi olmayanların sınıf olmayan topluluğu"dur.[2]) Son dönemlerdeki proleterleşme göstergelerine rağmen, yeni toplumsal güçler –kadınlar, siyahlar, diğer "azınlıklar", gay hareketleri, ekoloji grupları, öğrenciler vs.– toplumsal cinsiyet ve cinsel farklılığın, ırkın ve üçüncü dünyanın, "doğanın başkaldırısının", bilgi ile iktidar ilişkisinin önemini açıkça göstermiştir; öyle ki sınıf kavramı, eğer hâlâ korunacaksa, bu terimlerle eklemlendirilmelidir. Buna karşılık, kuramsal odak noktası tarihin öznesi olarak sınıftan öznelliğin kültürel oluşumuna, ekonomik kimlikten toplumsal farklılığa kaymıştır. Kısaca söylemek gerekirse, artık siyasî mücadele büyük ölçüde "farklılaşmış eklemlenme" süreci olarak görülmektedir.[3]

Benzer şekilde siyasî sanat da artık, (sosyal realizmde olduğu gibi) sınıfsal bir öznenin temsilinden ziyade toplumsal temsillerin eleştirisi (toplumsal cinsiyet bağlamındaki konum, etnik stereotipleştirmeler vs.) olarak görülüyor. Böyle bir değişim siyasî sanatçının konumunda ve işlevinde de bir değişimi gerektirir. Devrimci değişim için birer

araç olarak ortaya konan modernist sanat programlarının hepsi (üretimcilerden Brecht ve Benjamin'e, Barthes'tan *Tel Quel*'e kadar), kısmen ya da tamamen, Marxçı bir yapısal çelişki modeline bağlı kalmıştı. Bu modele göre, her üretim tarzı (örneğin piyasa kapitalizmi) özgül bir üretici güç ve toplumsal ilişki kümesini (örneğin işçi ile kapitalist, proletarya ile burjuvazi) tanımlar. Üretici güçler geliştikçe, bu ilişkiler de parçalanmaya başlar, ya da Marx'ın dediği gibi (*Ekonomi Politiğin Eleştirisine Bir Katkı*, 1853): "Üretici güçlerin gelişme biçimleri içinde bu ilişkiler o biçimlerin önünde birer engele dönüşür. O zaman toplumsal devrim çağı başlar."

Bu üretimci model siyasî bir program biçiminde yeniden yazıldıysa, sanatçının görevi bellidir. Benjamin'in "Üretici Olarak Yazar" adlı metninde söylediği gibi (Gramsci de entelektüeller hakkında benzer şeyler söyler), sanatçı "üretim sürecindeki konumu üzerine düşünmeli", burjuvazinin temellük edici kültürüne direnmeli, devrim sınıfı (proletarya) safına geçmeli ve orada üretim araçlarını değiştirmeye çalışmalıdır. Ama bu yeni toplumsal güç *adına* konuşmaktansa, pratiğini o gücün üretimiyle aynı safa yerleştirmelidir. Sanatçı bu yolla, "üretim aygıtının tedarikçisiyken, bu aygıtı proletarya devriminin amaçlarına uyarlamayı görev edinmiş bir mühendise dönüşür".[4] Bu programın tarihsel önemi inkâr edilemez. Aldığı çok çeşitli biçimlerle (Rus üretimciliği, Bauhaus vs.), kültürel iş bölümünü düzeltmek, yani işçileri sanat üreticilerine dönüştürmek, sanatçıyı ve entelektüeli "velinimet ve ideolojik hami" gibi "imkânsız bir konumdan" kurtarmak için pratik düzeyde çok önemli işler yapılmasını sağlamıştır.[5] Toplumsal açıdan, (akademik heykel gibi) türsel hale gelen ya da (kübist resim gibi) salt düşünümsel olan formların yeni bir zemin kazanmasını hedeflemiştir. Nihayet, kuramsal açıdan, sanatla ilgili olarak

temsilî ya da soyut gibi banal fikirleri gözden düşürmek ve edilgin biçimde (yani kurumsal olarak) alımlanmak yerine etkin biçimde üretilen yeni bir anlam modelini teşvik etmeye çalışmıştır.

Ne var ki, bu süreçlerde devreye giren karmaşık dolayımlara hakkıyla değinilmezse, bu üretimci sanat tasavvuru teknokratik ya da araçsal bir kültür görüşüne meyledebilir. Yeterince diyalektik olmayan bu tasavvur bazı hatalara da neden olmuştur: Burjuva uzlaşımlarını (mesela resimde yanılsamacılığı) reddetmenin başlı başına bir siyasî eleştiri olduğu yolundaki "Brechtçi" anlayış ya da üretimci sanatın bir etkinlik olarak gerçekle iştigal etmesi hasebiyle ideolojiden azade olduğu yolundaki "Barthesçı" yanılgı gibi. (Barthes: "Ezilenler dünyayı *yapar*, onların sadece etkin, geçişli bir [siyasî] dili vardır; ezenlerse dünyayı muhafaza eder, onların dili mutlak, geçişsiz, jestüel, teatraldir: Onların dili, mittir.")[6] Son olarak, sanatı üretici etkinlik olarak kuran bu sanat modeli, kendi için üretimciliğin tehdidi altına girebilir: "Bütün devrim umudunu, üretici güçler biçiminde bir Prometheus efsanesine bağlayan", üretici güçlerin "özgürleşmesi"ni "insanın özgürleşmesiyle karıştıran" bir anlayışın.[7] Çünkü üretim araçlarına odaklanan bir kuram, ne tüketimin anlamını[8] (ya da anlamın tüketimini) kültürel açıdan açıklamaya, ne de (hem başka kültürler bağlamında hem de kendi kültürümüz içinde) toplumsal ve cinsel farklılığın anlamını tarihsel açıdan açıklamaya elverir.

Bugün Batı'daki ilerici toplumsal güçler salt "üretici insan" bağlamında tanımlanamaz. İki nedenle: Tarihsel olarak kadınlar, siyahlar, öğrenciler vs. uzun zamandır üretimde tâbi konumdaydı ya da üretim alanının dışına –tüketim ya da kültür alanına– itilmişlerdi. Toplumsal olarak da, bu siyasî güçlerin mücadele sahası üretim araçları kadar kültürel temsil kodları, *homo economicus* kadar *homo significans*

olmuştur. Örneğin patriyarka ve ırkçılık, her işyerinde neredeyse yapısal olarak var olsa da, öncelikle okul ya da kitle iletişim araçları gibi kültür kurumları vasıtasıyla öğrenilir. Bu tür kurumlar bizleri, merkezinde hâlâ patriyarkal beyaz erkeğin bulunduğu bir toplumsal yapıya eşitsiz bir biçimde maruz bırakır. Dolayısıyla, patriyarkal ve ırkçı pratiklere en önce bu kurumlarda direnmek gerekir. Bu kurumlar artık sermayenin yönetiminde ve onun çıkarlarına hizmet ediyor – "uyarlanmış" toplumsal tiplerin inşasına yarıyorlar.[9] Ama kapitalist olsun ya da olmasın herhangi bir üretim tarzında, "üretimin nihaî koşulu" "üretim koşullarının yeniden üretilmesi" ise,[10] o zaman okul ya da medya gibi kurumlar vasıtasıyla gerçekleştirilen kültürel tâbiyet hâlâ elzem demektir: "kodu 'tükettikçe', aslında, sistemi 'yeniden üretiriz'".[11]

Demek ki Marksizm iki yer değiştirmeyle karşı karşıya: İlkin, *tarihin* öznesi olarak (*a priori*) sınıf kavramının yerini, toplumsal öznenin (tâbiyet olarak öznelliğin) tarih *içinde* üretilmesine yönelik bir ilgi aldı. İkincisi, üretim araçları (kullanım ve mübadele değeri) üzerindeki odak, dolaşım süreçlerine ve tüketim kodlarına (gösterge mübadele değerine) kaydı.[12] Toplumsal bütünsellik içinde siyasî sanatın aldığı yeni konum ancak bu iki yer değiştirmenin ışığında kavranabilir. Geç kapitalist Batı'da siyasî sanat artık salt bir sınıf öznenin temsili olarak (belirli bir sanat mecrası vasıtasıyla verilen bir "mesaj" şeklinde) ya da devrimci değişimi sağlayacak bir araç olarak (üretim aygıtında yapılan "iş" şeklinde) tasavvur edilemiyorsa, bunun nedeni, söz konusu iki programın stil temelinde başarısız olmaları değil, iki konumun da yeni koşullarla özgül biçimde iştigal edemiyor olmasıdır. Basitçe söylersek: Sınıf özgül bir toplumsal *praxis*'in inşasıdır, (sosyal realizmde aldığı görünümün aksine) temsil edilmek üzere "orada bir yerde" hazır bulunan bir tarihsel veri değil. Üretim aygıtı da, kültürel olarak dönüş-

türülebilse de, artık siyasî iktidarın yegâne merkezi olarak görülemez.

Şüphesiz bu, siyasî sanatçının ezilenler adına konuşamayacağı ya da üretimini işçilerinkiyle aynı safa koyamayacağı anlamına gelmez. Şurası açıktır ki temsil siyaseti, içinde üretildiği bağlama sıkı sıkıya bağlıdır: New York'un SoHo bölgesinde radikal görünen bir şey, Nikaragua'da karşı-devrimci olabilir. O halde, siyasî olanı yeniden düşünmek, herhangi bir temsil tarzını dışlamak demek değil, o tarzın özgül kullanımlarını ve maddî etkilerini sorgulamak demektir – protest afişindeki hakikat varsayımını, belgesel fotoğraftaki realizm varsayımını, duvar resmindeki kolektivite varsayımını sorgulamak. Siyasî olanı yeniden düşünmek, üretim aygıtını dönüştürme ihtiyacını reddetmek demek de değildir – yalnızca bu ihtiyacı tarihsel bir program olarak özgülleştirmek demektir (daha 1937'de, Benjamin "Üretici Olarak Yazar" makalesini yazdığında, Sovyetlerdeki üretimci programa yönelik siyasî tepki doruğuna çıkmıştı ve Benjamin kısa bir süre sonra devrimci teşhisten vazgeçip melankolik bir mesihçiliğe kapılacaktı). Ya da tersinden söylenirse, üretim aygıtını dönüştürme ihtiyacını mevcut konjonktür çerçevesinde sürekli yeniden yazılacak bir proje olarak tasavvur etmek demektir. Çokuluslu kapitalizm koşulları altında üretim aygıtının değiştiği şüphesizdir ve bugün dolayımlanmış imgelerin tüketim sürecine müdahalede bulunmak, özel imgeler yaratmaktan daha radikal bir hamle olabilir.

Siyasî sanat projesini yeniden tasavvur etmek için sınıf ile üretimdeki bu iki yer değiştirme arasındaki bağı kavramak yeterli değildir; bunları, üçüncü (meydan okunan) bir yer değiştirmeyle ilişkilendirmek de gerekir: İktidarın, sınıf ya da devlet ideolojisiyle sağlanan toplumsal *rızaya* dayandığını savunan kuramın yerini, iktidarın davranışlarımızı (hatta bedenlerimizi) doğrudan "disipline eden" teknik *denetim*

vasıtasıyla işlediğini savunan bir kuram almıştır. Michel Foucault'nun düşündüğü biçimiyle bu denetim, hakiki benliklerimizi ya da gerçek koşullarımızı mistifiye eden ideolojik temsillerden ziyade, (okulda, şirkette vs. iş başında olan) sosyal rejimlerle ilgilidir. Her iki iktidar kuramı da bireyin topluma dahil edilme yollarını ele alsa da, bu yer değiştirme (bu şekilde düşünüldüğünde) temsil ve cinsellik, ekonomik ve simgesel belirlenim, "bütüncül sistemler" gibi meselelerin günümüz kültürel politikasında neden bu kadar tartışıldığını açıklamaya yardımcı olabilir. Zira siyasî sanatın mevcut yerini ve anlamını ancak bu meseleler çerçevesinde belirleyebiliriz.

Kültürün Yeri

Burjuva toplumunda genelde kültürün özerk olduğu, maddî üretimden ayrı olduğu düşünülür. Marksizm, kültür ile ekonomiyi iki kutba yerleştiren bu modeli miras almıştır, ama ikisi arasındaki yapısal etkileşimi vurgular. Marksizm'in altyapı/üstyapı kavramlarına dayanan modeli çerçevesinde pek çok indirgeyici yaklaşım ortaya konmuştur: Mesela, kültürel olanın ekonomik olanı edilgin biçimde yansıttığı görüşü (modern sanatın öznel, soyut niteliğinin kapitalist şeyleşmenin dolaysız ifadesi olduğunu savunan yaklaşım gibi). Ama bu modelin yeniden düşünülmesine dayanan önemli görüşler de ortaya konmuştur: Althusser'in, ekonominin sadece "son kertede" belirleyici olduğu iddiası gibi. Yani, her tarihsel an üst-belirlenmiş olsa da, "hâkim bir yapı"nın hükmü altındadır ve ekonomik olan ile kültürel olan arasında dolaysız ya da ifade edici değil "yapısal" bir nedensellik vardır (dolayısıyla herhangi bir toplumsal formasyonun düzeyleri arasında özdeşliğe değil, farklılık ve çelişkiye dayalı bir ilişki vardır).[13]

Tarihçiler ve antropologlar da altyapı/üstyapı modelinin tarihsel açıdan sınırlı olduğunu, farklı dönemleri ve kültürleri ele almada yetersiz olduğunu öne sürmüştür.[14] (Örneğin Jean Baudrillard, metalar ile göstergelerin eşdeğerliğine dayanan toplumumuzda, ilkel toplumlardaki simgesel mübadeleye hâkim olan "ikiz değerliliğin" [*ambivalence*] kol gezdiğini söyler.) Toplum eleştirmenleri de (aralarında Marxçı olmayanlar da var), bu modelin karanlıkta bıraktığı alanları incelemişlerdir: Ev içi emeği (Christine Delphy gibi feministlerce vurgulanır); gündelik hayat mekânları ve pratikleri (Henri Lefebvre); modada ve kitle iletişiminde etkin olan insan doğası ve sağduyu "mitolojileri" (Barthes) gibi.

Bu eleştiriler, ne kadar keskin olsalar da, kültür ile ekonomiyi ideolojiyle birbirine bağlanan (yarı) özerk alanlar olarak ele alırlar. Bu ayrımı demistifiye etme derdindedirler, onun yarattığı sessizliklerle ilgilenirler. İki alandan birinin diğeri içinde erimesi ihtimali üzerine düşünmezler. Oysa bugün yüz yüze olduğumuz gerçeklik bu: Kültürün "metalaşması" ve ekonominin "simgeselleşmesi"yle birlikte ikisinin karşıtlığına dayanan eski yapı parçalanıyor. "Bugün," der Baudrillard, "tüketim metanın anında bir gösterge olarak, gösterge değeri olarak üretildiği, göstergelerin (kültürün) de meta gibi üretildiği evreyi temsil ediyor."

> Bugün üretilen ya da mübadele edilen hiçbir şey (nesneler, hizmetler, bedenler, cinsellik, bilgi vs.), salt bir gösterge olarak kodundan sökülemez ya da sadece bir meta olarak ölçülemez. Her şey, belirleyici unsurun birbirinden ayrıştırılamayacak biçimde hem meta hem de gösterge olduğu ve ikisinin de özgül belirlenimler olarak ortadan kalktığı ama biçim olarak varlıklarını koruduğu genel bir ekonomi politik bağlamında tezahür ediyor.[15]

Ekonomik ile simgesel arasında gerçekten de böylesi bir geçişlilik varsa, bunu siyasî bir bakışla ele almak, yeni bir sorunsalın parçası olarak kavramak gerekir; etik bir bakışla, genelde yapıldığı gibi sanatın ticarete "çökmesi"ni kınamak ya da yüksek kültürle düşük kültürün "kaynaşması"nı övmek anlamlı değildir. Bu sorunsala yönelik olarak, birbirine karşıt, biri diğerinden daha radikal olan iki temel yaklaşım mevcuttur.

İlk yaklaşımda kültürel olan salt ekonomik belirlenimin ya da ideolojik yansımanın (yani bir sınıfın kodlanmış değerlerinin) sonucu olarak görülmez. Kültürel olan, bütün toplumsal grupları ilgilendiren, kültür kurumları içinde ve onlar üzerinde yürütülen bir mücadelenin *sahasıdır.* Temsiller ve disiplinler üzerindeki bu hegemonyaya etkili biçimde meydan okumak için sadece bildik anlamda sınıf mücadelesi yeterli değildir, çünkü hegemonya ekonomik sömürü kadar kültürel tâbiyet aracılığıyla da işler – Lacancı psikanalizin ve disiplinci toplumsal aygıtlara yönelik Foucaultcu eleştirilerin, artık siyaset kuramı açısından temel önem arz etmesinin bir nedeni de bu. Kültüre böylesi bir mücadele sahası olarak bakıldığında, bunun sonucu olan strateji, kültürel temsillerin ve sosyal rejimlerin oluşturduğu hegemonik koda karşı neo-Gramsci'ci bir direniş ya da müdahale –şimdi ve burada– stratejisidir (bu kodun tam anlamıyla Marksist bir sermaye perspektifinden okunup okunmaması fark etmez).

Kültürel olan ile ekonomik olan arasındaki geçişlilikle ilgili ikinci yaklaşım, daha radikal olmasına rağmen, daha zayıftır. Bu yaklaşımda (bunu Baudrillard'ın Son Oyunu olarak adlandırabiliriz), direnmenin tamamen beyhude olduğu bütüncül bir sistemle yüz yüzeyizdir. Zira kültür metalaşmakla (Frankfurt Okulu düşünürlerinin koyduğu teşhisle "endüstri" haline gelmekle) kalmamış, ekonomi de artık "simgesel üretimin temel sahası" olmuştur.[16] Bu yaklaşı-

ma göre burjuvazi artık kendi ideolojisini nakşetmek ya da hükmünü korumak için geleneksel bir kültüre ihtiyaç duymaz. Metanın, ona teslim olmamız için kişisel ya da toplumsal bir değer kisvesi altında sunulmasına gerek yoktur: Meta kendi kendinin mazereti, kendi kendinin ideolojisidir. Sermaye göstergeye kadar nüfuz etmiştir, bu nedenle koda kod yoluyla direnmek neredeyse yapısal olarak imkânsızdır. Daha da kötüsü, bu direniş sermayenin faaliyetiyle suç ortaklığı içinde olabilir.

Bu son noktayı netleştirmek için (post)modernist sanatta ve eleştiride temel yer teşkil eden "temsil eleştirisi"ni örnek gösterebiliriz. Bu tür bir pratikte temsillerin epistemolojik değeri (mesela sanatta bir fotoğrafın belgesel değeri) sorgulanabilir ve ideolojik anlam formları yapısöküme tâbi tutulabilir. Peki, o hakikat değeri *nihayetinde* kimin ya da neyin yararına bertaraf edilmektedir, o anlamın yapısöküme uğratılması kimin ya da neyin yararına olmaktadır? Pratik açıdan böyle bir eleştirinin, zamanımız üzerine düşünme noktasındaki "şizo" acizliğimizi pekiştirmekle kalmayıp, sermayenin (aile ve cemaat, hatta çokuluslu kapitalizm koşullarında kent ve ulus-devlet gibi) geleneksel formları aşındırmasına yarama ihtimali yüksek.[17]

Sermayenin etkilerine çelişkili duygularla yaklaşmamak imkânsız, çünkü sermaye bizi cemaat gibi baskıcı biçimde merkezleşmiş yapılardan kurtarırken, aynı anda yeni ya da yeniden kodlanmış (seri kent gibi) yapıların içine sokar. Keza, sermayenin yoğunluklarına yönelik radikal bir övgü ile sermayenin aşındırdığı yapılara yönelik gerici bir nostalji arasında gidip gelen teşhisler hakkında da çelişkili duygular beslememek mümkün değil. Ama hiç olmazsa bir nokta üzerinde hemfikir olunabilir: Gerçek radikallik her zaman sermayeye mahsus, çünkü sermaye yalnızca hayatımızı sürdürdüğümüz yeni simgesel formları etkilemekle

kalmıyor, eskilerini de yıkıyor. Sermaye, şok ve ihlal noktasında her türlü avangardı gölgede bırakıyor – artık sanatta bu tür stratejilerin gereksiz, direnişin de beyhude görünmesinin nedenlerinden biri bu. O halde, sermayenin sahiplenmelerini –her şeyi yutan ele geçirme ve yeniden kodlama gücünü– bir şekilde aşan, ama ne hâkim kültüre yönelik bir nostaljiye ne de marjinallik veya nihilizmin romantik stratejilerine teslim olan bir pratiğe ihtiyaç var.

Modern sanat ile sermaye ilişkisi, bu (kapitalojik) yaklaşımın kavramaya elverdiğinden çok daha karmaşık ve muğlaktır. T. J. Clark son dönemde kaleme aldığı bir metninde bu ilişkiyi ikiz değerlilikle tanımladı. İhlalci avangard (dadaistler, sürrealistler vs.) "sermayenin hükmü altındaki 'ideolojik karmaşa ve şiddet' koşullarında sanat için bir avantaj görmüştü" ("yadsımanın genel dağınık işine katılmak istemişti"); buna karşılık Greenberg'e dayanan formalist modernistler sanatın "kapitalizmin değersizleştirdiği değerlerin yerine kendisini geçirmesi gerektiğini" savunuyordu.[18] Greenberg'in hem akademinin İskenderiyecilik'ine hem de *kitsch*'in değersizliğine karşı savunduğu bu zor biçimsel sanat, metalaşmayı engelleyemedi; damıttığı estetik değer de, kaybolan toplumsal anlamların yerini dolduramadı. Avangardın stratejisine gelince, estetik yadsımalarının toplumsal *praxis*'i teşvik ettiği durumlar olsa da –Brecht'in eserlerinde olduğu gibi, "ideolojik karmaşanın" siyasî meydan okumaya dönüştüğü durumlar– bunlar istisna olarak kaldı: Avangard, doğrudan sermayenin aracısı olmadıysa bile, en azından ikiz değerli biçimde ona hizmet etti.

Sermayeyle olan bu suç ortaklığı, avangardın, tarihsel ilerlemeyle ilgili burjuva kavramları savunmasından kaynaklanmıyor. Genelde, modernist avangardın programı sosyal iyileşme değil, topyekûn dönüşüm ya da anarşik değişim yönündeydi (modernitenin yeni nesne dünyasına yöne-

lik heyecanı da buradan ileri geliyordu). Hayır, avangardın sermayeyle suç ortaklığında, ikiz ideolojileri ütopya ile ihlalin payı var. İkisi de, Batı'daki kent hayatının modernleşmesine bariz biçimde katkıda bulundu. Kentin dokusunu, modern mimarînin "ütopyaları", kapitalist gelişmenin *tabula rasa*'ları kadar köklü biçimde parçalamış başka bir şey var mı?[19] Ve bizi, geç kapitalizmin dünyasının kaosuyla, modern sanatın artık o kadar da yeni olmayan yenisinin şoku kadar inceden inceye uzlaştırmış başka bir şey var mı? Tekrar edelim, avangardın sermayeye sunduğu hizmet ikiz değerliydi – ve zaman zaman, sermayenin çıkarları açısından bozguncuydu. Ama artık bu hizmetin gereksiz olduğu açık, çünkü her şey, burjuva kültürünün vaktiyle kendi provokatörü olarak koruduğu avangardı feda ettiğine işaret ediyor: "bu bağımsız, eleştirel ve ilerici entelijansiya, kendi sınıfının elinden öldü."[20]

Sermayeye yönelik "radikal" yaklaşım, bugün eleştirel strateji sağlama noktasında pek bir şey vaat etmiyor. Bugün sermayenin mantığına tahammül etmek ya da onu bir biçimde aşıp diğer tarafa erişmek dışında pek bir seçeneğimiz yok – bu da bizi, bir yanda sonsuz bir ertelemeyle (sosyalizmin, ancak sermaye bütün psikolojik ve jeopolitik mekâna nüfuz ettiği zaman gerçekleşeceği görüşü gibi), öte yanda sermayenin yıkımlarından ve yoğunluklarından coşkuyla söz eden eleştirilerle baş başa bırakıyor (medyaya kendi araçlarıyla baskın çıkmaya, medyanın gösterilerini "sermayeleştirmeye" çalışan sanat türü, bu coşkulu eleştiriye pekâlâ örnek teşkil edebilir). Bu programın vardığı nokta nihilizmdir: kapitalizmin, toplumsal formları tasfiyesinin [*liquidation*] "daha da likit" hale getirilmesi gerektiğini savunan Jean François Lyotard da bunu söylemektedir.[21]

Avangard ihlal programına gelince, bu kültürel açıdan özgül, tarihsel açıdan da bağımlı bir programdır – üretimci

bir modele ("aygıtı değiştir"), ideolojiyi kodlanmış sınıf inançlarına indirgeyen bir ideoloji anlayışına ("uzlaşımları ihlal et"), sanatı devrimci değişimin aracı olarak gören, artık yüzeyselleşmiş bir düşünceye bağımlıdır. Sermayeyle olan suç ortaklığı da cabası. Kısacası, kapitalojik program da ihlalci program da bir kenara bırakılıp yukarda kabaca değindiğimiz ilk tavra (hegemonyaya karşı olan, direnişçi tavra) ağırlık verilmeli: toplumsal formasyonu "bütüncül bir sistem" olarak değil, birbirine karşıt pek çok pratiğin kesişmesi olarak görmek, bu kesişmede kültürel arenayı da etkin mücadele imkânı barındıran bir yer olarak görmek gerekiyor. Çünkü eğer bu analiz doğruysa, bugün Batı sanatındaki siyasî unsurları ancak bu çerçevede, bir direniş ya da müdahale pratiği biçiminde kavrayabiliriz.

İhlalden Direnişe

Siyasî sanatta sabit ya da türsel konular yoktur: her şey tarihsel özgüllükten, kültürel konumlanmadan ibarettir. Dolayısıyla avangardın statüsünü yeniden değerlendirmek, onun geçmişteki eleştirelliğini sorgulamak anlamına gelmez, bilakis bugün direnişçi, eleştirel bir pratik olarak nasıl yeniden yazılabileceğini görmek anlamına gelir. Bu yeniden konumlandırmanın önemi, iki terimin metaforik (askerî) yan anlamlarında kendini gösterir: *avangard*, toplumsal ve kültürel sınırların devrimci biçimde ihlal edilmesini akla getirir, *direniş*'se bu sınırların içinde ya da gerisinde yürütülen içkin mücadeleyi.[22]

Direnişi bu şekilde kavradığımızda, avangardın ölümünü ilan etmiş olmayız (bu genelde sağa ait bir görüştür), avangardın iki ilkesinin bugün ne ölçüde geçerli olduğunu sorgulamış oluruz. Bu iki ilke, yansımalı etki aracılığıyla delinecek yapısal bir kültürel "sınır" kavramı ve öncü sanatın

bir biçimde denk düşeceği, hatta teşvik edebileceği bir program olarak tasavvur edilen toplumsal "özgürleşme" politikasıdır. Modernist ihlal pratiği gerçekten de kültürel deneyime bir sınır koyar (hatta bu pekâlâ onun amacı da olabilir), o sınırın ötesinde "rezalet, çirkin ve imkânsız" (bir anlamda, kutsal) bulunur. Tekelci kapitalizm koşullarındaki gibi yüksek derecede yapılanmış bir toplumda böyle bir sınır vardı – sözgelimi bir Bay Kurtz'un* öz-bilincini riske ederek nüfuz edeceği "doğal" bir dışarısı, "karanlık" bir kıta vardı. Böyle bir toplumda ihlal gerçekten de stratejik bir güce sahipti: Sırf modern primitivizmin, Avrupa emperyalizminin ezdiklerinin Batı kültürel geleneklerinin üstünlüğüne ve özerkliğine meydan okumasının, yüzyıl başında yarattığı kışkırtıcı etkiyi düşünün. Böyle bir ihlal, benlik, aile, sınıf, din, ulus gibi eski yapıların büyük ölçüde aşındığı bizimki gibi bir formasyonda (her ne kadar anti-modernizm, ateşli milliyetçilik, köktendincilik vs. kılıklar altında tepkisel biçimde canlandırılsalar da) o kadar etkili olamaz.

Aynı şekilde, avangardm savunduğu toplumsal özgürleşme de tarihsel nesnesini yitirmiş durumda. Hatta Foucault'ya göre, baskının tersi olarak tasavvur edilen "özgürleşme" hiç de özgürleştirici değil, benliğe ve cinselliğe dair özel bir söylemin parçası olarak kültürel tahakküme suç ortaklığı edebilir. (Örneğin Foucault psikanalizi, öznenin "itiraf" aracılığıyla bilinmesini sağlayan disiplinci bir aygıt olarak okur, toplumsal denetim de "vicdan" aracılığıyla içselleştirilir.)[23] Öte yandan direniş, ne böyle bir sınıra ne de özgürleşmiş bir konuma işaret eder – sadece, kültürel anlamlandırmalar ve toplumsal disiplinler içerisindeki özneler olarak şimdi ve burada bulunduğumuz konuma dayanan yapısökümcü bir stratejidir. Dolayısıyla böyle bir pratik,

---

* Joseph Conrad'ın *Karanlığın Yüreği* adlı romanının baş karakteri – ç.n.

ideoloji dışında (avangardın vaz ettiği gibi) herhangi bir aşkın hakikat ya da doğal köken bulunduğu fikrine kuşkuyla yaklaşır; aynı şekilde, (1960'ların karşı-kültür politikasında genellikle iddia edildiği gibi) "özgürleşmiş" olduğunu, yani arzunun kuşatmasından *ya da* rahatsızlığından azade olduğunu iddia eden her türlü temsile de kuşkuyla bakar.

Avangard ihlal modelinden eleştirel direniş modeline geçişi salt kuramsal düzlemde değil, tarihsel bir bakışla, son yüz yıl içinde sanatın üretimini ve alımlanmasını şekillendiren farklı koşullar bağlamında ele almak gerek. Bu konjonktürel bakışın yerleşik kabullerimize ters düşme ihtimali yüksek. Örneğin avangardın başlangıçta akademiye karşı olduğu, Salon kültürünün ve kibar toplumun sınırlarını ihlal ettiği düşünülür. Aynı şekilde eleştirel ya da direnişçi sanat, kitle iletişim araçları ve ele geçirilmiş modernizm (müzelerdeki modern sanat) biçimini alan yerleşik modern kültürün karşısına yerleştirilir. Ne var ki bu karşıtlıklar analitik değil kısmî, soyut ve ahlakçıdır (karşı uçlardan biri iyi diğeri kötüdür); tarihsel değil biçimsel bakışa dayanırlar (avangardın basitçe yadsımacı, formalist sanatınsa özerk olduğu görüşü gibi). Kısacası, bu tür kültürel terimleri diyalektik yolla kavramak, bağlamlarına (yeniden) yerleştirmek, ekonomik tarz ve toplumsal formasyonla bağlantılı bir kültürel dönemleştirme aracılığıyla okumak gerekir.

Fredric Jameson'ın (kısmen Ernest Mandel'den devşirerek) önerdiği, sermayenin modern tarihini üç uğrakta ele alan bir model var: Meta mübadelesinin eşdeğerliği aracılığıyla geleneksel formları aşındırarak ilk dönem (yadsımacı) modernizmin önünü açan piyasa ekonomisi; monolitik yapılarıyla yüksek modernizmin özel ve ironik dillerini kışkırtan tekel kapitalizmi; aynı anda hem homojen hem de süreksiz olan dolayımlanmış mekânında postmodernizmin "şizo" üretimlerinin ortaya çıktığı çokuluslu kapitalizm.[24]

Kaba bir çerçevede de olsa bu konjonktürel model hiçbir kültürel anın bütüncül ya da nihaî olmadığını (aksi halde modernizm ve postmodernizm terimleri böyle durumlara işaret eder), bir ekonomik tarzı yansıttığını ya da ondan ayrı durduğunu net biçimde gösterir. Modernizm söz konusu olduğunda bu modeli üç ana unsur etrafında çizilen bir alan biçiminde kurmak mümkün: Burjuva ve aristokratik kabullerden oluşan baskıcı bir kod sistemi olarak anlaşılan akademi; çoğaltma ve hareketlilik teknolojileriyle ikinci sanayi devrimi; bir kültürel dönüşüm paradigması olarak (en açık örneği Rusya olmak üzere) sosyalist devrim.[25] Bağlamsal açıdan farklı vurgularla zenginleştirilirse (örneğin, akademi kısmen, yeni olgunlaşan kitle kültürüyle bağlantılı olarak eklemlenmişti), bu model, yüzyılın ilk çeyreğindeki avangard modernizmin radikal, apokaliptik imgeleminin, ihlalci stratejisinin ve ütopyacı arzusunun temelleri hakkında çok sağlam fikirler verebilir.

Bu model, zamanımızın farklılığını tespit etme noktasında da çok işe yarar, çünkü sözü edilen konjonktürün bizimkinden farklı olduğu açık. Pek çok sanatçı ve eleştirmene göre bugün, modernist ironinin sonlar oyununun batağına saplanmış durumdayız; buna verilecek yegâne tepkinin ya edilgin parodi ya da püriten ret olduğu düşünülüyor. Ama bence biz yeni bir konjonktür içindeyiz – postmodernizmle ilgili endişeler ışığında, bu konjonktürün net bir epistemik kopuşla tanımlanmadığını kaydetmek önemli; bu, birbirinden farklı unsurlardan oluşan yeni bir toplumsal düzen ve siyasî sanatın kendini bu düzene göre yeniden konumlandırması gerekiyor. Az önce söz ettiğimiz üç ayaklı şemayı bugün için de kullanabiliriz, ama şu anki konjonktürde hâkim terimler değişti: Akademi yerine kitle kültürü, ikinci sanayi devrimi yerine üçüncü bir sanayi devrimi (ki bu, nükleer enerji ve elektronik enformasyon bir yana, "sanayi sonrası" çağdan

ziyade tamamen sanayileşmiş bir çağın habercisi)[26] ve birinci ya da ikinci dünyadaki devrimin yerine üçüncü dünyadaki isyan – (yeni) sömürgecilik karşısındaki bu isyan, her ne kadar soyut biçimde de olsa, kadınların süregelen patriyarkaya karşı, azınlıkların yaygın faşizme karşı, doğanın amansız tahakküme karşı isyanıyla ilişkilendirilebilir.[27]

Bu yeni alan, sermayenin daha ileriki, daha büyük bir uğrağına işaret ediyor; bu nokta artık modern avangardın ihlal etmeye çalıştığı yapısal kodların o halleriyle var olmadıklarını ya da hegemonik kültürün bu kodları artık eskisi gibi savunmadığını düşündürüyor. Sermayenin bu yeni, küresel ufkunda ihlalin doğal bir sınırı olamaz (tabii bu, yapısal anlamda bir dışarısı ya da kültürel anlamda ötekiler olmadığı anlamına gelmez). Bu durumda, kendi zamanına denk düşen modernist ihlal stratejisi bir yana bırakılmalı, içeriden gelen yeni bir eleştirel direniş stratejisi öne çıkmalı. Böyle bir modelin sunacağı imkânlardan bir tanesi de, ihlal ve direniş stratejilerini modernizm ile postmodernizm bağlamında dönemleştirebilmektir. (Örneğin, direnişçi pratikler de postmodernist pratikler de ütopyacı soyutlamalardansa kültürel temsilleri vurgular, sanata karşı anarşik yadsımalar ortaya koymak yerine metinlerin toplumsal bağlantılarını irdeler.) Bunlar düzensiz gelişmeler, salt eğilimlerdir, bunları eklemlendirmek siyasî sanatçının görevi değildir. Burada "üretici olarak" sanatçı programıyla bir benzerlik olabilir: üretici olarak sanatçı nasıl üretim aygıtını beslemekle değil onu değiştirmekle mükellef idiyse, bugünün siyasî sanatçısı da mevcut temsilleri ve türsel formları temsil etmekle değil, bunların denetlenmesindeki süreçleri ve aygıtları sorgulamakla mükellef olabilir.

Bu pratiğin izlerini bugün pek çok sanatçının işinde açıkça görebiliriz: Hemen akla gelen iki isim, "müze endüstrisine" yönelik eleştirileriyle Hans Haacke ve medyadaki tahakküme yönelik eleştirileriyle Martha Rosler. Bu tür pra-

tiklerin edilgin olduğunu düşünmek, bizi (etkin/edilgin, pratik/teorik şeklinde) yanlış karşıtlıklar kurma hatasına götürmekle kalmaz, kültürel formasyonumuzda eleştirel sanatın konumsallığını da yanlış anlamak anlamına gelir; çünkü içinde bulunduğumuz ânın, klasik siyasî anlamda "çatışmacı" bir an olmadığı açıktır. Sağ ve sol cenahtan ideologlar kamu önünde birbirleriyle ne kadar didişseler de, gerçek siyasî iktidarın işlemleri karanlıkta kalıyor ya da bu işlemler öylesine gösteriselleşmiş durumda ki eleştirel bakışı körleştiriyor. Siyasî sanatın görevi bu işlemlere sadece direnmek değil, "terörist" provokasyon aracılığıyla bunları gizlendikleri yerden çıkmaya zorlamak olabilir – gözetleme ya da bilgi denetleme gibi işlemleri kelimenin gerçek anlamında *kamusal* hale getirmek, ya da tersine, gözdağı ve sindirmeyi gerçek gücünden soyundurmak.

O halde bugün "siyasî sanatın" yeri ve işlevi nedir? Eskiden, bir sanat türünü ifade eden bu terim, her ne kadar öğüt verici de olsa kabul edilmiş kodlarla çalışırken sanatçı ile izleyici arasında edilgin, sunumsal bir ilişkiye dayanan, modernist olmayan bir sanat tarzını ifade ediyordu. (Çeşitli biçimleriyle sosyal realizm buna örnek teşkil edebilir.) Bu sunumsal sanat, siyasî sanatın ihlalci ve direnişçi biçimlerinden farklıdır; ilki mevcut üretim ve dolaşım sistemlerini dönüştürme, ikincisi bunlara meydan okuma derdindedir. Oysa sunumsal sanat kendi retoriğini pek sorgulamaz ya da temsillerinin pozitifliğine meydan okumaz. Sosyal realist formlarda ve ajit-prop montaj formlarında, sınıf neredeyse ontolojik bir tarzda tasavvur edilir. Bu, protest sanat olarak bir karşıtlık kurmasından ileri gelir: iki çıkar grubu ya da sınıf (örneğin işçi sınıfı ile burjuvazi) arasındaki karşıtlıktır bu. Bu karşıtlığın hitap biçimleri toplumun kurumsal sınırlarına, mevcut "mekânlara" dokunmaz. Öte yandan, ihlalci ve direnişçi sanat formlarının her ikisi de, tam da bu (kül-

türel vs.) mekânlara müdahalede bulunma derdindedir. (İhlalci sanat örneğinde 1920'lerin üretimci programlarım, direnişçi sanat örneğinde 1960'ların "sitüasyonist" estetiğini ya da 1980'lerin metinsel stratejilerini düşünün.)[28]

Ancak, siyasî sanatın sunumsal tarzı, özgül toplumsal grupların organik ifadesine *uygundur* – temsil edilecek gerçek bir siyasî kolektivite olduğu zaman. Bu tarz elbette sanat dünyasının polemiklerinde de kullanılır. Ama o polemiklerde yerinden edilmiş, hatta zeminini yitirmiş halde olduğundan, çoğunlukla sanki imgenin kaybolmuş gücüne yönelik bir özlemi ifade edermişçesine fetişistik biçimde ele alınır, ya da bu temsil tarzıyla, ironik biçimde, sanki siyasî naifliğin ya da tarihsel yararsızlığın türsel bir figürüymüşçesine ilgilenilir. Böylece kendisinin jeste, uzlaşıma, klişeye indirgenme talihsizliğini teşhir etmeye zorlanan bu siyasî sanat tarzı, parodiye meyleder, itaatkâr olur. Sunumsal sanatın böyle ironik şekilde kullanılması, en azından teorik olarak, yapısökümcü bir noktaya çekilebilir; böylece, diğerleriyle çatışma içine girdiğinde *her türlü* mevcut siyasî temsilin hakikat değerinden ya da bağlayıcı gücünden soyunduğunu gösterebilir. Godard'ın filmleri bu açıdan kanon oluşturacak nitelikte olsa da, Vito Acconci ve Barbara Kruger gibi sanatçıların işleri de önemli örneklerdir. Ve bu (Godardcı) strateji, her ne kadar türsel siyasî sanata bir alternatif olarak ortaya konmuş olsa da, kendisi de eleştiri süzgecinden geçirilmesi gereken bir uzlaşıma dönüşmüş, sermayenin yayıp genişlettiği simülasyon dünyasının gölgede bıraktığı bir bozgun haline gelmiş olabilir.

O halde, sunumsal siyasî sanat sorunludur. Bunun nedeni, her şeyden önce, bu tür sanatın toplumsal pratikleri ikonik fikirler (idealler) olarak temsil etmesidir.[29] Sanayi işçisinin sosyal pratikleri genelleşmiş olabilir, ama onları evrensel ya da birörnekmişçesine temsil ettiğiniz anda o tem-

siller tarihdışı, dolayısıyla ideolojik olur. Sunumsal sanatın retorik özelliği de tam bu noktada gözler önüne serilir: Gerçekliğe en dolaysız şekilde temas etmeye çalıştığı an, onun yerine retorik figürlerle en açık biçimde iştigal ettiği andır. Bugün Batı'da gerçekliğin, tarihin, siyasetin, toplumun basit bir temsili olamaz, bunlar ancak metinsel olarak inşa edilebilir. Aksi halde tek yapabileceğiniz bunların ideolojik temsillerini yeniden üretmek olur. Türsel siyasî sanat, hakiki ya da pozitif bir imge oluşturduğu yanılgısına çok sık düşer. Bunun bir sonraki adımı, adını koymakla yargılamanın bir olduğu, aksiyolojik bir siyasî sanat tarzıdır.[30] Böylece siyaset etiğe –ya idolleştirmeye ya putkırıcılığa– indirgenir, sanat da, ideolojinin eleştirisi olacağı yerde, su katılmamış ideolojiye dönüşür.

Sanattaki bu yanılgı, ideolojinin idealist biçimde kavranmasından ileri gelir – ideoloji, sınıfa has inançlardan oluşan sabit bir yapı gibi algılanır (bu da, söz konusu inançları gerçekte olduklarından daha gerçek, daha istikrarlı hale getiren bir kurgudur). Oysa ideolojiyi tam da Marx'ın anladığı şekilde kavramak gerekir: "bir 'yanlış bilinç' ya da sınıfsal köken meselesinden ziyade, toplumsal bütün içindeki konumundan ötürü düşünceye dayatılmış yapısal sınırlar ya da ideolojik kapalılık" olarak.[31] O halde bu noktada, "siyasî sanat" ile "siyaseti olan sanat" arasında ayrım yapabiliriz: İlki, retorik bir kod içine hapsolmuş, ideolojik temsilleri yeniden üreten bir sanattır; ikincisiyse, düşüncenin yapısal konumlanışını ve pratiğin toplumsal bütün içindeki etkinliğini dert edinen, günümüz açısından anlamlı bir siyasal kavramı üretmeye çalışan bir sanat. Siyasal kavramıyla ilgili her tanımlama çabası şüphesiz ki zor ve geçici olacaktır – ama bu çabanın özgüllüğünün ve değerinin ölçütü de pekâlâ bu olabilir.

ÇEVİREN Elçin Gen

Notlar

1 Örneğin bkz. Fredric Jameson, "Postmodernism and Consumer Society", *The Anti-Aestethic: Essays on Postmodern Culture*, ed. Hal Foster (Port Townsend: Bay Press, 1983).

2 Bkz. André Gorz, *Farewell to the Working Class* (Boston: South End Pres, 1982).

3 Ernesto Laclau, " 'Socialism', the 'People', 'Democracy': TheTransformation of Hegemonic Logic", *Social Text* 7 (Bahar ve Yaz 1983).

4 Walter Benjamin, "The Author as Producer", *The Essential Frankfurt School Reader*, ed. Arato ve Gebhardt (New York: Urizen Books, 1978) s. 268. [Türkçesi: Benjamin, "Üretici Olarak Yazar", *Brecht'i Anlamak*, çev. Haluk Barışcan ve Güven Işısağ (İstanbul: Metis, 2. basım 2000) bu kitapta, s. 67] İşçi-sanatçı modeli de elbette ki *erkek* bir model.

5 *A.g.e.*

6 Roland Barthes, "Myth Today", *Mythologies*, çev. Annette Lavers (New York: Hill and Wang, 1972) s. 149.

7 Jean Baudrillard, *The Mirror of Production*, çev. Mark Poster (St. Louis: Telos Pres, 1981) s. 60, 21.

8 Bkz. Baudrillard, *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, çev. Charles Levin (St. Louis: Telos Press, 1981). "Bu, bir *gösterge mübadele değeri sistemi* olarak düşünülen *tüketim* sürecidir: geleneksel ekonomi politiğin tanımladığı şekliyle tüketim (üretim döngüsünün bir anı olarak, ekonomik mübadele değerinin yeniden kullanım değerine çevrilmesi) değil, ekonomik mübadele değerinin gösterge mübadele değerine çevrilmesi olarak düşünülen tüketim." (s. 113)

9 Marksist model patriyarka ile ırkçılığı, toplumsal formasyonumuzda hâlâ etkin olan, eski üretim tarzlarından ve toplumsal formasyonlardan kalan yapısal unsurlar olarak tarif eder. Bkz. Jameson, *The Political Unconscious* (Ithaca: Cornell University Press, 1981) s. 89-102.

10 Louis Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatuses", *Lenin and Philosophy*, çev. Ben Brewster (New York: Monthly Review Press, 1971) s. 127.

11 Levin, "Introduction", *Political Economy of the Sign*, s. 5.

12 Şüphesiz bu, Althusser'in "Tarih ereksiz ya da öznesiz bir süreçtir" (yani, hem üretici bir dinamikten hem de özgül bir sınıf karakterinden yoksundur) iddiasına dair ters bir yorumdur.

13 Özellikle bkz. Althusser, *Reading Capital*, çev. Ben Brewster (Londra: NLB, 1970) 9. bölüm.

14 Bkz. Marshall Sahlins, *Culture and Practical Reason* (Chicago: University of Chicago Press, 1976).

15 Baudrillard, *Political Economy of the Sign*, s. 147-148.

16 Sahlins, s. 211. "Bizim için malların üretimi aynı zamanda simgesel üretim ve aktarımın ayrıcalıklı kodlarıdır. Burjuva toplumunun biricikliği, ekonomik sistemin simgesel belirlenimden uzak olmasında değil, ekonomik simgeselli-

ğin yapısal açıdan belirleyici olmasında yatar." Bu Baudrillardcı iddiayı Marxçı bir perspektifle okumak da mümkün. Althusser'e göre, ekonomik olanın "nihaî belirleyici kerte" olması ekonomik olanın ille her zaman kendi içinde belirleyici olmasını gerektirmez, toplumsal formasyonda hangi "kertenin" ya da alanın hâkim olacağını belirlediği anlamına gelir – bizim örneğimizde bu kerte açıkça kültüreldir.

17 Bunun klasik örneği, para ekonomisinin dayattığı soyut eşdeğerlikte kullanım değerinin mübadele değeri tarafından aşındırılmasıdır. Baudrillard bu aşınmayı (yapısalcılıkta) göndergenin ve (post-yapısalcılıkta) gösterilenin aşınmasıyla ilişkilendirir: Kültürel ve ekonomik olarak "geriye kalan tek şey", bir gösteren "oyunudur" (*Tel Quel*'inki gibi kültürel programların göklere çıkardığı bir oyun). Sermaye ile temsil eleştirisi arasındaki ilişkiye dair ayrıca bkz. Jameson, "Periodizing the Sixties", *The 60s without Apology*, ed. Sayres, Stephanson, Aronowitz, Jameson (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984).

18 T. J. Clark, "Clement Greenberg's Theory of Art", *Critical Inquiry*, 9. cilt, 1. sayı (Eylül 1982) s. 145, 154-155.

19 Bkz. Manfredo Tafuri, *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development* (Cambridge: MIT Press, 1976); ayrıca bkz. "(Post)Modern Polemics" adlı yazım, *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics* (Seattle: Bay Press, 1985).

20 Clark, s. 148.

21 Jean François Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels* (Paris: 10/18, 1973) s. 37. Lyotard'a göre kapitalizm sosyalizmden çok daha radikaldir, çünkü sosyalizm hırsı (ve niyetleri) bakımından adeta dinsel olan devrimci değerlerle doludur: oysa sermaye bu türden hiçbir inanç karşısında eğilmez. Kapitalizmin krizlerine gelince, Gilles Deleuze bunlarla şöyle alay eder: "Kimse çelişkilerden ölmez. Kapitalizm çöktükçe, şizofrenleştikçe, daha iyi işler – Amerikan tarzında olduğu gibi." Bkz. *Anti-Eudipus* (New York: Viking Press, 1977) s.151.

22 Bu anlamda, avangardın kültürel stratejisi, öncü partinin devleti ele geçirmesine dayanan Leninist siyasî strateji kadar anakronistiktir.

23 Bkz. *The History of Sexuality*, 1. cilt (New York: Pantheon, 1978). Avangard ihlalden (dilde ihlal, yani kültürel ve toplumsal uzlaşımların ihlali) tâbiyete (disiplinler yoluyla, yani iktidarın, öznelerini bilmesini sağlayan bilgi biçimleriyle) direnişe geçişi kavramak açısından Foucault elzemdir, çünkü kendi düşüncesinin izlediği güzergâh (delilik ve Roussel üzerine yazdığı ilk eserlerinden cinsellik ve hapishane üzerine yazdığı son eserlerine) buna işaret etmektedir. Foucault özellikle, tâbiyetin, bütünlüklü özneler değil bütünlüklü disiplinler oluşturma meselesi olduğunu ayrıntısıyla gösterir – bu disiplinler, bedenlerin nizama sokulmasını sağlayan bir toplumsal sistem içerisinde ağ haline getirilir. Ayrıca "Kültürel Direniş" adlı metnime bakınız, bu kitapta.

24 Bkz. Jameson, "Periodizing the Sixties".

25 Bu konjonktürü bu çerçevede ifade eden Perry Anderson'dır, bkz. "Modernite ve Devrim", "Marksizm ve Kültürün Yorumlanması" başlıklı konferansta sunulan bildiri, Urbana, Haziran 1983. (Türkçesi: Perry Anderson, *Tarihten Siyasete Eleştiri Yazıları* içinde, çev. Simten Coşar [İstanbul: İletişim Yayınları, 2003].)

26 Bkz. Ernest Mandel, *Late Capitalism* (Londra: NLB, 1978) s. 387.

27 Bu isyanların, 1960'lar sonrasında, yeniden canlanan kapitalizmle tersine çevrilmesi burada ele alınamayacak bir mesele.

28 1960'larda elbette protest sanat da vardı, ama o bile, (sınıfsal) taleplerden ziyade kurumsal mekânın marjinal gruplar adına işgal edilmesiyle ilgileniyordu: Siyahlar, kadınlar, gençler, yoksullar, savaş kurbanları.

29 Bu, söz konusu temsil tarzının siyasî bir grubu seferber etme aracı olarak taşıdığı önemi küçümsemek anlamına gelmez; Jameson'ın vurguladığı gibi, her ideolojide ütopyacı bir unsur vardır.

30 Bkz. Barthes, "Political Writing", *Writing Degree Zero* (New York: Hill and Wang, 1968). (Türkçesi: *Yazının Sıfır Derecesi*, çev. Tahsin Yücel [İstanbul: Metis, 3. basım 2006])

31 Jameson, *Fables of Aggression: Wyndam Lewis, the Modernist as Fascist* (Berkeley: University of California Press, 1979) s. 17.

Kültürel Direniş*

HAL FOSTER

Bugün, Batı'nın kültürel ve ideolojik bütünlüğünü yitirdiği düşüncesi çok sık telaffuz ediliyor: Burjuva kültürünün geleneksel bağlarının çözüldüğü, devlet iktidarının bir meşruiyet kriziyle yüz yüze olduğu, modernliğin büyük anlatılarının tükendiği dillendiriliyor. Derin bir siyasî geri çekilmenin [*retrenchment*] yaşandığı bir zamanda bu iddia biraz ters görünüyor; ama bu geri çekilme, kısmen, modern inanç biçimlerinin uğradığı aşınmanın sonucu olabilir. O zaman şu soruyu sormak gerek: Çağdaş Batı toplumlarında düzen nasıl kurgulanıyor ve rıza nasıl dayatılıyor?[1]

Geleneksel olarak, rızanın ideoloji aracılığıyla temin edildiği düşünülür: Marksizm'de ideolojinin yanlış bilinci teşvik ettiği ya da (daha doğrusu) düşünceye dayattığı sınırlarla sosyal çatışmaları ve tarihsel çelişkileri adeta sihirli bir değnekle çözdüğü kabul edilir. Sanat ya da estetik de geleneksel olarak teori ile pratik arasında bir yerde bulunan bir çözülme alanı olarak tanımlanır: Kant (Aydınlanma) felsefesinde, estetik yargının duyu ile aklı, doğa ile özgürlüğü,

* Hal Foster'ın *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics* (1999) kitabı içinde, © New Press 2005 – e.n.

olgulara dair yargılar ile değer yargılarını uzlaştırdığı kabul edilir. Estetiği ideoloji bağlamında, yani toplumsal bölünmelerin ve araçsal ekonomi mantığının ötesine yansıtılmış, o bölünmeleri sahte biçimde ortadan kaldıran ve o mantığı telafi eden bir alan olarak açıklamak kolay, belki de fazla kolay. ("Schiller şöyle diyordu: "Doğamızda var olan, ama Sanat'ın [yani tekniğin, bilimin] yok ettiği bütünlüğü daha yüksek bir Sanat'la yeniden tesis etmekte serbest olmalıyız.")[2] Ama estetik olan ile ideolojik olan arasında bir ilişki olduğu da aşikâr – (sadece) sanat eserinin şu ya da bu ideolojiyi "yansıtma" ihtimalinden ötürü değil, sanat eserinin bizatihi ideolojik bir eylem olmasından, çatışmaları sihirli bir değnekle çözmesinden ötürü. Dahası, estetiği özerk, uzlaştırıcı bir alan olarak kabul eden tanımın kendisi, sermaye ihtiyaçlarına denk düşer. Franco Moretti'nin dikkat çektiği gibi, "Kant'ın bu arayışı aslında bir tarihsel 'zorunluluğun' ürünüdür, zira kapitalist toplum düşünce ile ahlak arasındaki ayrımda yansımasını bulan bilimsel ve teknik ilerleme olmadan nasıl düşünülemezse, bu ayrımı gidermeye, ortadan kaldırmaya yönelik dur durak bilmez çaba olmadan da düşünülemez. Kapitalizmin, estetik faaliyetlerde nedeni ilk bakışta kolay kolay anlaşılamayan olağanüstü bir çoğalmaya sahne olması bundandır."[3]

Gelgelelim, estetik olan ile ideolojik olanı aynı anlama gelecek şekilde birleştirmek doğru değil (bu iddiada böyle bir tehlike var). Çünkü bu, sanat eserinin eleştirel potansiyelinin (aynı zamanda yarı özerk statüsünün) ortadan kalkmasına neden olabilir: Estetik, en azından ilk modern formülasyonlarında, burjuvazinin sınıfsal hâkimiyetine rızanın temin edildiği bir alandan ibaret gibi görülür.[4] Bu model, tarihsel olarak uzlaşma kavramı çerçevesinde gözden geçirilmiştir (daha sonra, 19. yüzyılda, kültürel olanın sadece bir değer sistemini garanti altına almadığı, farklı cep-

helerin kodlarını da uzlaştırdığı düşünülür); yine de sanatın eleştirelliğini, özellikle kendi ideolojik ya da uzlaştırıcı işlevi bağlamında, hâlâ dışlamaktadır.

Aslında, çağdaş kültür üretimine baktığımızda böyle bir eleştirelliğin olup olmadığı son derece şüpheli görünebilir, yine de modern sanatın tamamı bağlamında bunu hepten dışlamanın hata olduğu açık. Çünkü biliyoruz ki modernizm içerisindeki pratikler, estetikle ilgili bu Aydınlanma anlayışlarını destekliyor ya da bunlara karşı çıkıyor. Fazlasıyla keskin bir karşıtlık oluşturmak pahasına da olsa, bu iki yaklaşımı şu şekilde örnekleyebiliriz: Bir uçta Kant'ın özerklik ilkesine –kurum *içerisinde* eleştiri ilkesine– riayet eden formalist pratik, diğerinde bu özerkliğe meydan okuyan –kuruma *yönelik* eleştiri ilkesiyle işleyen– avangardist pratik.[5] Bir formalist için sanatın amacı, özerkliği ve saflığı içinde estetiğin geliştirilmesidir; bu amacın uzlaştırıcı bir işlevi içerdiği aşikârdır (formalist bir yazara göre, resmin nihaî kriteri "iknaya zorlama"dır). Siyasal açıdan angaje olsun ya da olmasın, ileri sanat 19. yüzyıldan beri tam da estetiğin bu ideolojik işlevine –bütün görelilikleri ve çelişkileri "konu dışı" hale getiren bir mutlak ifade edişine–[6] isyan etmiştir. Bu sanat, ki Manet de en az Duchamp kadar onun temsilcisidir, "toplumsal düzen içindeki somut konumunu olumlama ya da reddetme derdinde olmamış, o konumu çelişkisi içinde temsil edip eleştirel bilinci harekete geçirmeye çalışmıştır."[7]

Ne var ki, sanat pratiğinin daha estetik-karşıtı yönleri de bugün sorunlu hale gelmiştir. Daha kısa bir zaman önce sanatın, "ritüeldeki asalak varoluşundan" kurtulduktan sonra siyasal pratiğe dayanabileceğine, hatta "geleneğin yerle bir edilmesi"nin devrimci bir sürece, "insanlığın yenilenmesi"ne hizmet edebileceğine inanmak mümkündü. (Walter Benjamin'in "Teknik Olarak Kopyalanabildiği Çağda Sanat

Eseri" adlı makalesinden bahsediyorum.) Ancak, Batı'da sanatın değil, sermayenin hayata geçirdiği bu "yerle bir edilme" süreci, kültür kurumlarında ve toplumsal ilişkilerde etkin bir dönüşümün değil, kitle kültürünün gösterilerinin edilgin biçimde tüketilmesinin önünü açtı. *Bu* dönüşümde geleneksel kültürün uzlaştırma garantisi toplumsal düzen açısından artık o kadar da elzem değil, çünkü bugün bizler geleneğin endoktrinasyonundan ziyade kültürü *tüketerek* sosyalleşiyoruz.[8] Kültür artık kapitalist mantığın araçsal dünyasından ayrı bir değer alanı değil, feda ettiğimiz bazı içgüdülerin telafisi değil, aksi halde metalaşmış olacak varoluşumuzdan geçici bir kurtuluş değil – kültür de artık metalaşmış durumda.

Kültürel alanda durum buysa, ideolojinin işlevinin de değişmiş olduğunu düşünebiliriz. Jean Baudrillard'a göre, "ideoloji artık maddî üretim (üretim sistemi ve ilişkileri) ile gösterge üretimi (kültür vs.) arasında mevcut olan, 'tabandaki' çelişkileri dışavuran ve örten bir altyapı/üstyapı ilişkisi olarak anlaşılamaz."[9] Bunun nedeni, iki alanın artık yapısal olarak birbirinden ayrı olmaması. Meta mantığı ile gösterge mantığı aynı soyutlama sürecinin parçaları ve bugün gelişmiş kapitalist toplumlarda ideolojiyi oluşturan da *bu* süreç. Kültürün artık (olumsuzlanacak) özerk bir alan olmadığı ve (ifşa edilecek) bir uzlaştırma işlevi görmediği, ideolojinin de artık (demistifiye edilebilir) bir mistifikasyondan ibaret olmadığı bu koşullar altında, kültürel direnişi tarif etmek ve etki alanını saptamak güçleşiyor. İlerleyen sayfalarda bu sorunu ele alacağım.

Burjuvazinin "Tasfiyesi"

Bu noktada kültürel direnişle ilgili olarak şu sorular akla geliyor: Burjuva ideolojisi adı altında toplanan nesneler, pra-

tikler ve kurumlar sistemi nedir? Bu sistem nasıl hâkim olmaktadır ve onu münhasıran burjuva kılan özellikleri nelerdir? Burjuva kültürü, başından beri, bir uçta aristokratik terimlerle diğer uçta proleter ya da popüler formlarla örülmüş bir metinden ibaret değil miydi? Ve bugün burjuva kültür pratiği başka sosyal grupların anlamlandırma biçimlerinin temellük edilmesinden ibaret değil mi? Birbiriyle ilgili bu iki işleyiş –ilki mücadele, ikincisi temellük– burjuva kültürel formasyonunun iki evresi olarak tanımlanabilir mi?

Burjuvazi, 18. yüzyılda siyasî bir güç olarak ortaya çıktığında "kültürel açıdan bütünlüklü bir sınıf"tı.[10] Belirli anlamlar üretmişti, kendisini ayırt edilir kılan değerlere sahipti, hegemonya mücadelesinde gerekliydi bunlar. Burada mesele, bu Salon resmi, romantik senfoni, realist roman vs. kültürünün sınıfsal karakteri değil, formasyonu. Burjuva ideolojisinin en kapsamlı örneği olarak Aydınlanma programını ele alalım – insanın doğal hakları, halkın ve cumhuriyetin egemenliği, her tür çıkarın temsil edildiği "açık" bir kamusal alan ve her türlü çatışmanın "üzerinde" bir devlet... Bu *evrensel* temsil projesi aristokrasinin, monarşinin ve kilisenin *özel* çıkarlarına direnişle tasavvur edilmişti. Bu anlamda mücadeleci ya da "diyalojik"ti; aynı zamanda diyalektikti: İnsanı batıl inanca dayalı "toyluktan" (Kant) kurtaracaktı, ama sadece onu emeğin kölesi haline getirip sermayenin kucağına atmak için. Nitekim Aydınlanma'nın özgürleştirici programı –doğallaştırma, ussallaştırma, evrenselleştirme– zamanla ideolojik işlevin mükemmel örneği olarak görüldü. Adorno ile Horkheimer'a göre, Aydınlanma, "diyalektiği" içinde kendi karanlık yüzüne, grotesk efsanesine dönüşmüştü. Aklın hükümranlığı, doğa üzerindeki kapitalist tahakkümü, ötekinin emperyalist imhasını, akıldışı olana faşist dönüşü (ve şimdi türümüzün yok oluşunu) getirmişti.

Burjuva ideolojisinin bu diyalojik, ikiyüzlü karakteri kendini en bariz biçimde burjuva "kamusal alanı"nın akıbetinde gösterir. Burjuva kamusal alanı da, eski rejimin kapalı politikalarına karşılık ifade özgürlüğünün ve açık tartışmaların alanı olarak tasavvur edilmiştir. Bu özgür iletişim alanı büyük ölçüde "serbest girişim"in üzerini örten ideolojik bir kılıftı: Orada ifade edilen genel çıkarların arkasında sermayenin gayet özel çıkarları yatmaktaydı. (Bunun gibi, burjuvazi estetik yargıyı hem öznel hem de evrensel olarak geçerli diye tanımlarken, eski rejimde nesnel kurallara ve normlara dayanan kültür tanımının elitizmini hedef alıyordu. Ve bu "evrenselliğin" arkasında da yine bazı mistifikasyonlar yatıyordu: Sanatın da, tıpkı demokrasi gibi, herkes için olduğu ve toplumsal koşullara bağlı olmadığı ya da toplumsal açıdan etkili olmadığı önermesi.) Kamusal alanın sınıfa özgü karakteri, sermaye dışı (yani proleter) çıkarların burada temsil imkânı aramasıyla su yüzüne çıktı. Başkaları tarafından da erişilebilir oldukları ortaya çıkınca, başta özgürleştirici oldukları savunulan temsil biçimleri aniden tehlikeli oldu ve burjuvazi kendi "karşı-devrim"ine girişti – gösterinin ilk tezahürlerinden bugünün kitle iletişiminin "enformasyon" ve "eğlence" ağına kadar izleri sürülebilecek bir reform bu.[11] Ne var ki kamusal ayrıcalıklarının ilk kez yabancılarca ele geçirilmesi burjuvazi için öylesine travmatikti ki, sermayeyi doludizgin bırakmak (tam anlamıyla hâkim kılmak) için, kendini ayırt edilir kılan pratiklerinden ve miras aldığı aristokratik inançlardan, kültürel açıdan bütünlüklü bir sınıf statüsünden vazgeçti. Marx, *Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire*'inde (1852), burjuvazinin despot Bonaparte'ı nasıl sahiplendiğini, böylelikle "güçlü ve sınır tanımayan bir hükümetin himayesi altında kendi özel çıkarlarının peşinde güvenle koşabileceğini" ayrıntısıyla anlatır.[12] Yani burjuvazi, kültürel temsilleriyle ilgili her türlü

mücadeleden bağımsız olarak, üretim araçları üzerindeki denetimini sağlama alabilirdi.

Bu feragat ne maddî nitelikteydi ne de siyasî. Bu, stratejik bir hamle, yeni bir hegemonya biçimiydi. Çünkü öncelikle kültürel olanın ekonomik olandan ayrılmasını kesinleştiriyordu, böylece kültürel olan kurumsal yetersizliği içinde muhafaza edilirken, ekonomik olan sosyal formları aşındırmakta serbest kalıyordu. İkinci olarak, aristokratik kültürle diyalojik mücadele yerine başka sosyal pratiklerin doğrudan temellük edilmesinin yolunu açıyordu – kodlanmış inançların, değerlerin vs. rekabeti olarak ideoloji yerine, başka sosyal grupların göstergelerinin kültürel bir *kombinasyonu* olarak ideoloji...(Simgesel üretimin, anlamlandırma sürecinin denetimi tam bu noktada maddî üretimin, üretim araçlarının denetimi kadar elzem olmaya başladı.)[13]

Bu temellük işlevi kuşkusuz verimlidir, yine de bir eksikliği telafi eder – kültürel üretim için gereken bütünlüklü bir toplumsal tabanın eksikliğini. Aslında bu eksiklik, 19. yüzyıl boyunca üst-belirlenmiş hale gelen bir çelişkinin alanıdır. Burjuvazi, birbiriyle çatışan üç ihtiyaçla karşı karşıya kalmıştır: 1) siyasal açıdan uzlaşma halinde olan bir kültürel düzen sağlamak, 2) yarı aristokratik bir kültürel üstünlük iddiası elde etmek, 3) sanayi kitlelerini "demokratik" biçimde denetlemek, yani bu kitleleri kolektif üreticiler olmaktan çıkarıp seri (birbirinden ayrı) tüketicilere dönüştürmek.[14] Ama bu sorun aynı zamanda bir fırsattır da, burjuvaziye aristokrasiyle yürüttüğü sınıf mücadelesinin kültürel kazanımlarını sağlama alıp proletaryanın sınıf mücadelesini yönünden saptırma, ideal olarak *post*-diyalojik bir iktidar konumuna geçme şansı vermiştir. Burjuvazinin kültürel tasfiyesini, ayırt edilir bir kültürel pratikten temellük pratiğine geçişini Marx'a değinerek tarif ettik. Diğer iki sorunun "çözümleri"ni de, şimdilik, avangard ile *kitsch* ya da

(daha ilerde, daha karmaşık halinde) modernizm ile kitle kültürü olarak adlandırabiliriz.

Bu sorunsalın tanımlanması, bugün de elli yıl önceki kadar ciddi bir tartışma konusudur. (Tabii bu, sorunsalın değişmediği anlamına gelmiyor: *Kitsch* ile –Clement Greenberg bu kavramı 1939'da yüksek sanatın kentli sanayi kitlelerince kolayca tüketilecek şekilde yeniden üretilmesi olarak tarif etmiştir–[15] kitle iletişiminin kültürü arasındaki muazzam farklar bu değişimin işaretlerinden yalnızca biridir.) Bu sorunsalı tam anlamıyla kavramak için, geriye gidip kültürel alan ile ekonomik alanın birbirinden ayrılması sürecine bakmak gerekiyor. Aydınlanma programının bir parçası olan sanatın özerkliği ilkesi, sanatı eğitim ya da eğlence için araçsal biçimde kullanılmaktan "kurtarmak" amacıyla öne sürülmüştü. Gelgelelim, böyle bir özerklik ancak burjuvazinin kültürel tasfiyesinden sonra hayata geçti, çünkü "sanat için sanat" ilkesi ancak o zaman olanaklı hale geldi. Benjamin, Baudelaire üzerine elyazmalarında şöyle der: "Aslında 'sanat sanat içindir' tezi 1852 civarında ciddi bir önem kazandı, yani burjuvazinin 'davasını' yazarlarla şairlerin elinden almaya çalıştığı bir zamanda. Bu gelişmenin son durağında Mallarmé'yi ve 'saf şiir' tezini görürüz."[16] Burjuvazinin sanata ideolojik bir araç olarak ihtiyacı kalmadıysa, madalyonun diğer yüzünde de sanatçı artık burjuvazinin çıkarlarını temsil etmekle mükellef değildir – ve temsil edeceği başka sınıf çıkarları da bulunmayınca, sanatının yegâne konusu sanatın içsel süreçleri olacaktır.

Bu okuma ilk avangardın bazı pratiklerini göz ardı ediyor: Örneğin Courbet'nin eserlerinde burjuva olmayan sosyal pratiklerin temsili, ya da Manet'nin eserlerinde çatışma halindeki sosyal temsillerin yansıtılması. Yani bu okuma, burjuvaziyi etkin biçimde temsil etmeyi bırakmış ya da burjuvaziden ideolojik desteğini çekmiş olsa da sanatın

özerkliğine dayalı burjuva ilkeyi olumlayan avangardın tek bir yönünü, *estetizmini* öne çıkarıyor. Oysa avangardın bir başka yönü, *anarşik* cephesi, bu duruma diyalektik bir tepki olarak doğar. Bu anarşik avangard cephe estetistlere karşı çıkar, ama daha önemlisi bir kurum olarak sanata meydan okur. Burada, Mallarmé ile Büyük Kitap'ının –ya da daha iyisi (şair kendini anarşist diye tanımladığından) Cézanne ile saf görselliğinin– karşısına yerleştirilecek figür Duchamp'dır: "Retina resmi"ni reddedip pisuvar ve şişe süzücülerini hazır nesne olarak sergileyen, böylece sanat nesnesine yüklenen aşkın iddiaların maskesini düşürüp sanatın "özerkliğini" gerçek kullanım değerinden yoksun olma biçiminde tarif eden Duchamp. Bu avangard cepheye göre sanatı araçsallaştıran ve ideolojik kılan, sanatın *bu* "özerkliği"dir – yani mübadele ilkesine tâbi olması.

Avangard içerisindeki anarşik cephenin, burjuvazinin sadece kültürel düzenine meydan okumuş olması, siyasî statüsüyle bir derdi olmaması, bazılarınca bir başarısızlık olarak yorumlanır. (Jürgen Habermas şöyle der: "Yüceltmeden arındırılmış anlamdan ya da tahrip edilen biçimden geriye hiçbir şey kalmaz; ve bunu, eşitlikçi bir etki izlemez.")[17] Fakat bu, anarşik bir projeyi fiilî bir program sanma hatasına denk düşmektedir. Ayrıca, aynı zamanda bir önkoşul olan şeyi bir hedef sanma hatasıdır. Çünkü bahsettiğimiz avangard tarihsel açıdan burjuva düzenine bağımlıdır (hem malî dayanak hem de olumsuzlanacak bir kültürel sistem olması açısından), ve burjuva düzeni de avangardı kullanmıştır (toplumsal çalkantıları ve daha sonra alt-kültür stillerini dolayımlamada); bu ikisi zorunlu bir çelişki düğümüyle birbirine bağlanmıştır. Dahası, doğrudan siyasî avangardın (örneğin Rus üretimciliğinin) zeminini hazırlayan da, çoğunlukla "soyut" ya da "önemsiz" diye bir kenara itilen bu anarşik avangard olmuştur: Sanat kurumunu, hatta

dağıtımından alımlanışına kadar bütün kültürel üretim aygıtını yıkmak yerine *dönüştürmeye* girişmesiyle.

Özetle estetist avangard, akademizmle kültürel açıdan zayıflamış, ekonomik gücünü yitirmiş, *kitsch*'le değersizleşmiş bir sistemde burjuvazinin "değer" ve "nitelik" ilkelerini koruma ihtiyacına cevap vermiştir. Buna karşılık anarşik cephe de, estetist cephenin, söz konusu sorunun çözümü değil parçası olduğunu ifşa etmiştir. Bu avangard, sanat kurumunu yıkmamış da olsa, "estetik normları geçerli normlar olarak vaz etme imkânını" ortadan kaldırır.[18] Böylelikle avangard modernizm, (siyasî nedenlerle eski kültürel düzeninden vazgeçen) burjuvazinin *hem* "son umudu", *hem de* bir yanda akademik incelikten, diğer yanda kitle kültürüne erimeden oluşan yeni düzenine meydan okuyan en iyi alternatif olur.

Bu ilişkilerin –avangard ile *kitsch*, modernizm ile kitle kültürü ilişkisi– karmaşıklığı genellikle göz ardı ediliyor. Terimler soyutlanıp birbirinin karşısına konuyor, oysa bunları diyalektik biçimde ele almak gerek. *Kitsch*'imsi bir sanat röprodüksiyonunu, Cézanne'ın *Mont Ste. Victoire* tablosunu ve bu ikisiyle ilişkili olarak ifade bulan bir Duchamp hazır nesnesini düşündüğümüzde, her birinin değişik biçimlerde iki koşula direndiğini ya da iki koşulu temel aldığını görürüz: metalaşma ve kültürel açıdan bütünlüksüz bir kamu (burjuva ya da değil, fark etmez). Röprodüksiyon, serbestçe dolaşıma giren bir meta imgesidir. Cézanne tablosu, zorlayıcı tekrarı ve görmeye dair "kuşku"suyla, bir gösterge sistemi olarak bu şekilde şeyleşmeye biçimsel olarak direnir (saf görsel ve resimsel olan üzerindeki vurgusu duyuların uzmanlaşmasına ve işbölümüne tanıklık etse bile), ama bunu avangard dışında herhangi bir toplumsal grup adına yapmaz. Hazır nesne ise hem sanatın metalaşmasını hem de toplumsal yabancılaşmayı kışkırtıcı bir biçimde vurgular. Bu şekilde modernizm ve kitle kültürü ("biraraya

geldiklerinde yetemedikleri bir özgürlüğün birbirinden kopmuş iki yarısı"),[19] diyalektik olarak farklı işlevleri yerine getirir: biri değer görüntüsünü muhafaza eder (belki de avangardist olumsuzlama bile bu işlevi görür), diğeri kitleleri kültürel olarak denetler; biri kabile dilini "saflaştırır" (ya da, bozar veya matlaştırır), diğeri onu "ucuzlaştırır". (Burada belki de ikisinin diyalojik niteliği hâlâ görülebilir: Yüksek kültürün "aristokratik" göstergesi olarak avangard; "anında özümsenmenin, sermaye imgesi karşısında eşitliğin sanatı ve kültürü"nün "pleb" göstergesi olarak *kitsch*.[20]) Dolayısıyla, bütünlüklü bir toplumsal tabanın bulunmaması karşısında iki pratik diyalektik açıdan farklı tutumlar sergiler: T. J. Clark'a göre modernizm bu eksikliği forma "dönüştürme"ye meyleder, kitle kültürü ise bu eksikliğe ikame göstergelerle doldurulacak bir boşluk olarak bakar – özgül sosyal pratiklerin genel kültürel meta-imgeler içinde eritilmesini gerektiren bir arzu durumu da diyebiliriz. Henri Lefebvre'in dikkat çektiği gibi, "etrafımız boşlukla sarılı, ama göstergelerle doldurulmuş bir boşluk bu".[21]

(Karşı-)Temellük

O halde burjuva kültürü diyalektik bir modernizm ile kitle kültüründen oluşur. Herhangi katı bir "ideoloji"den daha esnek olan bu metin, direniş pratikleri açısından büyük bir zorluktur: Bütünlükten ya da sabit bir biçimden yoksun, bir yandan inceltirken bir yandan temellük eden bir kültüre karşı çıkmak şöyle dursun, böyle bir kültürle nasıl yüzleşilir?

Roland Barthes "Günümüzde Mit"te (1957) (küçük) burjuvayı şöyle tanımlar: "Öteki'yi hayal edemeyen bir insan... Öteki onun için, varlığını tehdit eden bir felakettir."[22] Ne var ki, öteki yapısal açıdan tam da bir "felaket" olarak var olmak zorundadır, çünkü burjuva toplumsal metninin sı-

mrlarını belirler – (a)sosyal, (a)normal, (alt)kültürel olanı tanımlar. Kısaca, düzen ötekinin konumlandırılmasıyla üretilir; düzen ötekini (toplumsal düzeyde) marjinal hale getirir ve (tarihsel düzeyde) egzotik ya da "ilkel" nitelemeleriyle dışlar. Ötekini "katıksız bir nesneye, seyir malzemesine, soytarıya" çeviren (Barthes) dışlayıcı stereotipler, uzun zamandan beri bu denetimin ana tarzını oluşturuyor. Ama bu stereotipleştirme, tâbiyet imgesinin kolektif kimlik göstergesine dönüştürüldüğü bir direnişe imkân verebilir. Bizim sosyal rejimimizdeki işlemler çok daha inceliklidir: Her ne kadar hâlâ tâbiyete bağımlı olsalar da, bütünüyle dışlamaya dayanmazlar. (Foucault'nun iddia ettiği gibi dışlama, ister delinin, ister suçlunun ya da sapkının dışlanması olsun, bilginin, dolayısıyla iktidarın üretimi açısından yeterli değildir.) Bugün öteki aynı zamanda yeniden ele geçirilir, tanıma düzeni aracılığıyla tam da farklılığı içinde işlemden geçirilir, ya da düpedüz aynılığa indirgenir.

Barthes bu ele geçirmenin iki karakteristik biçimini tespit eder: *aşılama,* ötekinin ancak zararsız hale getirilebildiği ölçüde özümsenmesi; *içerme*, ötekinin temsil yoluyla cisimsizleştirilmesi (burada temsil, etkin varlığı ikame eder; adlandırma, tanımamadır). Böyle bir ele geçirme sanatta kısmen gerçekleşir (örneğin Walker Evans'ın, yoksul kesimler gibi sosyal ötekileri "evcilleştiren" belgesel fotoğraflarında, ya da Robert Venturi'nin, yerli kolektivite biçimlerini kendi pop amaçları için temellük ettiği sözde bölgesel mimarîsinde), ama asıl hareket alanı kitle kültürüdür. Sözgelimi alt-kültürlerin ele geçirilmesini düşünelim. Dick Hebdige, ötekilerin iki şekilde kapıldığını [*capture*] anlatır: "1) alt-kültür göstergelerinin (kıyafet, müzik vs.) seri üretim nesnelerine çevrilmesi (yani meta biçimi), 2) sapkın davranışların hâkim gruplarca –polis, medya, hukuk kurumları– "etiketlenmesi" ve yeniden tanımlanması (yani ideolojik bi-

çim)."[23] Ama bu iki biçim –ticarî ve ideolojik– aslında birdir; ötekini, bir gösterge olarak toplumsal açıdan tâbi, bir meta olarak ticarî açıdan verimli kılan meta-gösterge biçimi altında birleşirler. Bu şekilde (alt-kültürel) öteki, hem bu tanıma aracılığıyla denetlenir, hem de metalaştırma aracılığıyla yayılır. Bu meta-imgenin dolaşımında bilgi ve iktidar toplumsal alanın çatlaklarına ve sınırlarına nüfuz eder. Böylece farklılık üretici bir şekilde kullanılır; hatta dışarısı diye bir şeyin olmadığı (dolayısıyla sınırlarını yeniden çizmek için kendi ihlallerini kendisi tertiplemek zorunda olan) bir toplumsal düzende, farklılık çoğunlukla toplumsal denetim ve meta inovasyonu doğrultusunda imal edilir.

Bütün bu ele geçirme teknikleri tek bir büyük işleme dayanır: *temellük etme*. Ekonomik düzeyde istimlak etme ne ise, temellük etme de kültürel düzeyde odur. Bu son derece etkili bir işlemdir, çünkü bir toplumsal gruba ait özgül bir içeriği ya da anlamı, başka bir toplumsal grubun genel bir kültürel formuna ya da stiline dönüştüren bir soyutlama aracılığıyla gerçekleştirilir. Barthes bu süreci "mit" olarak adlandırır: "[Mit], kendinden önce var olan bir göstergebilimsel zincirden inşa edilir: *İkinci dereceden bir göstergebilim sistemidir*. İlk sistemde gösterge olan şey, ikincisinde salt gösterene dönüşür."[24] Kitle iletişiminde bu tür temellük etme işlemleri öylesine yaygındır ki failleri görünmez; aynı zamanda izlerini sürmek de zordur: Sosyal kökenin, kullanım değerinin izleri genellikle silinir. Gerçekte medya birbiriyle çelişen sosyal söylemlerin özgül göstergelerini, *bizi anlatan* tek bir normal, nötr anlatıya dönüştürür. Böylece kolektif ifadeler temellük edilmekle kalınmaz, "sökülüp yeniden biraraya getirilir",[25] yeniden yönlendirilip yeniden yayılır. (Barthes'a göre mit, "çalınmış ve tam yerine değil başka bir yere yeniden yerleştirilmiş sözdür".) Sosyal gruplar böylelikle sessizleştirilir; daha da beteri, seri tüketicilere

dönüştürülürler – kendi ifadelerinin simülakrlarına... Söyledikleri yanlış (çarpıtılmış, dolayımlanmış) bir şekilde yankılanır, karşılık veremedikleri bu yankı daha ileri ifade imkânını da yapısal olarak engeller.

O halde, kitle kültürü mitlerinin ekonomik işlevlerinin yanı sıra disipline edici işlevleri de burada yatar: Etkin toplumsal ifadeyi ikame ederler ve tüketici yönetimine mazeret oluştururlar. Kolektif gösterilenleri temellük et ve onları "popüler" gösterenler olarak yeniden yay; böl ve fethet; metalaştır ve dolaşıma sok. İşte kitle kültürü, *bizim* kamusal alanımız, bizi bu yolla "konuşan cesetler"e[26] dönüştürür. Kitle kültürü, burjuvazinin kültürel "tasfiyesi" şöyle dursun, olağanüstü boyutta yayılmasını temsil eder – sadece "isimsizleşmiştir", adı konmaz. Burjuvazi kültürel bir bütünlük arz etmediği için, artık gerçek anlamda hedef olmaktan da çıkmıştır. (Barthes: "Her öğrenci, şu ya da bu burjuva ya da küçük burjuva karakterini eleştirebilir ve eleştirir." Foucault: "Bence genel burjuva sınıfı hâkimiyeti fenomeninden her şey çıkarsanabilir.")[27]

Bu temellük işlemine karşı nasıl bir direniş pratiği mümkün? Karşı-kültür cephesinde eski sol-liberal çağrı "medyayı ele geçirme" yönündeydi, ama bu strateji medya formlarına işlemiş tahakkümü (yani yapısal olarak bu formlara karşılık veremeyeceğimiz gerçeğini) göz ardı ediyordu.[28] Kültür cephesinde, mecrayı şeffaflaştırıp göstergeyi açmak isteyen eleştirel modernizm, mitleştirme sürecine karşıt bir tavır olarak değerlendirilebilir – en azından ilk zamanlarında. Ama ister sermayenin bütüncül olduğu varsayılan sistemi üzerine eleştirel düşünmeyi temsil eden biçimsel bir bütün olsun (Adorno modeli modern müzik ya da sanat), ister kriz olarak inşa edilen bir dünyayı bütün çıplaklığıyla ortaya serme derdinde olan bir reddiye olsun (Brecht modeli), eleştirel modernizm de mitin kıskacındadır. Çünkü

ilk zamanlardaki asi modernizm, (özellikle Amerika'da alımlandığı şekliyle) formalizme indirgenmiş, buna karşı çıkan ikincisi ise "siyasî sanat"ın boş bir göstergesi olarak soyutlanmıştır. Peki bu durumda ne yapmalı? Barthes, 1957'de yazdığı metninde, şu öneriyi getirmişti:

> Doğrusunu söylemek gerekirse, mite karşı en iyi silah onu da mitleştirmek, *yapay bir mit* üretmek olabilir: Bu yeniden oluşturulmuş mit aslında bir mitoloji olacaktır. [...] Tek yapmamız gereken, bunu üçüncü bir göstergebilimsel zincirin hareket noktası olarak kullanmak, onun anlamını ikinci mitin ilk terimi olarak almaktır.[29]

"Madem mit bizi soyuyor, biz neden onu soymayalım?": Son dönem sanatında (en azından eleştirellik iddiası varsa) başvurulan imge temellükünün altında yatan siyasî saik bu ikincil mitleştirmedir. *Aura*'nın kaybolmasıyla ve sanatın metalaşmasıyla, özgünlük ve amaçsallıkla ilgili tartışma yaratıcı çıkışlar da bununla bağlantılı dertlerin işareti. Miti bu şekilde soyma, göstergelerin kitle iletişim araçlarınca temellük edildiği mitleştirme sürecini taklit etmekten ziyade, bu sürece karşıt bir süreç yaratma *ya da* onu parçalarına ayırma işlevi görür. Sanatta "mit soygunu", temelde, özgün göstergeyi sosyal bağlamına yeniden yerleştirme ya da soyutlanmış, mitsel göstergeyi parçalara ayırıp *onu* bir karşı-mit sistemine yeniden yazma çabasıdır. İlk aşamada gösterge ait olduğu sosyal gruba iade edilir; ikincisinde, temellük edilen göstergenin izi sürülür, yeniden değerlendirilir, yeniden yönlendirilir.[30] İdeal olarak, mit eleştirisine dayalı bu sanat toplumsal açıdan geçerlilik kazanmak için kitle iletişimi göstergeleriyle dolaşıma girer, ama yine de taktiksel niteliğini korur, ne medya işlevlerine suç ortaklığı eder ne de salt anarşik kalır, ne stilistik bir hiledir ne de kendine özgü "hakiki" bir temsildir. Başka bir metinde, ilk pratiği ve

onun karşı-hegemonik sosyal güçlerle (feminist, üçüncü dünyaya ait, gay vs.) ilişkisini ele almıştım; bu pratiğin söylemsel açıdan etkili olabilmesi için diğer direniş pratikleriyle bağı olmalı.[31] Burada ikinci pratiği, yani karşı-mit pratiğini hem alt-kültürel hem de sanatsal faaliyet bağlamında kısaca irdelemek istiyorum.

Alt-kültür pratiği karşı-kültür pratiğinden (örneğin 1960'ların öğrenci hareketinden) farklıdır: Kendine özgü bir devrimci program önermekten ziyade kültürel göstergeleri yeniden kodlar. Atıl bir sosyolojik kategori olmaktan çok uzak olan alt-kültür, metinsel bir faaliyet olarak kavranmalıdır. Çoğul ve simgesel olması hasebiyle, direnişi, "geniş bir yelpazeye uzanan metaların, değerlerin, ortak tavırların vs. çarpıcı bir şekilde dönüştürülmesi" aracılığıyla,[32] meydan okunan, olumlanan, "uyarlanan" ayrıcalıklı toplumsal cinsiyet, sınıf ve ırk göstergelerinden oluşan parodik bir kolaj aracılığıyla *icra edilir*. Bu *brikolaj*'da söz konusu stereotiplerin sahte doğası ve çizdikleri sosyal/cinsel sınırların keyfî niteliği ifşa edilir. Bu göstergeler aynı zamanda (yukarıda belirttiğimiz gibi, çoğunlukla sosyal anlamda etkin mevcudiyeti ikame ederler), "hakiki biçimde ifade etme gücüne sahip birer ürün"e dönüştürülür; bu ürün en azından ilk anda halihazırdaki söylemsel ve ekonomik zincirlere direnir. Medya mitleri, meta göstergeleri, moda simgeleri – bunlar "herkesi kendi yerine yerleştirebilmek için herkese seslenir".[33] Alt-kültürel, bu kodlanmış ayrımcılıkla oyun oynar – belki ona meydan okumak için, ama muhakkak onu alt üst etmek için. Sosyal metnin ne içinde ne dışında (onun altında) olan alt-kültürel, semptomatik bir biçimde sınırlarını ve açmazlarını dışa vurur. Felaketimsi varlığıyla, söz konusu metnin tutarlılığını "bozar" – tam da, hem kolektif hem de bölücü olan toplumsal çelişkilere dair özgül bir deneyimi hayata geçirdiği için.

Farklı olmakla birlikte tam anlamıyla öteki olmayan alt-kültürel, yine de sosyolojik bakışı cezbeder. Hatta çoğunlukla bir tâbiyet gösterisi diye nitelenerek bir kenara itilir, ama alt-kültürün taktiği tam da budur: Ana-akım kültürü kendisini adlandırmaya kışkırtmak ve böylelikle ana-akım kültürün *kendi kendini adlandırmasını* sağlamak. Alt-kültürel meydan okumanın nihayetinde kısmî olduğuna kuşku yok (siyasî düzeye sıçradığı nadirdir, ayrıca toplumsal ve cinsel tâbiyet göstergelerini çoğunlukla benimser); ama salt bir jeste indirgendiği ya da başka bir ana-akım stil olarak soyutlandığı zamanlarda bile, bir rahatsızlık, bir kuşku halinde varlığını hissettirir. Baudrillard'ın terimleriyle ifade edecek olursak, alt-kültürel, göstergeleri ve metaları, sosyal ve ekonomik mübadelenin dayandığı denge ilkesini tehdit eden simgesel bir ikiz değerlilikle [*ambivalence*] donatır.[34] Kodu dönüştüremeyeceğinin farkındadır, ama kodu öyle bir noktaya kadar fetişleştirir ki, kod olduğunun açığa çıkmasını sağlar. Ola ki bu şekilde, kodun içerisinde bir fark (ya da en azından "simgesel bir başkaldırı") yaratabilir (kendini fark olarak ortaya koyabilir).

Gelgelelim, paradoksal bir biçimde, alt-kültürel olanın ele geçirilmesini kışkırtan tam da budur, çünkü sosyo-ekonomik sistemimiz "farklılığa" muhtaçtır – kodlaştırmak, tüketmek, yok etmek için. Jacques Attali bu çelişkiyi (*dinamiği* mi demeli?) şöyle ifade ediyor:

> Hiçbir örgütlü toplum, içine farklılıkları yerleştireceği bir yer yapılandırmadan ayakta kalamaz. Hiçbir mübadele ekonomisi bu farklılıkları kitlesel ya da seri üretim formu içinde eritmeden gelişemez. Kapitalizmin özyıkımı, tam da bu çelişkide yatmaktadır: Farklılığın kendisinin dışlandığı bir mantık içerisinde, kayıp farklılığın peşindeki kaygılı arayışta.[35]

Bu kaygılı arayış, bastırılmış ya da kayıp (cinsel, toplumsal vs.) farklılığın geri getirilişini tehlikeye atmakla kalmayabilir; aynı zamanda sahte farklılıkların imal edilmesini, tüketilmek üzere farklılıkların kodlanmasını da kışkırtabilir. Farklılık imal edilebiliyorsa, direniş de edilebilir. Bu noktada eleştirel marjinalliğin bir mit olma olasılığı ortaya çıkıyor – liberal romantizm kisvesi altında gerçek farklılığın yok edilip, tüketilmek üzere yapay farklılığın yaratıldığı ideolojik bir tahakküm alanı.

Meta, moda, stil, sanat eseri vs. sistemimizde tükettiğimiz şey farklılıktır. Baudrillard: "Gösterge nesne ne verilidir ne de mübadele edilir: Tek tek özneler tarafından bir gösterge olarak, yani kodlanmış farklılık olarak temellük edilir, elde tutulur ve maniple edilir."[36] Büyülenme nesnesi de burada yatar: Zira bizi zorlayan, denetleyen, bu kodun keyfî, yapay doğasıdır – mitsel doğallığı değil, fetişistik olgusallığıdır. Onun sahte doğasını ifşa etmek, farklılıklarını manipüle etmek, genelde inanıldığının aksine hiç de direniş anlamına gelmez: Bu sadece iyi bir oyuncu, iyi bir tüketici olduğunuz anlamına gelir.

Kod ve Minör

Ekonomik düzende aslolan *biriktirme* ustalığıdır, artı değere el koymaktır. Gösterge düzeninde (kültürde) belirleyici olansa, *harcama* ustalığıdır, yani ekonomik mübadele değerini, bir kod tekeline dayalı gösterge mübadele değerine dönüştürme ustalığı. Hâkim sınıflar daima ya baştan gösterge değerleri üzerinde tahakküm kurmuş (arkaik ve geleneksel toplumlarda), ya da ekonomik ayrıcalıklarını semiyotik bir ayrıcalıkla tamamlamaya, aşmaya, kutsamaya çalışmışlardır (kapitalist burjuva düzeninde), çünkü bu, tahakkümün nihaî safhasıdır. Sınıf mantığının yerini alan ve artık üretim

araçlarının mülkiyetiyle değil anlamlandırma sürecinin denetimiyle tanımlanan bu mantık, maddî üretimden tamamen farklı bir üretim tarzını hayata geçirir.[37]

Burjuvazinin hâkimiyeti geleneksel olarak üretim araçlarını doğrudan denetlemesine, kültür kurumları ve devlet aygıtları aracılığıyla toplumsal ilişkileri yönetmesine bağlanır. Ama yukarıda işaret edildiği gibi, bu hâkimiyetin en az bunun kadar dolaysız bir başka kaynağı da, "anlamlandırma sürecinin denetimi"dir. Burjuva hegemonyasının doğasındaki bu değişiklik, üreticilerin, yani proleterlerin direnişine yönelik tepkiden kaynaklanır. Ama bunun sonuçları günümüze kadar uzanır, zira bu aynı zamanda toplumsal üretimin doğasındaki bir değişikliktir: Burjuva düzeninde bir zamanlar birbirinden ayrılan ekonomik alan ile kültürel alan, birbirini içermeye başlamıştır (Baudrillard'ın terimleriyle, meta formu ile gösterge formu, "gösterge mübadele değeri" şeklinde tek bir kod içinde birleşmiştir).[38] Proletaryayla karşı karşıya kalan burjuvazinin kendi kültürel formlarından (hatta kendi kültürel bütünlüğünden) nasıl vazgeçtiğini ve bu "feragat" sayesinde ekonomik girişimlerinin önünü açarak yeni tahakküm tarzları tertipleyebildiğini söylemiştik. Bu noktada burjuvazinin "kod tekelini" irdelememiz gerekiyor, çünkü bugün toplumsal denetimin en kesin biçimi bu ve siyasî bir kültürel pratiğin, en az patriyarkal düzen kadar, buna da direnmesi gerekiyor.

Baudrillard'a göre Marksizm'in meta formuna ve mübadele değerine yönelik eleştirisi sermayenin sadece "üretimci" evresini esas alır. Meta-göstergeler arasındaki kodlanmış farklılıkları kelimenin gerçek anlamıyla tükettiğimiz "tüketim" evresi için, bu eleştiri gösterge formunu ve gösterge mübadele değerini de kapsayacak şekilde genişletilmelidir. İki mantık birbirine benzer, çünkü ikisi de soyutlar. Meta-

lar, bireyle ya da dünyayla, kullanım değeriyle ilişkilerine göre değil, piyasa referans alınarak üretilir ve mübadele edilir (piyasada bir eşdeğerlik kazanırlar). Aynı şey göstergeler için de geçerlidir: Göstergeler, birer insan ifadesi olarak ya da dünyada şeylerin temsili olarak değil –yani göndergeyle (veya nihayetinde gösterilenle) ilişkileri temelinde değil– diğer göstergelerle farklılık ilişkisi temelinde anlam ve değer üretirler.[39] Simgesel malzemenin soyutlanıp indirgendiği bu süreç, Barthes'a göre mitin işleyişinin ta kendisidir, Baudrillard'a göreyse meta-gösterge mantığının – bu yolla sadece üretim ve tüketim sistemimize değil, iletişim sistemlerimize de nüfuz eden bir tahakküm mantığıdır bu:

> Gerek iktidar sistemlerinin, gerekse mübadele değeri ve ekonomi politiğin bütün baskıcı ve indirgeyici stratejileri, göstergenin içsel mantığında başından mevcuttur. Göstergenin ve değerin yok oluşunda simgeseli ancak topyekûn bir devrim (hem kuramsal hem pratik anlamda bir devrim) geri getirebilir. Göstergelerin bile yakılması gerekir.[40]

Peki göstergeleri bile yakmak için ne tür stratejiler benimsenebilir? Temellük etme bu noktada sorunlu; ideolojinin ötesindeki bir hakikati ve ondan bağımsız bir özneyi (yani bir eleştirmen ya da sanatçı) ima ettiği için değil sadece, göstergenin eleştirisi yerine gösterge mantığı üzerine kurulu olduğu için de. Aslında, mit eleştirisine dayalı iki pratik "[göstergeyi] oluşturan iki terimden birinin ruhundan doğar: ya gösterilenin (veya göndergenin, ikisi aynı), ki bu durumda onu kodun (gösterenin) zincirlerinden kurtarmak gerekir, ya da gösterenin, ki bunun da gösterilenin zincirinden kurtarılması gerekir."[41] Bu demektir ki ilk pratik, yani temellük edilmiş göstergeyi ait olduğu sosyal grup adına *geri alma* hamlesi, göndergenin, hakikatin, anlamın, kullanım değerinin idealizmine yenik düşebilir (sanki bunlar bir kez

soyutlandıktan sonra kolayca geri kazanılabilirmiş gibi); ikinci pratikse, yani kitle kültürü göstergesini *yeniden mitleştirme* ya da yeniden yazma hamlesi, bir "gösteren fetişizmi"nin tehdidi altında olabilir. Böyle bir pratiğin çoğunlukla (koda yönelik bir eleştiri kisvesine büründüğü zamanlarda bile) bir kod *tutkusunu* yansıttığı gerçeği, temellük etme pratiğini benimseyen pek çok sanatçının ve alt-kültür brikolajları yapanların eserlerinde açık biçimde görülür: birer kod virtüözü olan bu uzmanlar, aslında en mükemmel kod üreticileri/tüketicileridir; onun soyut manipülasyonlarının baştan çıkarıcılığına kapılmış, "nesnenin kurgusal, farklılaşmış, kodlanmış, sistemleştirilmiş yönlerinin tuzağına düşmüşlerdir."[42] Göstergeyi sarstıklarında, koda meydan okuduklarında, tek yapabildikleri onun içindeki gösterenleri maniple etmek ve kodun mantığını sökmek yerine kopyalamaktır. Bu, mit eleştirisine dayalı sanatın artık bir müze kategorisine dönüştüğü, ya da alt-kültür *brikolajının* devamlı surette moda olarak ele geçirildiği anlamına gelmez. Bu, böylesi bir temellük sürecinin gerçekten de bir *karşı*-temellük, yapısökümcü bir taklit hamlesi mi olduğunu, yoksa kodun basit bir yeniden üretimi, göstergenin daha da parçalanması mı olduğunu sorgulamaktır. Çünkü kod, "gösterenlerin serbest dolaşımı ve bağlantısı" olarak tanımlanır; peki parçalanmış göstergelerin bu dolaşımının faili, sermaye değil midir?[43]

Bu koda imkânsız (?) bir negatif yatırımdan mahrum olan hangi strateji onu bozabilir ya da *kodu çözebilir*? Baudrillard'a göre bizi büyüleyen şey, nesne-gösterge sistemimizin saflığı ve birörnekliğidir. Bu ipucu, ve kodda tükettiğimiz şeyin nesne-göstergelerin farklılığı olması olgusu, bizi fetişizme götürüyor:

> Burada arzuya benzer bir şey, sapkın bir arzu, kod arzusu aydınlığa kavuşuyor: Göstergelerin sistemli doğasıyla iliş-

kili bir arzu bu; tam da bu sistemsi doğanın, gerçek emek sürecinin doğurduğu çelişkileri bertaraf ederek yadsıdığı ve engellediği şey aracılığıyla o doğaya çekilen bir arzu – tıpkı fetişistin sapkın psikolojik yapısının fetiş nesnesinde bir iz etrafında, cinsiyet farklılığını olumsuzlayan, engelleyen ve bertaraf eden bir izin soyutlanması etrafında örgütlenmesi gibi.[44]

Çocuğun narsisizminde olduğu gibi, kodun mükemmelliği bizi dışlar, *baştan çıkarır* – tam da, iğdiş edilme ve emek karşısında "başka bir taraf" ya da bir "öte" önerir gibi göründüğü için. O halde, ilk direniş noktası, cinsel farklılığın gerçekliğini ve meta-göstergelerin emek ürünü olduğu olgusunu vurgulamaktır. Aynı şekilde, her ne kadar cinsellik de temsil de özgül bir toplumsal rejime ve "kod tekeline" cevap veriyor olsa da, asla birörnek olmayan bu rejimin çatışmaya dayalı üretim ilişkilerinden oluşan bir metin olduğunda, asla topyekûn olmayan bu "tekelin" de sürekli birbiriyle çelişen anlamlandırma tarzlarıyla sınandığını vurgulamak gerekiyor. Zira meta-göstergeler koduna bir sistem olarak fetişistik niteliğini veren, bu eşitsiz koşulların inkârıdır; buna karşılık, kodun şimdiki zamandaki toplumsal pratikleri kodlamasını, geçmiştekileri de yok etmesini sağlayan, bu sistemli olma niteliğidir. Son olarak, bu durmak bilmeyen semiyotik kodlamaya direnmek, onu aşmak ya da olmuyorsa bozmak gerekir – bu kodlamayla, yeni ya da eski olsun siyasî ve simgesel faaliyetin tamamı, kod içinde başka bir forma, dile ya da stile indirgenmektedir.

Bu açıdan yararlı görünen ama belki de çelişkili iki modele kısaca değinmek istiyorum: Deleuze ile Guattari'nin geliştirdikleri *minör* kavramı ile Fredric Jameson'ın geliştirdiği *kültürel devrim* kavramı. Benim bu metinde kullanacağım anlamda "minör", hem kodun (farklılığa dayalı) mantı-

ğını hem de sosyolojinin bildik kategorilerini aşan bir kültürel pratiği temsil ediyor;[45] "kültürel devrim" ise gösterge sistemlerinin çelişkili tarihini yeniden harekete geçirerek hem kodun (tarihdışı) mantığını hem de akademik disiplinlerin formalist söylemini kıran bir eleştirel faaliyeti temsil ediyor.[46]

Deleuze ile Guattari'ye göre minör (ki kesinlikle değer bildiren bir yargı *değildir*), bir dilin ya da formun, yerleşik veya kurumsallaşmış işlevlerini bozacak şekilde, yoğunlaşmış, çoğunlukla yerel bir şekilde kullanılmasıdır. Kafka'nın metinlerini buna örnek olarak gösterirler – yani, yabancı bir yerde (Prag) majör bir dili kullanan (Almanca) bir öteki (Yahudi). Majör (burjuva) kültürdeki başka söylemlerden veya stillerden farklı olarak, minörün "majör bir dil işlevi üstlenmek, devlet dili, resmî dil olarak hizmetlerini sunmak" gibi bir arzusu yoktur.[47] Ama aynı şekilde marjinalin romantizminden de azadedir (hatta bilakis, minör, merkeze göre konumlanan marjinalin yanıltıcı eleştirelliğinin karşısındadır); birey romantizmi yoktur ('bireysel sanatçı-paternal geleneğe karşı' biçimindeki Oidipusçu düzenlemeyi reddeder). Hatta minörde "özne yoktur: *yalnızca kolektif sözcelem düzenlemeleri vardır*".[48] (Minör örnekleri arasında gospelleri, *reggae* müziğini, sürrealist Latin Amerika edebiyatını sayarlar.) "Yazarın ölümü", çoktandır aşina olduğumuz bir iddia, ama buradaki ölüm ilanı bizim için yeni olabilir: Bireycilik sonrası döneme ait bu deneyim, öznenin yok olmasından ziyade, majör kültürün normatif kategorilerine kulak asmayan bir kolektivitenin ifade edilişine dayanıyor. (Lyotard'ın dediği gibi, azınlıklar "eleştirmez; çok daha 'kötü'sünü yapar – *inanmazlar*.")[49] Majör kültürün bu şekilde reddedilmesi, o kültürün bastırdığı geleneklerin ve dillerin geri gelme olasılığını barındırır. Deleuze ile Guattari'nin bizi ifade etmeye çağırdığı da, bu "bulamaç"tır:

> Bir dil, biricik de olsa, bir bulamaç, şizofrenik bir karışım, içinde söylenebilenin ve söylenemeyenin dökümünü yapan, çok farklı dil işlevlerinin ve ayrı iktidar merkezlerinin iş gördüğü yamalı bir bohça olarak kalır: Bir işlev diğerine karşı kullanılır, görece yerliyurtluluk ve yersizyurtsuzlaşma katsayılarıyla oynanır. Bir dil, majör de olsa, yaratıcı kaçış çizgileri boyunca kaçmasını sağlayan [...] yoğunlaştırılmış bir kullanıma uygundur. [...] bu dilin bastırılmış niteliğini baskıcı niteliğinin karşısına çıkarmak, kültür-olmama ve azgelişmişlik noktalarını, bir dilin kaçtığı, bir hayvanın aşılandığı, bir düzenlemenin bağlandığı dilbilimsel üçüncü dünya bölgelerini bulmak [...] bir minör-oluş yaratmayı bilmek.[50]

Minör tam bu noktada devreye girer, çünkü koda yönelik her türlü tutkudan azadedir. Semiyotik temellük pratiklerine direndiğinden, kodun bertaraf etmeye çalıştığı "bulamaç"ın ta kendisini açığa çıkarabilir. Ama minör, bir sistem olarak kodu yıkmanın ya da aşmanın ötesine geçmelidir; onu zaman içinde bozmalıdır da – yani geçmişteki minör pratiklerle bağ kurmalıdır. Minör, ancak bu tür "eşzamanlı olmayan" kuvvetlere bağlandığı zaman, şimdide hakiki anlamda zamansız, eleştirel açıdan etkili olabilir ("nesnel açıdan eşzamanlı olmayan, şimdiye uzak ve yabancı olandır; hem gerilemekte olan kalıntıları, hem de, her şeyden önce, kapitalizm tarafından henüz 'yüceleştirilmemiş', tamamlanmamış geçmişleri kapsar").[51] Bu noktada da kültürel devrim kavramı devreye girer – majör kültürün nedensel tarihi (Benjamin buna galiplerin tarihi derdi) yazılırken dışlanan karmaşık ve çelişkili üretim tarzlarını ve gösterge sistemlerini geri getirmenin ve bizim tahakküm tarzımızın eski ve yeni bütün üretim tarzlarını ve gösterge sistemlerini kendi amaçları doğrultusunda nasıl sömürdüğünü deşifre etme-

nin aracı olarak.[52] Bu iki işlem birarada yürüyebilir. Çünkü eşzamanlı olmayan unsurların (yani geçmiş sosyal formasyonlardaki tamamlanmamış unsurların, bizim sosyal formasyonumuzda kalıntı halinde var olanların) aydınlatılması, bugün minör unsurların (karşıt, devrimci, yeni beliren kuvvetlerin) aniden uyanmasını pekâlâ kışkırtabilir, aynı şey tersi için de geçerlidir. Böylesi bir uyanış, en azından teoride, kodun içinde eriyemez, ele geçirilmekten kaçabilir, çünkü bu eski ve yeni göstergeler mutlak bir gösterge sistemi olarak koda meydan okuyacaktır. (Ayrıca sözünü ettiğimiz uyanış, şu ya da bu arkaik tarzın yeniden değerlendirilmesi meselesi de olamaz: Bilakis, çelişkili tarzların tek bir kültürel şimdi içinde aynı anda var olması olgusu vurgulanacaktır.) Bu eleştirel yeniden yazımda, bu kültürel devrimde, tarihi birbirinden ayrı, zorunlu bir dizi "evre" olarak kuran her türlü modelin, ya da herhangi bir toplumsal ânı total bir sistem (bir "kod" ya da bir "kültür endüstrisi") olarak kuran her türlü kuramın gerçekte ne olduğu açığa çıkacaktır: Bir yanılgı, bir *ideoloji*. Örneğin "kod"u ele alırsak, burada bir tarzın (gelişmiş kapitalizmin) bir son olduğu ve o tarzın hâkim biçiminin (meta şeyleşmesi) mutlak olduğu sanılmıştır.

Burada eleştirinin ve sanatın önünde önemli görevler beliriyor: Eleştiri, (tarihsel) sanat eserinde, o eserin ya çözdüğü ya da mesele edindiği (gösterge sistemleri arasındaki ve nihayetinde belki de sınıflar arasındaki) devrimci çelişkileri (yeniden) keşfetmeli;[53] sanatsa bu çelişkileri şimdide uzlaştırmak yerine ifşa etmeli, hatta yoğunlaştırmalı. Önerdiğim, yeni bir şey değil: Nietzsche'nin "soykütük", Foucault'nunsa "tâbi kılınmış bilgilerin isyanı" olarak adlandırdıkları şey de temelde bu.[54] Ama burada vurgulanması gereken nokta şu: Ortak kültürdeki gömülmüş (eşzamanlı olmayan), dışlanmış (minör) ve henüz gerçekleşmemiş (ütopik ya da ar-

zu edilen) unsurları birbirine bağlamak şart. Çünkü majör kültüre, onun semiyotik temellük pratiklerine, normatif kategorilerine ve yerleşik tarihine en sağlam direnişi, son kertede, bu birliktelik gösterebilir.

ÇEVİREN **Elçin Gen**

Notlar

1 Bu tür saptamaların çok farklı örnekleri için bkz. Jürgen Habermas, *Legitimation Crisis*, çev. Thomas McCarthy (Boston: Beacon Pres, 1975) ve Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, çev. G. Bennington ve B. Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984); Türkçesi: *Postmodern Durum: Bilgi Üzerine Rapor*, çev. Ahmet Çiğdem (Ankara: Vadi Yayınları, 2000).

2 J. C. F. Von Schiller, *On the Esthetic Education of Man*, çev. Reginald Snell (New York: Unger Publishing Co., 1965) s. 45.

3 Franco Moretti, *Signs Taken Forfor Wonders*, çev. Fischer et al. (Londra: NLB, 1983) s. 30-31; Türkçesi: *Mucizevî Göstergeler*, çev. Zeynep Altok (İstanbul: Metis Yayınları, 2005) s. 41-42.

4 Krş. Herbert Marcuse, "The Affirmative Character of Culture", *Negations* (Boston: Beacon Pres, 1968).

5 İlk tavrı temsil eden klasik metin "Modernist Painting"dir; Clement Greenberg burada "Kant'ı ilk gerçek modernist" olarak tasavvur eder. İkinci tavır için İngilizce'de en iyi referans Peter Bürger'in *Theory of the Avantgarde* (*Avangard Kuramı*, çev. Erol Özbek, İletişim Yayınları) adlı eseridir; Bürger sanat kurumunu dönüştürme yolundaki siyasî üretimci girişimi görmezden gelme eğilimindedir.

6 Bkz. Greenberg, "Avantgarde and Kitsch", *Art and Culture* (Boston: Beacon Press, 1961).

7 Thomas Crow, "Modernism and Mass Culture in the Visual Arts", *Modernism and Modernity*, ed. B. Buchloh, S. Guilbaut ve D. Solkin (Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1983).

8 Moretti, 237; Türkçesi: s. 281.

9 Jean Baudrilard, *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, çev. Charles Levin (St. Louis: Telos Press, 1981) s. 141. Felix Guattari'nin yazdığı gibi, "sermayeyi sermayeleştiren semiyotik iktidardır."

10 Bu konuda John Brenkman ile T. J. Clark'ın metinlerinden yararlandım; sırasıyla: "Mass Media: From Collective Experience to the Culture of Privatization", *Social Text* 1 (Kış 1979) s. 94-109; "Clement Greenberg's Theory of Art", *Critical Inquiry*, 9. cilt, 1. sayı (Eylül 1982) s. 139-156.

11 Bkz. Brenkman, s. 104: "Muzaffer burjuvazinin başta ilan ettiği evrensel kültür, bunun yerine hâlâ devam eden bir *kültürel homojenleşme* sürecine dönüştü..."

12 Karl Marx, "The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte", *Surveys from Exile*, ed. David Fernbach (New York: Vintage Books, 1974).

13 Baudrillard, 115-116.

14 Sorunun bu şekilde formüle edilişinde Clark ve Brenkman'ın büyük katkısı var.

15 Greenberg, "Avantgarde and Kitsch".

16 Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, çev. Harry Zohn (Londra: NLB, 1973) s. 106.

17 Habermas, "Modernity - An Incomplete Project", *Anti-esthetic: Essays on Postmodern Culture*, ed. Hal Foster (Port Townsend: Bay Press, 1983) s. 11; Türkçesi: "Modernite: Tamamlanmamış Bir Proje", çev. Gülengül Naliş, *Postmodernizm*, ed. Necmi Zeka (İstanbul: Kıyı Yayınları, 1990), s. 39.

18 Peter Bürger, *Theory of the Avantgarde*, s. 87; Türkçesi: *Avangard Kuramı*, çev. Erol Özbek (İstanbul: İletişim, 2003).

19 Theodor Adorno, Benjamin'e mektup, 18 Mart 1936, *Esthetics and Politics* (Londra: NLB, 1977) s. 123.

20 Clark, s. 147. Bu formülasyonda da Jameson'dan yararlandım, "Reification and Utopia in Mass Culture", *Social Text* 1 (Kış 1979): 130-138.

21 Henri Lefebvre, *Everyday Life in the Modern World* (Londra: Allen Lane, 1971).

22 Roland Barthes, *Mythologies* (1957), çev. Annette Lavers (New York: Hill and Wang 1975) s. 151.

23 Dick Hebdige, *Subculture* (Londra: Methuen, 1979) s. 94.

24 Barthes, s. 114.

25 Brenkman, s. 105.

26 Barthes, s. 133.

27 Barthes, "Change the Object Itself", *Image-Music-Text*, çev. Stephen Heath (New York: Hill and Wang, 1977) s. 166; Michel Foucault, *Power/Knowledge*, ed. Colin Gordon (New York: Pantheon, 1980) s. 100.

28 Bkz. Baudrillard, "Requiem for the Media", *Political Economy of the Sign*. Yeni bilgisayar teknolojisi karşılıklılık imkânının önünü yalnızca açıyor gibi *görünüyor*.

29 Barthes, *Mythologies*, s. 135.

30 Çağdaş sanatta temellük kuşkusuz daha az eleştirel biçimlerde de kullanılıyor, burada bunlardan ikisine değinmek gerek. İlk pratik, "tarihselci" bir estetiğin izinden gider. Temellük etme işlemleri, sanat dışı alanlar söz konusu olduğunda bile, sanatın ya da modanın söylemi içine dahil olur, dolayısıyla politize etmekten ziyade estetize etme işlevi görür. Bu estetikleştirme nihayetinde bir maskedir: "metaya giydirilmiş, *aura* yayan bir kılıf" (Benjamin Buchloh) ve/veya tarihsel olanı tüketilebilir olana dönüştürmek için avangardist bir mazeret-

tir. Temellük etmenin diğer kullanım biçimi de estetize eder, ama bu sefer "metinsellik" şeklindeki eleştirel bir kılıfla. Burada göstergeler yeniden temellük edilse de, maddî olarak yeniden yerleştirilemezler. Böylece kökensel sistemdeki yerinden olan, ama karşı-mitsel bir sisteme de yerleştirilemeyen gösterge, benzer bir metinsel oyunda salt bir gösterene dönüşür. Bu "oyun" –(post)yapısalcılığın ideolojik yönü– anlamın maddîliğini göz ardı eder, bu nedenle mitin soyutluğunu bu kez başka bir kayıtta yineler; aynı zamanda, göreceğimiz gibi, ekonomi-kültür politiğimize özgü "gösterge dolaşımını" da kopyalar.

31 Bkz. "Çağdaş Sanatta Siyasal Kavramı", bu kitapta. Norman Bryson'ın yazdığı gibi (*Vision and Painting* [New Haven: Yale University Pres, 1983] s. 151): "Sanat pratiği, göstermeyle ilgili çeşitli yerleşik kabulleri sarsmasının, otomatik olarak, bedeni siyasî ve ideolojik bakımdan denetleyip konumlandırma mücadelesiyle aynı köklere dayandığını varsayamaz; kendi minör itaatsizlik eylemleri ile majör mücadeleler arasındaki ilişkileri ifade etmek zorundadır – bu mücadeleler bedeni tanımlar, beden temsillerini söker ve yeniler. Aksi halde sanat pratiğinin eylemleri anlamsız olacaktır."

32 Hebdige, s. 116.

33 Baudrillard, s. 50-51.

34 *A.g.e.*, s. 150. "Sadece ikiz değerlilik [*ambivalence*] (değerin *kırılması* olarak, gösterge değerinin başka ya da öte bir boyutu olarak ve *simgeselin belirmesi olarak*), göstergenin okunabilirliğine, sahte şeffaflığına yönelik bir meydan okumayı sürdürebilir. Göstergenin ekonomi politiğini duraklamaya uğratabilir."

35 Jacques Attali, "Introduction to Bruits", *Social Text* 7 (Bahar ve Yaz 1983), s. 7.

36 Baudrillard, s. 65.

37 *A.g.e.*, s. 115-116.

38 *A.g.e.*, s. 113-114.

39 *A.g.e.*, s. 66.

40 *A.g.e.*, s. 163.

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

42 *A.g.e.*, s. 92.

43 Fredric Jameson yapısalcı ve post-yapısalcı anları sermaye çerçevesinde şöyle çözer: "İlk anda, şeyleşme göstergeyi göndergesinden 'kurtardı', ama bu bedelsiz bir biçimde serbest kalacak bir kuvvet değildir. Şimdi, ikinci anda, şeyleşme bu çözündürme işlemine devam ediyor, bu kez göstergenin içine nüfuz edip göstereni gösterilenden, ya da anlamdan kurtarıyor." ("Periodizing the 60s", *The Sixties without Apology*, ed. Sayres, Stephanson, Aronowitz ve Jameson [Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984] s. 200).

44 Baudrillard, s. 92.

45 Bkz. Gilles Deleuze ve Felix Guattari, "What is a Minor Literature", çev. Robert Brinkley, *Mississippi Review* 31 (Kış ve Bahar 1983) s. 16-17; Türkçesi: "Minör Edebiyat Nedir?", *Kafka* içinde, çev. Işık Ergüden, Özgür Uçkan (Istanbul: YKY, 2001).

46 Bkz. Jameson, *The Political Unconscious* (Ithaca: Cornell University Press, 1981) s. 96-97.

47 Deleuze ve Guattari, s. 18; Türkçesi: s. 39-40.

48 *A.g.e.*, s. 27; Türkçesi: s. 28.

49 Lyotard, *Rudiments paiens* (Paris: 1977) s. 116.

50 Deleuze ve Guattari, s. 18; Türkçesi: s. 39-40.

51 Ernst Bloch, "Nonsynchronism and Dialectics", *New German Critic* 11 (Bahar 1977) s. 31.

52 Baudrillard, s. 120. Buradaki fikirlerimde Jameson'dan esinlendim.

53 Bkz. Jameson, s. 98-99.

54 Foucault, s. 81.

20. Yüzyılda Sanat ve Siyaset*

LEV KREFT

Platon Homeros'u ve trajediyi, kendi ideali *politeia*'dan dışlamıştı. Homeros ya da trajedi kötü sanata yol açacağı için değil: Şiirsel zanaatin yanılsatıcı işlevini küçümsemesine rağmen, Homeros ve trajedi şairlerinin, iyilerin en iyisi olduğunu kabul ediyor, yüksek sanata kötü muamele ettiği için de af diliyordu. Fakat bu da gerekliydi; çünkü sanat en iyi haliyle bile kötü siyasetti. Platon'un şairlerle filozoflar arasında öteden beri sürdüğünden söz ettiği mücadele, siyasî kararlarda en yüksek danışmanlık konumu için yürütülen siyasî bir çekişmeydi.

20. yüzyılda Platon sadece sanat konusundaki görüşleri dolayısıyla değil, totalitarizmle de suçlanmıştır. Totalitarizm 20. yüzyıla özgü olduğu için bu tür suçlamalar zaten saçma olmakla birlikte, Yunan *polis*'inde (şehir devletleri) kamusal hayatın bütün yönlerinin siyaset olduğu da doğrudur. Toplumsal yaşamın hiçbir boyutu, özel ve diğerlerinden farklı sayılmadığı için, ortak, tümel ve evrensel olandan ayrı tutul-

* Bu metnin çevirisi daha önce *Mimarlık Kültürü Dergisi*'nde yayınlandı (Eylül/Ekim 2001). Yazarın izniyle yayınlanmıştır – e.n.

ması söz konusu değildi. Siyaset sadece toplumun işleyişi, kanun ve düzeniyle ilgili, toplum hayatının özel ve farklılaşmış alanlarından biri değildi. Siyaset, toplumdaki bireylerin tüm etkinliklerinin bir yönüydü; bir özgürlük alanı, yani bir karar verme alanıydı; diğer yandan "*oikos*" (aile, özel mekân), zorunlulukların alanıydı.[1] Platon için sanat kötü siyasetti, çünkü felsefeden farklı olarak karar özgürlüğünü desteklemediği için yanılsatıcı ve aldatıcıydı. Modern çağda ise, sanat ile siyaset arasındaki ilişki hayli farklı. Clement Greenberg, 1965 tarihli "Modern Resim"[2] adlı ünlü yazısına, yoğunlaşmış özeleştirinin Immanuel Kant'tan bu yana modernizmin en önemli ve tipik özelliği olduğunu ileri sürerek başlar. Bu eleştirinin amacı, değişik alanları ya da disiplinleri yapısöküme uğratmak değildir. Sürekli özeleştiri sayesinde bunların yeterlilik alanları güçlenir; bu arada farklı alanlar arasındaki sınırlar da daha iyi tanımlanır, belirginlik kazanır. *Postmodernizmin Sosyolojisi*[3] adlı eserinde Scott Lash'in kullandığı "farklılaşma" kavramı, Batı'nın, insanî Hakikat ve Kesinliğin güvenli limanını inşa etme biçimindeki bu özelliğinin bir başka ifadesi olabilir. Modernist ilerlemenin temellerini kurmakta kullanılan modernist teknikler olarak eleştiri ve farklılaşma, insan faaliyetinin değişik beceri ve disiplinleri arasında sınırlar oluşturarak, bunları birbirinden soyutlanmış, böylece özerkleşmiş bölgelere dönüştürür. Artık, kendi sınırlarından emin olamayan, kendi ilerlemesinin ölçütü olarak kullanılabilecek özeleştiri kavramları geliştiremeyen, insanlığın mükemmelliğe doğru ilerlemesi sürecinde kendi özel ve özerk işlevini kurumsallaştıramayan her tür insanî yetenek veya üretim alanı, kusurludur. Her özel ve özerk alanda, o alanın diğer bütün alanlardan farklılaşmasını sağlayacak kriterleri inşa edecek güçte ortak bir payda olmalıdır ve bu payda, sınırları içerisinde kalan bütün ilişkilere hâkim olmalıdır. Dolayısıyla bu ortak payda, bu alandaki

tüm olayların ve nesnelerin sadece ortak bir özelliği değildir: O, kendisinin ve kendi alanına giren olaylar ile nesnelerin egemenliğini ve özerkliğini temsil eder.

Sanat, bu egemen alanlardan biri. Bu alanda egemenliği temsil eden estetik, aynı zamanda alanın sınırlarını da belirliyor. Siyaset ise bir başka alan. Sanat, belki de sadece estetik meselesi değil ve kendi doğasına yabancı olan pek çok öğe onun alanına giriyor; ama yalnızca bu estetik işleviyle ve onun sayesinde özel ve diğerlerinden ayrılan özerk bir insanî etkinlik. Saf estetiğin sanat üzerindeki bu egemenliği, sanat felsefesinin en ağır basan özelliklerinden biri; ama buna rağmen felsefî estetiğin sadece bir unsuru ve akımı.[4] Böyle bir estetiğin kaynağı olarak genellikle Immanuel Kant gösterilir; fakat özerk bir alan olarak sanatın ve egemen bir siyasî oluşum olarak sanat eserinin farklılaşmış görüntüsü daha sonra yaygınlaşmıştır. Théophile Gautier'nin *Mademoiselle du Maupin* için yazdığı önsöz, sanat ile kamusal alan (buna siyaset de dahil) arasındaki kopuşun işaretidir; diğer yandan estetik alanında en özerk ve egemen metaforu Theodor Lipps ortaya koymuştur.

Théophile Gautier, 19. yüzyılda sanat için önerilen iki olası ortak paydaya şiddetle karşı çıkmıştı: Ahlâk ve fayda. Sanat ve ahlâk, iki farklı alan; sanat eserinin değerlendirilmesinde ahlâkî ölçütler hiç uygun değil. Sanat eseri bir ilerleme ve uygarlık aracı değil. Faydacı iddialar da yanlış, çünkü bir sanat eserini üretmek için iyi olan bir şey, başka bir amaç bakımından tamamen yararsız olabilir. Hatta bu işe yaramama durumu, sanat eseri için en aslî özelliktir: Gerçekten güzel olan bir şey, ahlaken veya başka bir şekilde yararlı, kârlı ya da arzu edilir olmayandır. "Bir evin en işe yarayan yeri, helasıdır."[5]

Sanat, kendisinin dışındaki her türlü talepten bağımsız olmalıdır; değerlendirilmesi için dışsal ölçütler olmamalı-

dır. O halde sanat eserinin bu özgür ve özerk alanına hükmeden nedir, yaratıcısını bağlayan herhangi bir zorunluluk var mıdır? Theodor Lipps, yalnızca estetiğe duyulan modernist hayranlığı betimlemekte birlikte, estetik algılamanın ezelî doğal ilkelerini keşfettiğine inanıyordu. Bir psikolog ve filozof olarak düşünceleri hayli metafizikti: Estetik algılamada estetiğe tam bir boyun eğme durumu bulmuştu; ama bu estetiğin duyumsal bir şey olmadığı açıktır. Ona göre estetik algılamada bir tür mutlak monarşi söz konusudur, çünkü algılamanın bütün önemli unsurları tamamen estetiğin egemenliği altına girmiştir. Estetik algılama da, aynen sanat eserinin kendisi gibi, bir kapalı devre olarak işler. Bu kapalı devre aracılığıyla estetiğin enerjisi, estetik deneyimde var olan her şeye baskın çıkar.[6] Böylece, sadece sanatın egemen bir alan olduğunu anlamakla kalmayız. Onu oluşturan yapının neye benzediğini de görürüz: Farklı parçaları arasında demokrasi ve eşit haklar söz konusu olmayıp bunlar, tek bir hükümranın –estetik Leviathan'ın– yönetimi altında birlik oluştururlar.

"Sanat" ve "siyaset", modernizmde, farklı rejimleri ve farklı paydaları olan iki özerk alan arasında tehlikeli bir temas olarak görülen bir ilişki. Ortak bir yanları olabilir, yine de bunlar, iki farklı ilke ve iki farklı mevzuat üzerine kurulu iki farklı güç yapısıdır ve belirli sınırları vardır; modernist kurallar şiddetle ihlal edilmedikçe aşılamayacak sınırlardır bunlar. Sanatın 19. yüzyıldaki bu özerkleşme sürecinden sonra,[7] öyle görünüyor ki sanatla siyaseti biraraya getirdiğimiz zaman birbirinden ayrılmış ve özerk iki farklı etkinlik alanı ortaya çıkıyor. Hatta siyasetin daha sıradan ve pratik olduğu, sanatın ise bu maddî dünyada daha aşkın ve görünmez dünyaları temsil ettiği anlaşılıyor: Sanat bu dünyaya ait değil, ya da sadece bu dünyaya ait değil. 19. yüzyılın ikinci yarısında, sanatın dinin yerine geçtiğine, moder-

nizmin dünyevî kültürünün inancı olduğuna dair söylentiler olması, bizi şaşırtmıyor. Fakat bu tür görüşler, bu konudaki yegâne, hatta en hâkim görüşler olmasa da[8] sanatta özerkliğin kurulduğu dönem olan 19. yüzyıl için geçerli olabilir. Estetik, iki görünümüyle de, hem spekülatif metafizik bir okul olarak, hem de pozitivist, ampirist veya psikolojist okul kimliğiyle, böylesi bir özerkliğin felsefesi haline bu yüzyılda gelmişti. Ama o zaman bile sanat, hem özerkliğine rağmen hem de onun sayesinde, siyasal bağlanmalar içindeydi ve siyaset açısından önemliydi – özellikle ulusların inşa edilmesi sürecinde.

Sanat ile siyaset arasındaki çatışma ya da sanat ile, onun ahlakî ve faydacı amaçlara hizmet etmesi gerektiğini öne süren politize talepler arasındaki çatışma ve aynı şekilde sanatla, yine benzer faydacı talepleri olan piyasa ekonomisi arasındaki çatışma, bir yandan da sanatçıları kışkırtarak özerkliği beslemiştir. Bu açıdan bakıldığında yalnızca iki olasılık vardı: Siyasetten vazgeçip sanatsal inzivaya çekilmek ya da siyasetle uğraşmak (tepeden, tarafsız ve objektif bir ahlakî hakem olarak – Zola'nın Dreyfuss davasında "İtham Ediyorum"[9] metniyle yaptığı gibi). Tabii siyasete karşı, başka sanatsal tavırlar da olmuştur; hâlâ tanınma ve ulusal egemenlik mücadelesini sürdüren ülkelerde gayri resmî ulusal romantizmin yanı sıra resmî vatansever realizm de gelişmiştir. Fakat sanatsal özerklik kurumu ve kavramı, uygulamalar farklı olsa da, egemen sanat ideolojisiydi. Sanatsal vatanseverlik ya da milliyetçiliğin, ulusal siyasetçiler kadar sanatın özerkliğini savunanların da yücelttiği sanatsal bir konum olması önemlidir; çünkü bu, ulusal politik konumların siyasî açıdan partizanlıktan uzak, sanatsal açıdan özerk, hatta doğal kabul edildiğini kanıtlar. Özerk "Sanat Kurumu"yla ilgili milliyetçi siyaset, modern sanata ilişkin sosyolojik ve estetik analizde çoğu zaman gözden kaçar ve ihmal edilir.

20. yüzyılın getirdiği yeniliklerden birinin, 19. yüzyılın sanatsal özerklik anlayışına ve "kurum olarak sanat" kavramına karşı sanatın ve sanatçıların başkaldırısı olduğu herkesçe bilinir. Sanat kurumunun, temelde isyancılara ve onların eserlerine, yani karşı-sanata galip gelmiş olduğu da bilinen bir şey. Bunun içindir ki Peter Bürger avangardın tarihsel olduğunu savunmuştur; Clement Greenberg de avangardın ana-akım haline geldiğini bu şekilde keşfetmiştir: "Genel olarak toplumun, adeta kurumsal bir biçimde kabul ettiği bir grup insan ve bir faaliyet alanı."[10] Pekâlâ, başka nedir yeni olan? Aslında gerçek bir yenilik, sanatsal özerklik fikrinin yıkılması ve yapısöküme uğramasıdır. 20. yüzyılda sanatın yalıtılmışlığına karşı çıkan sanat hareketleri, özerkliği sanatın lugatçesinden atmadı. Sanatla ilgili diğer romantik düşünceler gibi, sanatsal özerklik fikri de eskimiş durumdadır, çünkü kültür endüstrisi sanata kucak açmış, sanatı ve onun kurumlarını bağrına almıştır. Sanatın özerkliğiyle birlikte estetiğin monarşist mutlakıyetçiliği de çökmüş, bu nedenle de 21. yüzyıl başına gelindiğinde sanatlar ve türler, stiller ve hedef kitleler arasında hiyerarşi kalmamıştır.[11] "Postmodernizm" adı altında toplanan bütün bu kültürel değişimlere rağmen, sanatta politikaya hâlâ epey muhalefet söz konusudur, angaje sanata yönelik anti-politik eleştiri de. Ama diğer yandan tamamen politik pek çok sanat eseri ve atraksiyon da mevcut.[12]

Sanat ile siyaset arasındaki bu eleştiri ve gerilimler,[13] 19. yüzyıl sonuyla 21. yüzyıl başları arasında sanat ile siyasetin ilişkisinde bir şeylerin değiştiğinin ve tüm bu değişiklikleri sadece sanat açısından bakarak anlayamayacağımızın kanıtıdır. Siyaseti dikkate almak gerekir; özellikle sanatın özerkliğine rağmen ve sanatın özerkliğine karşı olarak, 20. yüzyıl sanatı siyasetle olan ilişkisini yeniden gözden geçirmiş olduğu, bunu da çok yönlü bir şekilde, hayli ürkütücü, zorlu

siyasî ve sanatsal durumlarda yapmış olduğu için. Sanat, estetik ve siyaset arasında, en az üç ilginç ilişki bulunuyor.

Birincisi, çeşitli sanat hareketlerinin değerlendirilmesi için beğeni ölçütü yerine politik ölçütlerin geliştirilmesi. Bu, siyasî kriterler daha önce geçerli değildi anlamına gelmiyor; ama özerkliğin yaygın sanatsal ideolojisi, bunları sanat dışı ve sanat kriterleri dışında sayarak muhtemel kullanımlarını engellemişti. Bundan, politik kriterlerin saf estetik beğeninin yerine geçtiği anlamı da çıkmamalı. Politik sanat standartları, 19. yüzyılda da, hem de açıkça kullanılmaktaydı. Örneğin Henry Beyle Stendhal, politik açıdan kendini ılımlı olarak ilan etmiş olsa da, sanatsal anlamda gayet liberaldi.[14] Bazılarınca farklı tarzların tarihsel birlikteliğinden, ya da stilistik olasılıkların çoğulculuğundan önceki son güçlü tarihsel stil olan romantizm, sanatın politik açıdan farklılaşmasına zaten karışmıştı. Bu, bir yandan devrimcilik öncesi döneme ait olduğu için artık terk edilmesi gereken, geçmişin sanatı "klasizm"le radikal bir çatışma demekti. Öte yandan, romantizm de zaten muhafazakâr (Chateaubriand), liberal (Victor Hugo) ve aşırı romantikler (lanetlenmiş şairler) şeklinde politik bölünmelere uğramıştı.[15] Fakat sanatta politik ölçütlerin evrensel önemi, pek çok çehresiyle birlikte 20. yüzyılda ortaya çıktı. Uzun vadede tek bir sanatsal değerin geçerli olduğu doğru olabilir: İyi sanatın iyiliği.[16] Sorun şurada ki, bu sadece uzun vadede görülebilir hale gelebiliyor; hatta uzun vadede bile, sanatta iyi anlayışı değiştiği için sorun aşılmıyor –örneğin Gotik sanat konusunda olduğu gibi– ve en azından bazı durumlarda politik ölçütler bile işin içine girebiliyor. 20. yüzyıldaki pek çok örnekten sadece bazılarını dile getirebiliriz burada. Nazi sanatı denen, Nazi Almanya'sının kurumsallaşmış sanatı, "yoz sanat"a (*Entartete Kunst*) karşı geliştirilmişti. İkinci Dünya

Savaşı'ndan sonra değerlendirme radikal bir biçimde değişti. Soyut ekspresyonizm iyi sanat olarak kabul edildi. Nazi sanatı veya onun popüler realizmini, mitik kan ve toprak söylemini yeniden üreten her şey sadece kötü sanat olmakla kalmadı, siyaseten yanlış, hatta Alman sanatçılar için yasak hale geldi.[17] 1970'lerde tarihsel hafızaya meraklı bazı kimseler, bu yasak sanatın bir uyarı olarak tekrar sergilenmesi gerektiğini düşündüler ve bir sergi düzenlediler. Sergiye yönelik tepkiler, iyi modern beğeni sahibi herkesi hayrete düşürdü: İnsanlar sergiden çok hoşlandılar, sanatta uzun zamandır bekleyip de çağdaş sanatın kendilerine vermediği şeyleri buldular. Nazi sanatı eserlerini çok beğendiler. Bu kimseler Nazi miydi, kötü bir sanat beğenisine mi sahiptiler, yoksa politik olarak bilinçsiz miydiler? Cevap ne olursa olsun, iyi sanatın iyiliği ilkesi bir yana, şu ana kadar hiç kimse, postmodernizmin "her şey mubah" ilkesinden sonra bile, Nazi sanatını iyi ya da kötü olarak değerlendirebilecek bağımsız ve ezeli, estetik veya sanatsal hiçbir ölçüt geliştiremedi. Tabii bu, yalnızca estetik değil, politik ölçütler de gerektiren politik bir sanat. Nazi sanatını kötü sanat olarak nitelendiren ölçütler, modernizmin saf sanatsal ölçütleri; bu sanatın realist taklitçiliğine ve basitleştirmelerine yönelik eleştirileri de, aslında kendi politik birikimini içinde barındırıyor. Bu politik tarafgirlik bir önceki yüzyılda göze çarpmıyordu, 20. yüzyılda ortaya çıktı. Eğer bir sanat stili olarak tartışıldığında daha farklı gözüken sosyalist realizm gibi, Nazi sanatı da uygun bir örnek sayılmazsa,[18] bu durumu başka bir yönden de değerlendirebiliriz: Sanatçıların faşizm ve Nazizm karşıtı hareketi, eğer bu konudaki ana tartışmalar baştan sona yalnızca sanatsal direnişin siyaseten doğru stilinin hangisi olduğuyla sınırlı kalmasaydı, çok daha doğru ve başarılı olurdu. Sanatçı ve aydınların oluşturduğu bu Sol Cephelerin üyesi olmak için faşizme ve Nazizme karşı

olmak yetmiyordu. Sadece siyasî konumunuzun değil, sanatınızın da anti-faşist olması gerekiyordu; bu durumda, *burjuva realizmi* ve *sürrealizm* dışlanıyor, 1930'lu yıllarda belli belirsiz varlık gösteren ekspresyonizm ise, sürgündeki Alman entelektüelleri arasındaki tartışmaların başlıca nedeni haline geliyordu.[19] Klaus Mann, Alfred Kurella, Herwarth Walden, Béla Bălasz, Ernst Bloch, Georg Lukăcs, Hans Eisler, Bertholt Brecht ve daha pek çoklarının bu konuda söylemek zorunda kaldıkları şeyleri, salt sanatsal açıdan veya estetik ölçütler açısından anlamak, o zaman olduğu gibi şimdi de olanaksızdır: Bütün bunların ne olduğunu anlayabilmek için siyasî ölçütler gerekiyor. Romantizmin ve çaresizliğin estetistçe bir galeyanı halindeki stili yüzünden ekspresyonizm, avangardın ilerlemeci iyimserliğinden ve anti-estetizminden farklı gözüküyordu. Diğer yandan çarpıtmalarıyla ve çirkinliği nedeniyle de, sosyalist realizmin "yoldaşı" olarak kabul edilemeyecek denli radikaldi. Peter Bürger'in, İtalyan fütürizmini ve Alman ekspresyonizmini gerçek avangard hareketler dışında marjinal bir tavır olarak değerlendirmesi de aynı siyasî nedenlerden kaynaklanır.[20] Okyanusun öbür tarafında, David Alfaro Siqueiros ve Diego Rivera gibi, sanatsal farklılıkları tamamen görünmez olan sanatçılar var. Her ikisi de 1922'de başlayan politik duvar resimleri akımının temsilcileriydi.[21] Ne var ki bu akım, 1930'larda siyasî bir çekişmeye sahne olmuştur: "Duvar resimleri akımının sanatsal Leninizmi" ile "Siqueiros'un bakış açısından Rivera'nın sanatsal Troçkizmi" arasında; ya da "Duvar resimleri akımının sanatsal Bolşevizm-Leninizmi" ile "Diego Rivera'nın bakış açısından Siqueiros'un sanatsal Stalinizmi" arasında... Nedenler ve farklılıklar ne olursa olsun, tüm bunlar sadece politik bir söylem ve onun ölçütleri kullanılırsa doğru ifade edilip anlaşılabilecek şeylerken, bu akımların eleştirdiği ve çoğunlukla terk ettiği saf estetik ve

özerk sanat diliyle bu sorunu formüle etmemiz bile olası değil. Burada sanat ile siyaset arasında hiçbir ilişki bulunmuyor – bu tür akımların, grupların ve sanatçıların iddiası şudur: "İyi sanat iyi siyaseti destekler, kötü siyaset kötü sanat yapar."

İkinci yenilik, ilkinden de anlaşılacağı gibi, 20. yüzyıldaki sanat gruplarının ve akımların, sanatsal siyasî gruplar, hatta bazen sanatsal siyasî partiler olarak görünmüş olmalarıdır. Grup çalışması ve hareket örgütlenmesi 20. yüzyıl öncesinde hiç görülmemiş değilse de, sanatın böylesine partizanca politize oluşu yeni bir olgudur. Sanatçıların çalışmalarını politik terimlerle açıklamaları, karşı çıkanların da aynı şeyi yapmaları ve sonuçta politik terimlerin sanat etiketleri haline gelmiş olması (Alman sanatı, Yahudi sanatı, yoz sanat, burjuva sanatı, *Proletkult*, sosyalist realizm, Nazi sanatı vs.)... bunların hiçbiri örnek gerektirmiyor. Politik temele dayanan bu etiketlerin sonuncusu belki hâlâ ilginç sayılabilir: Ilımlı modernizm. Stalin'in ölümünden ve Kruşçev'in destalinizasyonu başlatmasından sonra, ılımlı modernizm sosyalist sanatın "yoldaşı" olarak görüldü, özellikle avangard ve modernist geleneklere sahip ülkelerde sosyalizmin meşrulaştırılması gerektiğinde. Bu ihtiyaç, daha Yugoslavya'nın Stalin'den koptuğu 1948'den önce belirmişti. Herbert Marcuse *Sovyet Marksizmi* (1961) adlı eserinde, bir "stil" olarak sosyalist realizmin, (şayet eleştirel avangard sanat için onun terimlerini kullanacak olursak) "ütopik estetik boyutları olmayan" tek sanat olmayabileceğini ima etmişti:

> Sanat üzerindeki politik denetimlerin genel çerçevesi içinde epey bir politika değişikliği olası. Gevşeme ve katılaşma, sanatsal standartlar ve stillerin elden geçirilmesi, hep iç ve dış unsurlara bağlı. Doğaldır ki, toplum yönetiminde

terörist yöntemden normal yöntemlere geçişle birlikte daha çok sanatsal özgürlük talebi olacak ve bu belki de karşılanabilecek. "Sovyet realizmi"nin katılığı gevşeyebilir; realizm ve romantizm zaten artık birbirinin zıddı olmaktan çıktı, hatta "biçimsel" ve "soyut" öğeler de konformist beğeni içerisinde uzlaştırılabilir.[22]

Bu biçimsel ve soyut öğeler, soyut ekspresyonizmin renkliliğiyle birlikte, birçok ülkede ortaya atıldı ve gelişti; bunun en bilinen örnekleri de Yugoslavya ve Polonya'dır. Bu tür modernizm, avangard eleştiri ile ütopyadan yoksundu ve sosyalist rejimlere bir çeşit meşrulaştırma aracı olarak hizmet etti. Dıştan bakıldığında, bir çeşit apolitik, evrensel modernizmdi bu, sanatın özerkliğine geri dönüştü; gerçekte ise siyasî bir amaca hizmet ediyordu, sosyalist yönetim altında da sanatsal özgürlük olabileceğini gösteriyordu, ama sadece ve sadece estetik biçimsel bir alan içinde kalınması koşuluyla. Bu tür modernizm, sanat hayatını denetleyen sosyalizmde mümkün olabilen "sanat sanat içindir" düşüncesiydi. Ilımlı olan, onun sanatsal değil politik tarafıydı – ısıracak dişleri olmayan bir modernist kültür. Bu yüzden de 1980'lerin postmodern, postsosyalist sanatı tarafından doğrudan eleştirilmiş ve dışlanmıştır.[23]

Yüzeysel olarak bakıldığında sanatsal olgulara biçilen siyasî etiketlerden öte, avangard (karşı) sanatla başlayıp devam eden yeni bir durum daha var: Sanatçı gruplarındaki partizan benzeri örgütlenme; ve (karşı) sanatsal görüş, eğilim ve çalışmaların savunulmasında siyasî propagandaya özgü yol ve yöntemlerin kullanılması. Bu, sanat etkinliğinin, yalnızca sanatsal, hatta estetik pratiklerle varılamayacak bir davaya adanmasının sonucudur. Kurumsal sanat dünyasına yönelik eleştiriler, hayatın eleştirisine, onun rasyonel-irrasyonel örgütlenme ve kurumsallaşmasının eleştirisine dönü-

şüyor. Sanatsal partizan benzeri gösteri ve eylemler, ilk bakışta alışılmış bir parodi olarak görülebilir; fakat biraz düşünecek olursak, özel durumlarda, özellikle siyasî devrimlerde ve istikrarlı siyasî kurumların olmaması halinde gayet ciddi bir siyasî konum haline gelebilirler. Bunun tipik sonucu, "saf" siyasî güç ile sanatsal-partizan politik etkinlikler arasında savaş çıkmasıdır. Bu savaş bazen mutlu bir sonla, modernizmin eski sanat-siyaset ayrımına oturtularak hallolur; ama bazı üzücü durumlarda da sanatçılar ve sanatları siyasal iktidar mücadelelerinin kurbanı olur.

Avangard sanat gruplarının sosyolojik, estetik ve felsefî açıdan yeni bir olgu olduğunu, Miklavz Prosenc 1967'de, dada hareketini incelediği ve Zürih'te dada üzerine odaklandığı kitabında vurgulamıştı.[24] Sanatçı grupları tabii ki daha Birinci Dünya Savaşı öncesinde de parti gibi çalışıyorlardı, manifestolar yalnızca birer sanatsal önerme değil, aynı zamanda düpedüz politik partizanlıktı. Bu, modern sanatın geleneksel özerkliğine ve bireyciliğine karşı çıkışın bir parçasıydı; tabii aynı zamanda, modern sanatın estetik olmayan her türlü ölçütten bağımsız ve tamamen saf olduğu kandırmacasına da. Ve Zola'da olduğu gibi, kendini insanlığın ve siyasetin en yüksek yargı organı olarak sunuyordu. Miklavz Prosenc, Zürih'teki dada akımının şu özelliklerini ortaya koydu: Grubun üyeleri göçmendiler, yani istisnaî bir durum oluşturuyorlardı. Grupta farklı milletlere ve sosyal konuma mensup, farklı meslekî geçmişe sahip kimseler vardı. Grup, sanatta çok yönlüydü. Amaçları bir kabare programı oluşturmaktı. Grup üyeleri arasındaki ilişkiler, savaştan ve göçmen oluşlarından dolayı olağanüstü ve bir bakıma aşırıydı. Ama aynı zamanda da ortak amaca sadıktılar ve diğer göçmen sanatçı gruplarına karşı saldırgan davranıyorlardı. Sanatsal üretimlerinde, sanatdışı ve sanat karşıtı olma iddiasındaydılar; sanat ve edebiyata olan başkaldırıları nedeniyle kendile-

rinin sanatçı olmadıklarını ilan etmişlerdi.[25] Bu sanat karşıtı tavrın kendisinin de politik olduğunu ve anında politik eleştiriye uğradığını söyleyebiliriz. Hatta o civarda oturan ve zaman zaman "Kabare Voltaire'e" giden Lenin bile bu yönde eleştiriler yapmıştı. Bu sanat karşıtı konumun, insanlığı, ilerlemeyi ve uygarlığı çökertmiş olan Birinci Dünya Savaşı'nı doğrudan eleştirmiş olmamasına rağmen politik olduğu açıktır. Bu örnek, sanatın özerkliği iddiasındaki gelenekçiliğin de, apolitik ve politika karşıtı bağımsız ve tarafsız görünüşüne rağmen, ne denli politik olduğunu göstermez mi?

Birinci Dünya Savaşı öncesinde kurumsal sanata saldırmış olan avangard sanatçılar, savaş sona erdiğinde siyaset kurumuna doğrudan saldırmaya başladılar ve hem kültürü, hem de siyaseti, uygarlığın başına açtığı ölüm ve yıkımdan sorumlu tuttular. Beklentileri, bazen en yüce anlamlarla gülünçlük arasında gezinebiliyordu; savaş sonrası siyasî tabloya karşı tavırları da küçümseyici bir alaycılık şeklindeydi. Bu durum, Rus fütüristleri ve diğer avangard hareketlere ilişkin olarak Boris Groys'un sözünü ettiği güç istencini ortaya çıkarmıştır.[26] Berlin'de savaş sonrası anarşi ve çatışma ortamında dada grubu, anti-politik ve aynı zamanda sanat karşıtı pek çok olay düzenliyordu, örneğin *Jedermann sein eigner Fussball* adlı dergilerinin tanıtımında olduğu gibi. Berlin'de Barnum sirki gibi geçit yaparak tanıtım yapmaları, sokaktaki Berlinli'yi hayran bırakmış, ama polis tarafından da tutuklanmalarına yol açmıştı. Her ikisine de hazırlıklıydılar; hapishane hücreleri için "Yaşasın dada" yazılı çıkartmalar hazırlamışlardı. Alman Silahlı Kuvvetleri'ni aşağılamakla suçlandılar, dergileri açık saçık bulundu. Bunların hepsi de doğruydu. Derginin ana özelliğinin, kapitalizm ve emperyalizm karşıtlığı olduğu da öyle. Fakat alışılmış politik sloganların ve sanatsal alayın ötesine geçen başka bir şey daha vardı. Bu da, artık yalnızca sanat kurumunu değil, si-

yaset kurumunu da hedef alan karşıt tavırdı. Almanya'da, savaş sonrasındaki bunalımın sonucu ve çözümü Weimar Cumhuriyeti oldu. 1919 yılında Weimar Devlet Tiyatrosu'ndaki açılış törenlerinde dada grubunun bir üyesi olan Johannes Baader, galerideydi. Baader, yeni cumhuriyetin siyasî düzenini temsil eden ve kendilerinin tanıtımını yapma peşindeki ciddi kalabalığa, evde basılmış broşürler fırlatıyor, bu arada da kendini bu cumhuriyetin ilk başkanı ilan ediyordu. Bu olaydan yaklaşık elli yıl kadar sonra dada hareketinin tarihçisi Hans Richter, bu hareketin saf bir parodi sayılıp sayılamayacağını hâlâ sorguluyordu: "Ve o gayet ciddiydi... öyle miydi?"[27] Dadaistler bütün otoritelere karşı savaş ilan etmişlerdi, buna sol ve devrimci partiler de dahildi. Örneğin 1919'da basılan broşürde "Dada Küresel Başkanı" tanıtılıyor, Weimar Cumhuriyeti'ne karşı devrimci savaş ilan ediliyordu: "Weimar'ı havaya uçuracağız." Dünya Devriminin Dadaist Merkez Konseyi imzasıyla basılan broşür, Baader, Hausmann, Tristan Tzara, George Grosz, Marcel Janco, Hans Arp, Richard Huelsenbeck, Franc Jung, Eugen Ernst ve A. R. Meyer tarafından kaleme alınmıştı.[28] Sovyetler Birliği'ndeki *Proletkult*, sanat gruplarının yarı politik partilere ve hareketlere dönüşümünün daha da radikal bir örneğidir. Avangard sanatçılar savaş ve devrimden sonra, biraz da kültür bakanı Lunaçarski'nin ve özel bir proleter kültür olabileceği fikrinin sahibi Bogdanoff'un desteğiyle, *Proletkult*'un örgütlenmesinin önderleri ve yöneticileri oldular. 1920'lerin başlarında *Proletkult*'un Komünist Parti'den daha fazla mensubu vardı; bunların çoğu avangard fikirleri ve yöntemleri politik bir mücadele yolu olarak kabul etmiş genç devrim muhafızlarıydı. Sonuç, sanat cephesinde, Lenin'in Merkez Komitesi ile *Proletkult* önderliği arasındaki ilk büyük mücadele oldu. Bu çatışma, genellikle, Kızıl Uygarlığın kuracağı Yeni Dünya'nın, bir avangard sanat karşıtlığı dünyasına dö-

nüşmesini istemeyen Lenin ve yoldaşlarının estetik gelenekçiliğiyle açıklanır. Ne var ki bu çatışmanın özü başka yerde yatıyor. Mesele tamamen politikti: Devrimden olduğu gibi sanat ve kültürden de kimin sorumlu olduğu meselesiydi bu. Lenin, Politbüro'nun 11 Ekim 1920'deki tarihî toplantısında, *Proletkult* konusundaki tartışmayı tamamen politik bir konu olarak açmıştı: Parti, ekonomik ve kültürel alanlardan sorumlu olmalıydı; bu alandaki başlıca görevliler de Parti üyeleri olmalıydı, Parti organlarınca kararlaştırılan kültür politikasını takip etmeliydiler. Buharin bazı çekincelerini dile getirdiğinde ve kuşkularını, sorularını Lenin'e bir not halinde ilettiğinde Lenin onun bu müdahalesini ona yolladığı bir başka notla bastırmıştı. Lenin şöyle yazmıştı:

> "1. proleter kültür = komünizm;
> 2. Rusya Komünist partisi bunun itici gücüdür;
> 3. proleter sınıf = Rusya Komünist Partisi = Sovyetler'in gücü. Bu konuda hepimiz hemfikir miyiz?"[29]

Bu konuda hepsi hemfikirdi; ve avangard grup *Proletkult* içindeki etkisini ve üyelerini birkaç yıl içinde yitirdi – özellikle Yeni Ekonomi Politikası denen şeyin uygulanması ve politik gücün parti önderliğinde gitgide merkezîleşmesiyle, radikal siyasal ve sanatsal fikirlere karşı getirilen "normalleştirme"nin bir sonucu olarak. Bu politikayla eşzamanlı olarak, yine parti tarafından "siyasal tarafsızlığı" olan kültür kurumları oluşturuldu. Örneğin *Krasnaya nov* (Kızıl Bakir Toprak) dergisi ve 1920'lerin başlarında sosyalist realizm, belli yazarların, ressamların ve başka grupların proleter sanat temsilcilerinin ideolojik mücadelesine karşı, politik anlamda tarafsız bir zemin olarak sunulmuştur.

Sanat gruplarının ve akımlarının parti tarafından böyle doğrudan politize edilmeleri, 1980'li yıllarda komünist ülkelerde bir kez daha görüldü: Yeni Slovenya Sanatı gibi sanat

akımları, toplumsal alanda yarı politik bir parti gibi işlediği zaman – gerçi bunlar avangard geleneği postmodern bir biçimde kullanmışlardı. Postmodern kimliğin oluşturulmasıyla ilgilenen diğer sanat hareketleri de, ya yarı partizan veya doğrudan politik parti hareketleri oldu: Örneğin feminist sanat, marjinal grupların sanatı (Afrika kökenli Amerikalıların sanatı, Amerika ve Avustralya yerlilerinin sanatı) veya sömürgecilik sonrası sanat gibi. Bütün bu grup ve akımlar, kendi sanatları ve sanatlarının tanıtımı için politik yollardan mücadele ederler; bütün bu gruplar halkın önüne, yalnızca sanatsal, hatta sadece estetik program ve bildirilerle değil, aynı zamanda politik program ve bildirilerle çıkar.

Üçüncü olarak, sanat ve sanatçılarla bu şekilde ilgilenince, sanat ile siyasetin kesiştiği yerde avangard sayılabilecek bu grupların ve hareketlerin özerklik karşıtı tavrı ile, indirgenmiş ve özerkleştirilmiş bir siyaset ve siyasal kavramı arasındaki çatışmaya gelmiş bulunuyoruz. Bu çatışma, sanat grupları tarafından birçok kez, politik olanın özerkliği anlayışına yönelik avangard eleştiri yoluyla çözümlenmiştir. Yöntem de, sanatın özerkliğine karşı kullanılanlarla hemen hemen aynıydı. Politik olanın modernist biçimde indirgenmesi, devletin iktidar kurumlarından oluşan "siyasî toplum"un "sivil toplum"dan ayrılması, sanat çevrelerinin eleştirisine ve saldırısına hedef olmuştur. Bu indirgeme ve ayrım, sanatın modernist şekilde "depolitize" edilmesiydi; dolayısıyla, şu sonuç tamamen mantıklı gözüküyor: Şayet sanat hayata geri dönecek ve toplumun günlük hayatından uzak özerkliğine veda edecekse, siyasetin de kendisini sivil toplumun üzerinde tutan özerkliğini terk etmesi gerekir. Modernite içinde birbirinden ayrılmış ve farklılaşmış olan bütün insan etkinliklerinin evrensel özellikleri olarak, politik ve sanatsal olan, bir kez daha birleşmelidir. Modernist

farklılaşma, yalnızca sanat ve sanatın özgül alanı bağlamında değil, genel bir biçimde reddedilmiştir. Avangardın sanatın kurumsallaşmasına ve ticarîleşmesine karşı saldırısında başarılı olmadığını kabul ediyorsak, siyasetin indirgenmesine yönelik sanatsal eleştirinin daha da başarısız olduğunu kabul etmemiz gerekecektir.

Kurumsal çerçevede avangard sanat eserlerinin kabul görmesi biraz problemli olabilir, çünkü bu eserler sanat eseri olmak veya sanat kurumlarında yer almak üzere yapılmadılar; fakat bu çelişkili kabul düzenli olarak dikkate alınırken, politik boyut neredeyse unutulmakta veya bilinçli olarak göz ardı edilmektedir. Sanatın da karşı-sanatın da kurumsal perspektiften bakıldığında korunmaya değer ezelî değerleri olduğu, ama 20. yüzyıl sanatının çağdaş kurumsal temsillerinde karşı-sanatın siyasî boyutunun göz ardı edilebilir, azaltılmış veya tamamen kayıp olduğu söylenebilir. Sanatsal kurumsallaşmanın belki de en tipik özelliği, sanatın ve bunun sonucu olarak sanat kurumuna dahil bütün sanat eserlerinin depolitizasyonudur. Bu durum, tarihsel avangardın başına her zaman ve her yerde geliyor, ama bugün üretilen sanatta da görülüyor. Ljubljana'da Modern Galeri'de bir sosyalizm sonrası sanat sergisi düzenlendiğinde, Rus sanatçılar işin içine siyasî bir boyut ve eylem de katmak istemişlerdi. Kurum onlara yalnızca sanatsal bir etkinlik düzenlemek istediğini, hiçbir politik eylem istemediğini belirterek cevap verdi. Bunun üzerine Oleg Kulik (bu türün her zamanki baş ağrısı), sanatın böyle kurumsal bir şekilde indirgenmesini, açılış töreninde katılımcılara yumurta atarak protesto etti. Geçen yıl Ljubljana'da Manifesta sergisinin galasında* aynı sanatçının tasarladığı başka bir siyasî skandal sonucu benzer bir olay yaşandı. İki olayda da, sergilerde politik boyut mev-

* 2000 yılında Ljubljana'da düzenlenen üçüncü Manifesta sergisi – ç.n.

cuttu; ama yalnızca nazik bir biçimde, Balkan savaşlarının soyut hümanist gösterimi olarak (bazıları buna "Soros realizmi" diyor, bazıları ise kaliteli pembe dizi). Tabii bu, sanat ile partizan siyaseti birbirinden uzak tutabilir; siyasetin postmodern küreselleşmeyle özerkleşmesine ve diğer bütün özerk etkinliklerle arasında koruduğu mesafeye de değinmez. Bu tür bir angajman, komünist yönetim altındaki ılımlı modernizmin konumuna hayli benzemektedir. 20. yüzyıl sanatının kurumsallaşması süreci, sanatın bütün politik öğelerinden ayrıştırılması süreciydi – özellikle sanatın bağımsız yarı politik bir özne olarak siyasete katılabileceğini ve depolitize "sivil toplum" ile dışlayıcı "politik toplum" arasında mevcut hudutların reddini temsil eden öğelerden.

Sonuç olarak 20. yüzyılda sanat ile siyaset arasındaki ilişkinin üç özelliğini şu şekilde özetleyelim:

1. Siyasal *promesse de bonheur*'ü (mutluluk vaadi) güçlendirecek şekilde estetik *promesse de bonheur* kullanarak politik olana destek veren, estetik üzerine kurulu, özerk bir olgu olarak sanat.

2. Bütün insanlığın ya da tek bir topluluğun cennetin kapısına nasıl varabileceğini gösteren ve bunu talep eden estetik veya anti-estetiğin yanı sıra, kendi siyasal ilkesi de olan özerk bir varlık olarak sanat. Burada (anti)estetik, tarihin muammasını/bilmecesini çözen insandaki "evrensel"in politik ilkesidir.

3. Kendi dilinin tüm sınırlarını aşan, politik olanın kendi özerkliğini ve toplum üzerindeki egemenliğini temelden reddeden sanat; bu bazen totaliter bir biçimde ifade edilir, fakat günümüzde çoğunlukla *politeia*'nın sınırlandırılmasını ve ayrışmasını ele alan bir "persiflaj" veya parodi olarak ortaya konur.

ÇEVİREN Emrehan Zeybekoğlu

Notlar

1 Özel ile kamusal, "*polis*" ile "*oikos*", siyasî toplum ile sivil toplum arasındaki ilişki, Tonci Kuzmanic tarafından incelenmiştir. Bkz: *Ustvarjanje antipolitike* (Ljubljana: ZPS, 1996).

2 Clement Greenberg, "Modernist Painting", (ed.) John O'Brian, *The Collected Essays and Criticism - Modernism with a Vengeance*, 1957-1969 (Chicago: The University of Chicago Press, 1993) s. 85-93 (Amerika'nın Sesi'nde ilk konuşma, 1960, aynen basım 1961, daha sonra *Art and Literature*'da basım, Bahar 1965). "Modernizm, sanat ve edebiyattan daha fazlasını içerir. Bugün artık kültürümüzde gerçekten yaşayan ne varsa, bunların neredeyse tamamını kapsar. Fakat modernizm, tarihsel bir yenilik ifade eder. Geriye dönüp de kendi temellerini sorgulayan ilk medeniyet Batı medeniyeti olmamıştır; fakat bunu en derinlemesine yapan odur. Ben modernizmi Kant'la başlayan bu özeleştiri eğiliminin yoğunlaşması ve neredeyse abartılmasıyla özdeşleştiriyorum. Kant eleştiri yöntemini eleştiren ilk düşünür olduğu için ben de onu ilk modernist olarak görüyorum. Benim gördüğüm kadarıyla modernizmin özünü, bir disiplinin kendisini eleştirmekte kullanılan tipik yöntemler oluşturur. Bu eleştiri, o disiplini yıkmak için değil, onu daha sağlam bir yeterliliğe kavuşturmak için yapılır (*a.g.e.*, s. 85).

3 Scott Lash, *Sociology of Postmodernism* (Londra: Routledge 1990) s. 5. "Bu, farklılaşma yoluyla toplumsal modernleşme konusundaki yapısalcı-işlevselci standart düşüncedir. Fakat Weber'in din sosyolojisi konusundaki meşhur metodolojik yazılarını ve Habermas'ın *İletişimsel Eylem Kuramı* adlı eserini takip ederek bu farklılaşma ve modernleşmeyi sadece kültür alanıyla sınırlandırmak istiyorum. Ben şunu ileri sürmek istiyorum: Eğer modernleşme bir kültürel farklılaşma süreciyse, veya Alman analistlerin dediği gibi, *Ausdifferenzierung* ise, "postmodernizm" farklılaşmanın tersidir, yani *Entdifferenzierung*."

4 Bazen Baumgarten'dan bu yana tüm estetik tarihi bu tür bir felsefî estetiğe indirgenir ki bu doğru değildir. Şayet 18. ve 19. yüzyıl estetiğini bu şekilde temsil edecek olursak, diğer bütün düşünce okulları ve farklı okullar ihmal edilir: Ampirik estetik, psikolojik estetik, doğal bilim olarak estetik, estetik Darwinizm, pozitivizm estetiği, diğer bu tür "metafizik" estetik de olabilir, fakat bunlar genellikle sanatı ya da sanat eserini kendi arı estetik boyutlarına indirgemezler, aksine, tam tersi geçerlidir.

5 Théophile Gautier, *Mademoiselle du Maupin - Préface*, (Paris: Editions Garnier Freres, 1966) s. 23.

6 Theodor Lipps, *Von der Form der Aesthetischen Apperception* (Sonderabzug aus: Philosophische Abhandlungen, Gedenkschrift für Rudolf Haym) Max Niemeyer, Halle 1902; *Die Vollkommene monarchische Unterordnung bezeichnet die vollkommenste Eiheit des Verschiedenem, die psychologisch möglich ist* (l.c., s. 372).

7 Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, (Paris: Éditions du Seuil, 1998); Türkçesi: *Sanatın Kuralları - Yazınsal Alanın Oluşumu ve Yapısı*, çev. Necmettin Kamil Sevil (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2. basım 2006).

8 Paris 1855 Evrensel Sergisi için Maxime du Camp tarafından yazılmış olan sanat programı, sanatın özerkliğine, faydacı özelliğine karşı seslerin kanıtıdır. Du Camp'ın önerisi, mühendislerle modernliğin inşasında işbirliği yaparak sanatın modernize edilmesiydi – aynen yeni katedrallerde olduğu gibi. (Bkz. Maxime Du Camp, "Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle de 1855," *Historienmalerei*, (Hrsg. Von Thormas W. Gaethgens ve Uwe Flechner) (Berlin: Reiner Verlag, 1990) s. 337-342.

"Şu sanayi ve bilimin modern katedralleri tren garlarına yolum her düştüğünde, çıplak ve göze hoş gelmeyen duvarlarını süsleyebilecek resimleri düşünmeden edemiyorum." (*a.g.e.*, s. 337)

9 "Tarih fazlasıyla tekrar eder, çünkü sürekli değişim orada, siyasette mümkün iki davranış, angajman ve geri çekilme arasında gidip gelen bir sarkaç hareketine dönüşür (en azından Zola ve Dreyfus yandaşlarıyla yaşanan çatışma aşılana kadar böyle olmuştur)" – Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, s. 548.

10 Clement Greenberg, "Where Is the Avant-Garde?" (ilk olarak *Vogue*'da yayınlanmıştır, Haziran 1967), *The Collected Essays and Criticism, cilt 4, Modernism with a Vengeance*", 1957-1969, s. 261.

11 Pierre Bourdieu 19. yüzyıl sonlarındaki edebiyatın tabakalaşmasını çarpıcı bir biçimde tasvir etmiştir. Buna "siyasî" sağ-sol ilişkileri ve "La Bohème" ile "L'Académie" arasındaki gerilim de dahildir. Bu tür siyasî ilişkiler ve sanatın hiyerarşik tabakalaşması 20. yüzyılda hâlâ mevcuttu, fakat 1960'larda gücünü kaybedip yok olmuştur. (Pierre Bourdieu, *a.g.e.*, s. 207).

12 Tipik anti-politik tepki için bkz. J. J. Charlesworth "Mayday! May Day!", *Art Monthly*, no. 236 (Mayıs 2000), s. 13-16. Bu eser yukarıda Greenberg'den zikredilen "avangardın zaferi"ne dayalı daha da tipik suçlamalarla başlamaktadır: "Sanatta toplumsal vicdan ve siyasî angajman ana-akım sanata tekrar dönmüştür." (s. 13) Yazarın eleştirisi, Seattle'dan Londra'ya Dünya Ticaret Örgütü/anti-kapitalist hareketleri ve 14 Nisan-12 Mayıs 2000'de Royal College of Art'da (Kraliyet Sanat Okulu) gösterilen siyaseten angaje sanatı/topluluk sanatını "demokrasi" başlığı altında aynı bağlama yerleştirmiştir!

13 1990'ların sonunda ABD'de Andres Serrano'nun "Piss Christ" (kabaca "İsa'nın Canı Cehenneme" olarak çevirebiliriz – ç.n.) adlı eseri Senato'da Alfonse D'Amato tarafından şiddetle eleştirilmişti; Robert Mapplethorpe'un retrospektif sergisi "The Perfect Moment" (Mükemmel An), daha sonra pek çok açık saçık ve siyaseten yanlış unsurlar içeren sanat eserine dikkat çekilmiş, Londra'da gösterildikten sonra New York'ta da gösterilen "Sensation" (Sansasyon) adlı sergi, okyanusun her iki tarafında sert ve fanatik tartışmalar yaratmıştı. Sanatsal ifade özgürlüğü mahkemelerde genellikle başarılı bir şekilde savunulmakla birlikte böyle siyasî kışkırtıcılığı olan sanat eserlerine karşı kullanılan siyasî strateji, sanatın finansmanını özel ideolojik kurallara bağlamaktır, kamusal kaynaklardan yararlanabilecek sanatsal kuruma da özel kurallar getirmektir.

14 Stendhal, *Du romantisme dans les arts. Textes réunis et présentes par Juliusz Starzynski*, (Paris: Hermann, 1966) s. 123-124.

15 Karel Teige, *Jarmark Umeni, Ceskoslovensky spisovatel* (Prag, 1964) s. 46 (ilk basım 1936).

16 Clement Greenberg, "Avant-Garde Attitudes: New Art in the Sixties" Power Institute of Fine Arts'daki ilk konuşma, (Sydney, Avustralya, 1969), *a.g.e.*, s. 292. "Sanatsal değer bir tanedir, çok değil. Şimdiye kadar kelimelerle ifade edilebilmiş olan ve tatminkâr tek sanat değeri, iyi sanatın iyiliğidir. Tabii, sanatta iyinin dereceleri vardır, fakat bunlar değer farklılıkları veya farklı türde değerler değildir. İşte bu tek olan değer, farklı dereceleriyle, sanatsal düzenin ilk ve üstün ilkesidir."

17 Arthur Danto, "Art after the End of Art," *The Wake of Art. Criticism, Philosophy and the Ends of Taste* (Amsterdam: G+B Arts Int., 1998) s. 124-125.

18 Berthold Hinz, *Nazi-Kunst* üzerine yazdığı kitabında, eleştirilere rağmen Sovyetler Birliği'ndeki sosyalist realizmi ele almak istememişti: "Mevcut olan tek tük benzerlikler sunuşta ortaya çıkıyor, nesnelerin üzerine odaklanılırken. Fakat bu durum, bu iki tarzın özdeş olduğunu kabul etmek için pek yeterli bir kanıt sayılmaz. Bu iki siyasî sistemdeki hâkim sanat tarzlarının kaynakları farklı olmakla kalmıyor, bunları birbirinden ayırt etmekteki en önemli unsur, gerçeğe karşı takındıkları tavırdaki farklılıktır. Sovyet sanatının iki önemli teması olan kamyon sürücüsü ile kadın traktör sürücüsü, Üçüncü Reich sanatında hiç gözükmez. Tersine, hep erkekler ekip biçmek, dinlenen çiftçi gibi rollerde görülür; ve sayısız çıplak kadın tabloları mevcuttur –bu da Amerikalılar'ın duvara iliştirdikleri kadın fotoğraflarının Nasyonal Sosyalist versiyonudur– kadınlar ayrıca anne olarak da tablolarda yer alır. Sembolizmde ve kullanılan amblemlerdeki benzerlikler ne olursa olsun, Nasyonal Sosyalizmin bir tür sosyalizm olduğunu gizleme ve bu kimliğin kopyalama ve ödünç alma yöntemiyle kanıtlanması çabası vardır." Bkz. Berthold Hinz, *Art in the Third Reich* (New York: Pantheon Books, 1979). Burada *Nazi-Kunst*'un başlı başına bir tarz olduğu fikri sosyalist realizmde olduğu gibi, farkın görülmesine izin verir, fakat bütün bu farklılıklar iki ideoloji arasındaki siyasî farklılıklardır. Tek benzerlik, gizleme amaçlı olarak ve aynı siyasî kökenden gelir. Şayet yazar sanatsal olmayan malzemeyi analizden dışlayan tarz kavramı yerine Nazi sanat kurumunun ve Sovyet sanat kurumunun işleyiş biçimini tekrar düşünecek olsaydı, bu her iki sanat hareketinin benzerliklerinin ve aralarındaki "tarz" farklılıklarının kökenini doğrudan doğruya, bu iki "tarzın" ait olduğu ve bağlı oldukları siyasî alanda bulurdu. Nazi-Kunst'un siyasî arka planı ve temel kurumsal yapısı için bkz. Hildegard Brenner, *DieKunstpolitik des Nationalsicialismus* (Reink bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1963).

19 *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption* (Hrsg. By Hans-Jürgen Schmitt) (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973).

20 Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt an Main: Suhrkamp Verlag, 1974), s. 44; Türkçesi: *Avangard Kuramı*, çev. Erol Özbek (Istanbul: İletişim Yayınları, 2003).

21 Teknik İşçiler, Ressamlar ve Heykeltıraşlar Sendikasının Rivera, Orozco, Charlot, Asunsolo, Guerrero, Ravueltas, Montenegro, Merida ve Siqueiros tarafından da imzalanmış olan Sosyal, Siyasî ve Estetik İlkeleri Bildirisi için bkz. David Alfaro Siqueiros, *Art and Revolution* (Londra: 1975) s. 24-25.

22 Herbert Marcuse, *Soviet Marxism. A Critical Analysis* (New York: Vintage Books. 1961) s. 120.

23 Polonya'da sosyalist resim üzerine gayet ilginç bir kitap bu hipotezi destekleyebilir: Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu* ("Modernizmin Anlamları") (Poznañ: Rebis, 1999).

24 Miklavz Prosenc, "Die *Dadaisten in Zurich*" (Bonn: H. Bouvier u. Verlag, 1967).

25 *A.g.e.*, s. 7.

26 Boris Groys, *Gesamtkunstwrk Stalin, Die Gespaltene Kultur in der Sowjetunion* (Münih-Viyana: Carl Hanser Verlag, 1988).

27 Bkz. orijinal Almanca basımı 1964'te yapılmış olan Hans Richter, *Dada Art and Anti-Art* (Londra: Thames and Hudson, 1965).

28 *A.g.e.*, s. 126.

29 Wladimir Grobunow, *Lenin und der Proletkult* (Berlin: Dietz Verlag, 1979) s. 128-131.

Estetiğin Siyaseti*

JACQUES RANCIERE

Sözlerime sanat dünyasından bir etkinlikle başlayacağım. Belçika'daki Evens Vakfı, "Sanat-Cemaat İşbirliği" başlığı altında yeni bir ödül vermeye başladı. Ödülün amacı, "kimlik çeşitliliğine dayalı yeni bir toplumsal bütünlüğün yaratılmasını" teşvik eden sanat projelerini desteklemek. Geçen yıl ödülü alan projenin sahipleri Campement Urbain adlı bir Fransız sanatçı grubuydu. "Ben ve Biz" adlı projede, Paris'in yoksul ve mimlenmiş bir banliyösünde özel bir yer yaratmayı öneriyorlardı: "son derece kullanışsız, kırılgan, üretici olmayan bir yer", herkese açık ama aynı anda sadece tek bir kişi tarafından kullanılabilen, gözlerden ırak bir yer. Yani, bir sanat ödülü, herhangi bir sanat eserinin özgüllüğüne dair hiçbir göndermede bulunmayan, boş bir mekân öneren bir projeye verilmişti. Ve yeni toplumsallık biçimleri yaratmayı hedefleyen bir ödül, tek kişilik bir koltuğa verilmişti. Kimileri burada, çağdaş sanatla ve siyasî özentileriyle alay eden bir yaklaşım görebilir. Ama ben tersi bir yön izle-

* Bu metin, yazarın *The Politics of Aesthetics* adlı kitabında yer almaktadır. Yazarın izniyle yayınlanmıştır – e.n.

yeceğim: Bence bu küçük örnek bizi sorunumuzun tam kalbine götürebilir.

Bu örneğin bize hatırlattığı ilk nokta şu: Sanat, toplumsal ve siyasî meselelerle ilgili mesajlar ve duygular ileterek siyasî olmaz. Toplumsal yapıları, çatışmaları ya da kimlikleri yansıtma biçimiyle de siyasî olmaz. Tam da bu işlevlere aldığı mesafe yoluyla siyasî olur. Sadece eserleri ya da anıtları değil, belirli bir mekân-zaman sensoryumunu* şekillendirdiği ölçüde siyasî olur; çünkü bu sensoryum, birlikte ve ayrı, içerde ve dışarıda, önde ve ortada vs. olma biçimlerini tanımlar. Sanat, pratiklerin, yaşam biçimlerinin, hissetme ve konuşma tarzlarının bir ortak duyuda [*common sense*], yani ortak bir sensoryum'da somutlaşan bir "ortaklık duyusu"nda [*sense of the common*] birleşme tarzını yeniden düzenleyen görünürlük formlarını biçimlendirdiği ölçüde siyasîdir.

Çünkü siyaset, iktidarın kullanılması ya da iktidar mücadelesi değildir. Siyaset her şeyden önce bir mekânın siyasî olarak düzenlenmesi, belirli bir deneyim alanının şekillendirilmesi, "ortak" denen şeylerin ve bunları tanımlayıp bunlar hakkında tartışma yetileri olduğu kabul edilen öznelerin belirlenmesidir. Siyaset öncelikle o belirli deneyim alanının varlığı, o sıradan nesnelerin gerçekliği, o öznelerin yetileri hakkındaki bir çatışmadır. Aristoteles meşhur bir cümlesinde insanların adalet ve adaletsizlik gibi meseleleri ortak hale getirebilecek konuşma yetisine sahip oldukları için siyasî hayvanlar olduklarını, oysa hayvanların ancak

---

* *Sensorium*: Bir bütün olarak duyu ve algı mekanizması. Ranciere, metinde bu kökenle bağlantılı pek çok kelime kullanıyor: "commonsense", "consensus", "dissensus", "sensible", "sensory" gibi. Türkçe'de bütün bu kelimeleri ortak bir kökene dayanacak şekilde çevirmek mümkün değil. Yeri geldikçe parantez içinde verilen orijinal kelimeler arasındaki bu bağın hatırlanması yararlı olacaktır. Metnin çevirisinde, özellikle yukarıdaki terimler bağlamında, Ranciere'in Metis yayınlarından çıkan, Aziz Ufuk Kılıç tarafından çevrilmiş *Siyasalın Kıyısında* adlı kitabından yararlanılmıştır – ç.n.

acılarını ve mutluluklarını ifade edebildiklerini belirtir. Buradan, siyasetin konuşan insanlar arasında adalet üzerine dönen kamusal bir tartışma olduğu sonucu çıkıyor gibi görünür. Ama adaletle ilgili sorulması gereken bir ön soru vardır: Karşınızda konuşan insanın adalet hakkında mı tartıştığını yoksa kendi acısını mı dile getirdiğini nasıl anlarsınız? İşte siyaset tam da bu ön soruyla ilgilidir: Buna karar verme gücüne kim sahip? Yine çok alıntılanan bir cümle de Platon'a aittir: Sanatkârların kendi işleri dışında bir şey yapmaya vakitleri yoktur, der. Kuşkusuz bu "zaman yokluğu" ampirik değildir, sadece simgesel bir ayrımın doğallaştırılmasıdır. Siyaset tam da, işlerinden başka şeye "zamanı olmayanların", sahip olmadıkları bu zamanı, kendilerini ortak bir dünyanın mensupları olarak görünür kılmak, acı ve hazzı ifade etmenin ötesinde ortak konuşmaya katılabildiklerini kanıtlamak için kullandıklarında başlar. Zamanların ve mekânların, yerlerin ve kimliklerin dağıtılıp yeniden dağıtılmasını, görünür olan ile olmayanların biçimlendirilip yeniden biçimlendirilmesini, söz ile gürültünün ayırt edilmesini vs. "duyumsanabilir olanın paylaşımı" [*partition of the sensible*] olarak adlandırıyorum. Siyaset, duyumsanabilir olanın paylaşımının yeniden düzenlenmesi, sahneye yeni nesnelerin ve öznelerin çıkarılması, görünmez olanın görünür kılınması, sesleri gürültü çıkaran birer hayvan gibi işitilenlerin söylediklerinin söz olarak dinlenebilir kılınmasıdır. Böylesi uyuşmazlık [*dissensus*] sahneleri yaratması anlamında siyaseti "estetik" bir faaliyet olarak nitelendirebiliriz, ama kastettiğim şeyin, Benjamin'in "siyasetin estetize edilmesi" diye tanımladığı, iktidarın süslenmesiyle alakası yok.

Dolayısıyla, "estetik ve siyaset" meselesini şu şekilde açabiliriz: Bir yanda, açıklamaya çalıştığım anlamda "siyasetin estetiği" vardır. Buna mukabil, bir de "estetiğin siyaseti"

vardır. Yani sanat pratikleri, duyusal deneyimin olağan koordinatlarını askıya aldıkları, zamanlar ile mekânlar, özneler ile nesneler, sıradan ile benzersiz arasındaki ilişki ağını yeniden biçimlendirdikleri ölçüde, algılanabilir olanın paylaşımında rol oynarlar. Siyaset her zaman var olmayabilir, ama iktidar biçimleri her zaman mevcuttur. Sanat da her zaman var olmayabilir, ama şiir, resim, müzik, tiyatro, dans, heykel vs. hep mevcuttur. Siyaset ile sanat, birbirleriyle bağlantılı olsunlar mı olmasınlar mı diye sorulacak, birbirinden ayrı iki daimi gerçeklik değildir. Varlıkları, duyumsanabilir olanın belirli bir paylaşımına bağlı olan, koşullu gerçekliklerdir. Platon'un *Devlet*'i bu açıdan iyi bir örnektir. Bu eserde bazen yanlış biçimde Platon'un sanatın "siyaseten" yasaklanmasını vaz ettiği sanılır. Ama Platon'un yaptığı aslında siyaseti geri çekmektir. Duyumsanabilir olana dair aynı paylaşım, sanatkârların kendi işleri dışında bir iş yapmak için zamanları olmadığını iddia ederek siyaset unsurunu, şair ile aktörlerin kendilerininkinden ayrı bir kişiliği canlandırdığı tiyatroyu kapatarak da "sanat" unsurunu geri çeker. Cemaatin mekân-zamanına ilişkin aynı düzenleme, her ikisi için de aynı anda iki işi birden yapma imkânını ortadan kaldırır. Sanatkârı siyasetten, mimetikçiyi şehir devletinden kovar. Demokrasi ve tiyatro, devleti cemaatin "organik hayatı" olarak biçimlendirmek üzere aynı anda dışlanan, duyumsanabilir olanın aynı paylaşımının iki formu, iki heterojenlik formudur.

O halde, daha sanatı ya da siyaseti tanımlamadan önce "estetik düğüm" çoktan atılmıştır. Bugünkü durum ve başta verdiğimiz "tek kişilik kolektif yer" örneği, bu eklemlenmeye ilginç bir örnek oluşturabilir. Sanatın, bireysel tefekküre ayrılmış, dünyadan ırak boş bir mekân yaratarak kolektif hayatı güçlendirdiği düşüncesi, çağdaş sanatın tükenişine tanıklık eden garip bir icat değildir. Aksine, sanatın tanım-

lanmasına ilişkin belli bir rejimin mantığıyla ve siyasetiyle uyumludur. Bu "tek kişilik ırak yer"de, estetik kavramıyla aynı zamanda, Fransız Devrimi sırasında doğan bir mekânın son formunu görebiliriz: Ziyaretçilerin yalnızlığının ve edilginliğinin sanat eserlerininkiyle baş başa kaldığı müzenin boş mekânını kastediyorum.

Estetik genel olarak sanat bilimi ya da felsefesi değildir. Estetik, 18. yüzyıl sonu ile 19. yüzyıl başında doğan, sanatı tanımlamaya yönelik belirli bir rejimdir. Bu tarihsel rejimin ayırt edici özelliği, sanat eserlerini belirli tekniklerin belirli kurallara bağlı kalınarak uygulanmasıyla ortaya çıkan özgül ürünler olarak değil, özel bir tür ortak mekânın unsurları olarak tanımlamasıdır. Bu genellikle "sanatın özerkliği" olarak düşünülür. İyi bilinen bir anlatıya –modernist denen anlatıya– göre estetik, sanat eserlerinin kendilerine özgü bir dünyada yalıtıldığı, sadece form, güzellik, ya da "tekniğe bağlılık" gibi ölçütlerle değerlendirildiği bir özerklik alanının tesis edilmesi demektir. Yine bu anlatıya göre, söz konusu özerklik 20. yüzyılın sonlarında yok olur, çünkü toplumsal hayat formları ve çoğaltma teknikleri yüzünden sanatsal üretim ile teknolojik röprodüksiyon, yüksek sanat ile düşük sanat, özerk sanat eserleri ile meta kültürü formları arasındaki sınırı korumak imkânsızlaşmıştır. Bence bu anlatı asıl meseleyi tamamen gözden kaçırıyor. İki çağın ayırt edici niteliği olarak karşı karşıya koyduğu terimler, estetik sanat rejiminin doğuşundan bu yana aslında bir arada var oldu. Öncelikle, bu rejimde özgül bir estetik alanının tanımlanması sanat eserlerini siyasetten men etmez. Bilakis, eserlerin siyasîliği bu ayrılığa bağlıdır. İkincisi, estetik hazzın özerkliği sanat eserlerinin özerkliği değildir. Sanat eserlerinin, diğer kültür ürünlerinden ayrılmalarını sağlayan mimesis özellikleri ve kurallarıyla tanımlanması, temsilî sanat rejimine mahsustur. Bu rejim çöktüğünde sanat eserleri

sadece özgül bir alana ait olmalarıyla tanımlanmaya başlar. Yani, artık üretim süreçleri itibariyle ayırt edilir olmaktan çıkan nesneler, özgül bir tür alanla tanımlanmaya başlar. Ama bu alanın net sınırları yoktur. Sanatın özerkliği aynı zamanda onun heteronom olmasıdır. Bu ikilik, iki estetik siyasetine denk düşer. Estetik sanat rejiminde sanat, nesneleri ayrı bir alana ait olduğu ölçüde, ve nesneleri başka alanlardaki nesnelerden özgül farklar taşımadığı ölçüde siyasîdir.

Estetik, bir yandan, temsilî sanat rejiminin sınırlamalara ve hiyerarşilere dayalı sisteminin çökmesi anlamına geliyordu. Sanatın alanına girmeye layık olan ya da olmayan, ya da yüksek türlerle düşük türleri ayıran konular, türler ve anlatım biçimleri arasındaki hiyerarşinin yıkılması demekti. Sanat alanının sınırsız açıklığına işaret ediyordu, bu da nihayetinde sanat ile sanat olmayan, sanatsal yaratım ile anonim hayat arasındaki sınırın silinmesi anlamına geliyordu. Estetik sanat rejimi –pek çoklarının düşündüğü gibi– eşsiz bir sanat eseri yaratan eşsiz dehanın yüceltilmesiyle başlamadı. Bilakis, 18. yüzyılda şairlerin arketipi Homeros'un hiç yaşamadığı, şiirlerinin sanat eseri olmadığı, herhangi bir sanat kanonunu temsil etmediği, hâlâ erginleşememiş bir halkın düşünce ve duygu dünyasını yansıtan hikâyelerin bir derlemesi olduğu iddiasıyla başladı. Estetik bir yanda Fransa Kralı'nın boynunun vurulmasıyla ve halkın egemenliğiyle birlikte gelişen bir eşitlik anlamına geliyordu. Böylesi bir eşitlik nihayetinde sanat ile hayat arasında ayrım kalmaması demekti.

Öte yandan estetik, sanat eserlerinin sanat eserleri olarak, bilginin ya da arzunun nesnelerine uygun duyusal bağlantılardan bağımsız –Kantçı anlamda– özgül bir deneyim alanında kavranmaları anlamına geliyordu. Sanat eserleri, serbest bir oyuna, yani zihinsel ve duyusal yetiler arasında hi-

yerarşik olmayan bir ilişkiye cevap veren "serbest görünümler"di. Kant'tan sonra yazan Schiller, "Estetik Üzerine Mektuplar"da, bu hiyerarşi bozumunun siyasî sonuçlarını ortaya koydu. "Estetik durum", etkin kavramanın edilgin duyusallık karşısındaki üstünlüğünün sona erdiği bir duyusal eşitlik alanını tanımlıyordu. Bu da, insanlığı ikiye ayırarak tahakküme geleneksel olarak meşruiyet kazandıran duyumsanabilir paylaşımının reddedilmesi demekti. Üst sınıfların iktidarı, etkinliğin edilginlik üzerindeki, anlamanın duyusallık üzerindeki, eğitilmiş duyuların ham duyular vs. üzerindeki iktidarıydı. Bu iktidarı reddeden estetik deneyim, salt tahakkümün tersine çevrilmesiyle sınırlı kalmayan bir "eşitlik" kuruyordu. Schiller bu duyusal devrim ile, Fransız Devrimi'nde vücut bulan siyasî devrimi karşı karşıya koyuyordu. Siyasî devrim başarısız olmuştu, çünkü devrimci güç geleneksel olarak Anlama'nın –yani devletin– rolünü oynamış, duyular alanına –yani kitlelere– kendi kanunlarını dayatmıştı. Yegâne gerçek devrim, "etkin" anlamanın "edilgin" duyusallık üzerindeki, zihinle ve etkinlikle tanımlanan bir "sınıfın" edilginlik ve yabanlıkla tanımlanan bir sınıf üzerindeki iktidarını yıkan bir devrim olabilirdi.

İşte, estetik eşitlik demekti, çünkü sanatın sınırlarının aşındırılması anlamına geliyordu. Eşitlik demekti çünkü Sanat'ın ayrı bir insan deneyimi olarak tesis edilmesi anlamına geliyordu. Bu iki eşitlik birbirine hem karşıt, hem de sıkı sıkıya bağlıdır. Schiller mektuplarında Yunan tanrıçasını tasvir eden heykelin özgür bir geleceği vaat ettiğini söyler, çünkü tanrıça "başıboş" ve "kendi kendine yeter"dir. Bu özgürlük vaadi, bizim bilgimizden ve arzularımızdan ayrı durmasında, erişilemez olmasında yatar. Campement Urbain'ın "son derece kullanışsız, kırılgan ve üretici olmayan yer"i, Schiller'in Yunan tanrıçasını tanımladığı "başıboşluk ve kayıtsızlıkla" şüphesiz uyum içindedir. Ama heykel bu

özgürlüğü, "bağımsızlığı" ya da "kayıtsızlığı" başka bir özgürlüğü ve kayıtsızlığı da barındırdığı için vaat eder: Onu yaratan Yunanlılarının özgürlüğünü. Bu özgürlük ilkinin karşıtıdır. Birbirinden ayrı, farklı hayat formlarına dağılmamış bir yaşamın özgürlüğüdür bu; sanatı dinle, siyasetle, etikle aynı şey –bir arada olmanın yolu– olarak yaşayan bir halkın özgürlüğü. Dolayısıyla sanat eserinin ayrılığı, sanatı ayrı bir pratik ve deneyim alanı olarak kabul etmeyen bir hayatın tersini vaat eder.

"Estetik siyaseti" bu kökensel paradoksta yatar. Birbirine karşıt iki eşitlik arasındaki paradoksal bağ, iki temel "siyaset" biçimi yaratabilir, nitekim yaratmıştır.

İlk biçim, bu iki eşitliği birbirine bağlamayı hedefler. Bu, özerk estetik alanının bağımsızlığının ve eşitliğinin kolektif bir varoluş formuna dönüştürülmesi anlamına gelir; artık bunlar bir form ve görünüm meselesi olmaktan çıkıp gündelik duyusal deneyimin canlılığında, somutluğunda vücut bulurlar. Cemaatin ortaklığı böylece yaşanan dünyanın dokusuna işler. Bu da, estetik eşitliğin ve bağımsızlığın ayrılığının, bu ayrılığı bastırarak gerçekleşmesi gerektiği anlamına gelir. Yani, sanat ile siyasetin, çalışma ile boş zamanın, kamusal ile özel hayatın birleştiği bir ortak hayat formu içinde gerçekleşmesi gerekir. İşte gerçek hayatta hem siyasî uyuşmazlığın hem de estetik hazzın ancak görünürde gerçekleştirebileceği bir şeyi başaran estetik devrimin programı budur. Bu program ilk olarak iki yüzyıl önce, devlet iktidarının ölü mekanizması yerine mitolojiye dönüşmüş bir felsefeyle canlanan bir halkın yaşayan bedenini geçirmeyi öneren Alman idealizminin eski sistematik programında ilan edilmişti. Sonraları, "insanî devrim" olarak tasavvur edilen, siyasetin kendini bastırması anlamına gelen devrim projelerinde ve yeni hayat formlarının geliştirilmesiyle özdeşleşerek ayrı bir pratik olarak kendini bastıran sanat pro-

jelerinde tekrar tekrar canlandırıldı. 19. yüzyıl İngiltere'sinde gelişen Sanat ve Zanaat hareketinin "Gotik" düşlerini kışkırttı; 20. yüzyıl Almanya'sındaki Bauhaus'un ya da Werkbund'un teknolojik başarılarına zemin oldu; "geleceğin şenliklerini hazırlayan" bir şiirin hayalini kuran Mallarmé'ye, ya da Sovyet Devrimi'ne katılan süprematist, fütürist, konsktrüktivist sanatçılara esin verdi. Sitüasyonist mimarî projelerine, Guy Debord'un "derive"sine, Joseph Beuys'un "sosyal plastik"ine hayat verdi. Bence, Hardt ile Negri'nin, İmparatorluk sınırlarını parçalayan küresel ağın karşı konulmaz gücüyle hayata geçeceğini iddia ettikleri, çokluğun Fransisken komünizmine dair çağdaş versiyonlarında da hâlâ bu fikir canlı.

Oysa ikinci siyaset biçimi, bu iki eşitliği birbirinden koparır. Estetik deneyimin bağımsız ve eşit alanını, sanat ile hayatın sonsuz denklik alanından koparır. Sanatın hayata dönüşmesi yönündeki kendini bastırma siyasetine karşılık, direniş formu siyasetini koyar. Schiller'in tanrıçası başıboş olduğu için umut vaat eder. Sanatın toplumsal işlevi –Adorno'yu anımsayalım– işlevsizliktir. Eşitlik potansiyeli eserin uyuşmazlığında yatar; özerk bir alana ait olmasına, her türlü toplumsal dönüşüm projesine kayıtsız kalmasına, ya da gündelik hayatı güzelleştirme yönündeki her türlü faaliyeti reddetmesine dayanır. Siyasî avangardizm ile sanatsal avangardizm, tam da hiçbir bağları olmaması sayesinde birbirlerine bağlanır. Sanatın siyasî hamlesi, sanatın özerkliğinin, dolayısıyla özgürleşme gücünün temeli olan heterojen duyumsanabilir olanı korumaktır. Burada duyumsanabilir olana yönelik iki tehdit söz konusudur: Ya üst-siyasî bir eyleme dönüşme tehdidi, ya da estetize edilmiş gündelik hayat formlarıyla özdeşleştirilme tehdidi. Bu ayrılık saf Güzellik'in sığınağı değildir; bilakis, güzellik ancak ayrılık ile bütünlük ilişkisini sahnelediği ölçüde anlamlı olur. Adorno ile

Horkheimer'ın anlatısına göre, eserin özerk mükemmelliği, Odysesus'un aklı ile Sirenlerin şarkısını hem uzlaştırmalı hem de ikisinin uzlaştırılamazlıklarını korumalıdır.

Bu siyasette mesele, yüksek sanat ile düşük ya da popüler sanat arasındaki sınırı değil, iki duyusal dünyanın heterojenliğini korumaktır. Rauschenberg'in bir Velasquez röprodüksiyonu ile bir araba anahtarını aynı tuval üzerine yerleştirmesiyle modernist paradigmanın çöktüğünü savunan postmodernistlerin yanıldığı nokta da burasıdır. Postmodernist savunucularının hoşuna gitmese de, Rauschenberg insanlığın yüksek sanat mirasına gönülden bağlıydı. Paradigma, ancak iki duyusal dünyayı ayıran sınır kaybolursa çöker. Adorno vaktiyle müthiş bir iddiada bulunmuştu: Artık 19. yüzyıl Salon müziğindeki bazı akorlara, ancak "her şey hileli" olduğu müddetçe tahammül edebiliyoruz demişti. Lyotard buna karşılık figüratif ve soyut motifleri aynı tuval üzerinde buluşturamayacağınızı, böylesi bir karışımı takdir eden beğeninin beğeni adını almaya layık olmadığını söylerdi. Ama biliyoruz ki o akorlar hâlâ çalınıyor, figüratif ve soyut motifler aynı tuvalde buluşuyor, hatta gündelik hayata ait nesnelerden ya da bunları yeniden sergileyerek sanat yapılıyor. Modernlikten postmodernliğe radikal bir geçiş yaşanmadı. Ama apolitik olması hasebiyle politik olan eserin diyalektiği, ikinci estetik siyasetinde başka tür bir kendini bastırmaya yol açıyor. Sadece her türlü siyasî vaadi dışlamak değil, bizatihi sanatın özerkliğini bastırmak, salt etik bir tanıklığa dönüşmek pahasına bir duyusal deneyimin radikal heterojenliğini yeniden olumlamak zorunda. 1980'lerin estetik düşüncesinde bu değişim çok belirgindir. Roland Barthes, ölmüş annenin fotoğrafının benzersizliğini, hem göstergebilimcinin yorumlama pratiğinin hem de bizatihi fotoğrafın sanatsal iddiasının karşısına koyar. Godard imgenin ikonik gücünü ya da cümlenin ritmini vurgular-

ken, sadece eski olay örgüsünü değil, bizatihi sanat eserinin özerkliğini parçalamayı göze alır. Lyotard'da fırça darbesi ya da tını, zihnin Öteki'nin gücüne teslim oluşunun mutlak ifadesine dönüşür. Öteki'nin ilk adı "aistheton"dur [duyumsanan]. İkinci adı ise, Yasa. Sonuçta siyaset de estetik de etik içinde kaybolur. Sanatın siyasîliğine ilişkin "modernist" paradigmanın bu şekilde ters çevrilmesi, siyasî uyuşmazlığı, bizi ancak Heideggeryen bir Tanrı'nın kurtarabileceği bir istisna ve terör üst-siyasetinde çözen düşünsel eğilimle uyum içindedir.

Modernlikten postmodernliğe uzanan düz bir hat olduğu iddiasında da, saf sanat ile angaje sanatı keskin biçimde zıtlaştıran iddialarda da, sanatı tanımlanabilir kılan görünürlük ve anlaşılabilirlik formlarında içerilen bu iki estetik siyaseti arasındaki kökensel ve sürekli gerilimi ayırt etmemiz gerekiyor – bu iki siyaset de nihayetinde kendi kendilerini bastırmaya yönelmiştir. İşte bu gerilim, tahakküm formlarına yönelik bilinci yükseltip direniş ya da isyan enerjisini körükleyerek siyasete hizmet eden, görünürde basit olan bir siyasî ya da "eleştirel" sanat projesini hem destekler, hem de onun altını oyar. Bu basit proje başından beri iki karşıt siyasetin gerilimi içinde ele alınmıştır: Hayata dönüşmek için kendini bastıran bir sanat ve hiç siyaset yapmama koşuluna dayanarak siyaset yapan bir sanat. Eleştirel sanat bir nevi "üçüncü yol"dur, bu iki temel estetik siyaseti arasındaki özgül bir müzakeredir. Bu müzakere, hem estetik deneyimi kolektif hayatın yeniden düzenlenmesine sevk eden gerilimden, hem de estetik duyarlılığın gücünü diğer deneyim alanlarından çeken gerilimden pay almalı. Sanat ile hayatın ayırt edilmez olduğu alanlardan, siyasî anlaşılabilirliği kışkırtan bağlantılar almalı. Sanat eserlerinin ayrılığındansa, siyasî enerjileri artıran duyusal yabancılık duygusunu almalı. Siyasî sanat bir tür karşıtlar kolajı olmalı. Ve-

lasquez ile araba anahtarlarından önce, alternatif estetik siyasetlerini bir araya getirmeli. Bunu, özgül heterojenlik formları oluşturarak, farklı deneyim alanlarından değişik unsurlar, farklı sanat ya da tekniklerden montaj formları alarak yapmalı. Brecht 20. yüzyılda siyasî sanatın arketipi olduysa, komünizme olan bağlılığından ziyade, karşıtlar arasındaki ilişkiyi uzlaştırma biçiminden, siyasî öğretinin skolastik formları ile müzikal ya da kabarenin neşesini bir araya getirmesinden, Nazi iktidarının alegorilerini karnabahar hakkında konuşturmuş vs. olmasındandır. Siyasî ya da eleştirel sanatın temel yöntemi, heterojen unsurların karşılaşmasını ve olası çatışmasını hazırlamaktır. Bu çatışma algımızda bir kopuşa yol açacak, nesneler arasında var olan, gündelik gerçekliklerin ardına gizlenmiş bağlantıları ortaya serecektir. Bu gizli gerçeklik, sürrealist şiirde olduğu gibi, burjuva yaşamının gizlediği düşlerin ve arzuların mutlak gücü olabilir. Ya da Adolf Hitler'in boğazındaki kapitalist altını gösteren militan fotomontaj işlerinde olduğu gibi, büyük ideallerin arkasına gizlenmiş kapitalist iktidarın ve sınıf savaşının şiddeti olabilir.

O halde siyasî sanat, yalnızca heterojen unsurları değil, iki duyusallık siyasetini de bir araya getiren çarpışma ya da uyuşmazlık formları yaratmak demektir. Heterojen unsurlar bir çatışmayı kışkırtmak için bir araya getirilir. Çatışma, aynı anda iki şeydir. Bir tarafta aydınlatan bir ışıltıdır. Heterojen unsurlar arasındaki bağ onu okunur kılar. Gizli bir güce ve şiddete işaret eder. Arturo Ui'de [*Arturo Ui'nin Engellenebilir Yükselişi* - Bertolt Brecht] sebzelerle yüksek retorik arasındaki bağ siyasî bir mesaj iletir. Öte yandan çatışma, unsurların heterojenliği anlamın homojenliğine direndiği ölçüde yaratılır. Yüksek retorikle iç içe geçmiş de olsa karnabahar karnabahardır, hiçbir mesaj iletmez. Tam da matlığı aracılığıyla siyasî enerjiyi yükseltmesi gerekir. Niha-

yetinde, heteroklit unsurların sırf bir araya getirilmesinde bile siyasî bir güç vardır. Jean-Luc Godard'ın *Made in USA* adlı filminde kahraman şöyle der: "Sanki Humphrey Bogart'ın oynadığı bir Walt Disney filmindeyim, yani bir siyasî filmde..." Heteroklit unsurlar arasındaki ilişki diyalektik biçimde, siyasî bir çatışma gerçekliğine tanıklık eden bir çatışma olarak okunmuştur.

Siyasî sanat, her zaman, sanat ile siyaset arasındaki değil, iki estetik siyaseti arasındaki özgül bir tür müzakeredir. Bu üçüncü yol, sınır üzerinde ve sanat ile sanat olmayan arasındaki sınır yokluğu üzerinde sürekli oynayarak açılır. Brecht'te alegori ile alegorinin ifşaatının bir olması, sanat ile karnabahar, siyaset ile karnabahar arasındaki bağ ve bağlantısızlık üzerinde oynayabileceğinizi varsayar. Böylesi bir oyun sebzelerin ikili bir mevcudiyeti olması üzerine kuruludur: Bir yanda sanat ve siyasetle hiçbir ilişkilerinin olmadığı, diğer yanda her ikisiyle de güçlü bir ilişkileri olduğu bir mevcudiyet. Aslında sanat, siyaset ve sebzeler arasındaki ilişki Brecht'ten önce de vardı, sadece Hollanda geleneğini canlandıran empresyonist natürmort eserlerde değil, edebiyatta da. Zola'nın bir romanında, *Paris'in Karnı*'nda, lahana hem siyasî hem de sanatsal bir simge olarak çarpıcı biçimde kullanılmıştı. Roman iki zıt karakter üzerine kurulmuştu. Bir yanda, vaktiyle sınırdışı edilip Les Halles* zamanının Paris'ine dönen ve lahana yığınları (yani tüketim seli) altında ezilen yoksul yaşlı devrimci vardır. Diğer yanda, lahanaların destanını, yani modernliğin, çarşının cam ve demir mimarîsinin, yanı başlarındaki Gotik kiliseyle temsil edilen eskinin dokunaklı güzelliğine karşılık modern güzelliğin alegorisi olan sebze yığınlarının destanını okuyan empresyonist res-

* Les Halles: 1852-1855'te Baltard'ın tasarladığı hal binası. 1852'de III. Napoléon tarafından Paris'i "modernleştirmek" üzere görevlendirilen Baron Hausmann'ın Paris'i dönüştürme projesinin bir parçasıdır – ç.n.

sam vardır. Karnabahardaki siyasî alegori, sanat, siyaset ve sebzeler arasındaki bağlantı sayesinde olanaklıdır; sanat, siyaset ve tüketim arasındaki bağlantı, sanatçıların hem sınırı aşmalarını, hem de farklı unsurların bağını kavrayıp farklılıklarının duyusal gücüyle oynamalarını sağlayan bir dizi devingen sınır olarak çoktan mevcuttur.

Bu demektir ki yüksek sanat ile düşük sanatın, ya da sanat ile metanın iç içe geçirilmesi, 1960'ların, modern sanata ve onun siyasî potansiyeline atfedilecek bir icadı değildir. Bilakis, siyasî sanat tam da bu iç içe geçirme sayesinde; yüksek ile düşük sanat, sanat ile sanat olmayan, sanat ile meta arasındaki sınırların sürekli aşılması süreci sayesinde imkân kazanmıştır. Bu sürecin tarihi de eskidir. Estetik sanat rejiminin ortaya çıkışına kadar uzanır. Bir tarafta yüksek sanatın yüceltildiği, diğer tarafta yüksek sanatın önemsizleştirildiği ya da parodileştirildiği iki dönemi karşı karşıya koymak mümkün değil. Sanatın özgül bir varlık alanı kazandığı günden, yani 19. yüzyılın başından itibaren, bu alanın ürünleri çoğaltmanın, ticaretin ve metanın sıradanlığının damgasını taşıdı. Ama tam da aynı sırada, buna mukabil metalar da sanatın alanına girmeye başladı. Zola'nın lahana destanında olduğu gibi, kendi güçlerini modern hayatın gücü ve güzelliğiyle özdeşleştirebildiler. Sanatın alanına girebilmelerini sağlayan bir özellikleri daha vardı: Günü geçmiş, kullanım dışı hale gelebilmeleri sayesinde birer estetik nesnesine, çıkarsızlıkla tanımlanan, salt zevkin ve tekinsiz bir heyecanın nesnesine dönüşebiliyorlardı. Sürrealist şiir, ya da Benjamin'in alegori, Brecht'in epik tiyatro kuramları, bu sınır aşma pratiği üzerine kuruludur. Sanat ile ticaret arasındaki müphem ilişki üzerinde oynayan her türlü eleştirel sanat formu ve pek çok çağdaş yerleştirme de öyle. Bütün bunlarda, sanat geleneğinden, siyasî retorikten, meta kültüründen, reklamlardan vs. devşirilmiş farklı mal-

zemeler, yüksek sanat ya da siyaset ile kapitalist tahakküm arasındaki ilişkileri ifşa etmek üzere iç içe geçirilir. Ama bu, sınırları zaten çoktan silmiş olan bir sürecin sayesinde gerçekleşebilir. Eleştirel sanat bu sürekli sınır aşma sürecinden, sıradanlığın şiirleştirilmesi ve şiirselin sıradanlaştırılması sürecinden beslenmiştir.

Buraya kadar söylediklerim okura anlamlı geliyorsa, modernizm/postmodernizm tartışmalarındaki siyasî meseleleri –umarım daha sağlam bir zemin üzerinde– yeniden ele alabiliriz. Çağdaş sanatta tehdit altına giren, modernist paradigmanın akıbeti değildir. Bu paradigmanın geçerliliği tarihte olduğundan ne daha az ne daha fazla. Bence böyle bir iddia, estetik sanat rejimi diyalektiğine dair çok dar bir yorum olur. Kanımca çağdaş sanatta "üçüncü" estetik siyasetinin akıbeti söz konusu. Sorulması gereken, "hâlâ modern miyiz, yoksa çoktan postmodern, hatta postmodern sonrası mı olduk?" sorusu değil. Bence asıl soru şu: "Diyalektik çatışmaya ne oldu? Eleştirel sanatın formülüne ne oldu?"

Bu noktada, geçtiğimiz yıllarda düzenlenen, 1960'ların ve 1970'lerin sanatıyla karşılaştırmalar sunan ve söz konusu değişime dair önemli ipuçları veren birkaç sergiden söz ederek olası bir cevabın unsurlarını önereceğim.

İlk örnek, birkaç yıl önce Paris'teki Ulusal Fotoğraf Merkezi'nin düzenlediği "Bruit de fond" (Beyaz Ses) başlıklı sergi. Sergide son dönemde yapılmış eserlerle 1970'lere ait eserler bir araya getirilmişti. Bu eserler arasında Martha Rosler'ın *Savaşı Eve Taşımak* adlı serisi de bulunuyordu: Reklamların mutlu Amerikan ailesi imgeleriyle Vietnam Savaşı görüntülerini bir araya getiren bir fotomontaj serisiydi bu. Hemen yanında yine Amerikan siyasetiyle ilgili olan ve iki unsuru karşılaştırmaya dayalı aynı formu kullanan başka bir eser vardı. Wang Du'nun eseri iki parçadan oluşuyordu. Solda, pop bir tarzla, birer balmumu müzesi figürü gibi

sunulmuş Clinton çifti yer alıyordu. Sağdaysa Courbet'nin, gayet iyi bilindiği gibi kadın cinselliğini tasvir eden *Dünyanın Kökeni* tablosunun dev kopyası vardı. Her iki örnekte de Amerikan mutluluğu, ardındaki sırla iç içe geçirilmişti: Martha Rosler'in işinde savaş ve ekonomik şiddet, Wang Du'da seks ve cinsel ahlaksızlık. Ama Wang Du örneğinde hem siyasî çatışma hem de yabancılık duygusu yok olmuştu. Bunların yerini, otomatik bir gayri meşrulaştırma etkisi almıştı: Siyaseti gayri meşrulaştıran cinsel ahlaksızlık, yüksek sanatı gayri meşrulaştıran balmumu figür. Fakat gayri meşrulaştırılacak başka bir şey kalmamıştı. Mekanizma kendi etrafında dönüyordu. Gerçekte ikili bir oyun söz konusuydu: Gayri meşrulaştırma etkisinin otomatikliği ve bunun kendi etrafında döndüğünün bilinci.

İkinci örnek, üç yıl önce Paris'te açılan "İşte: Zihnimizdeki Dünya" adlı sergi. Bu sergide, farklı yerleştirmeler aracılığıyla bir yüzyılı belgelemek amaçlanıyordu. Yerleştirmeler arasında Christian Boltanski'nin *Telefon Aboneleri* adlı işi de vardı. Bu işin mantığı basitti: İki yanda dünyanın değişik coğrafyalarına ait telefon rehberlerinin durduğu iki raf, ortada ziyaretçilerin oturup istedikleri rehberi inceleyebilecekleri bir masa bulunuyordu. Bu yerleştirme bize 1970'lere ait başka bir siyasî sanat eserini, Chris Burden'ın *Öteki Vietnam Anıtı*'nı anımsatıyordu. Bu "öteki anıt" isimsiz Vietnamlı kurbanlara adanmıştı. Chris Burden, bir telefon rehberinden rasgele seçtiği isimleri bu insanlara vererek anıta yazmıştı. Boltanski'nin yerleştirmesi de benzer bir isimsizlik haliyle ilgiliydi. Ama bu isimsizlik artık tartışmalı bir çerçeve içinde sunulmamıştı. Mesele, galiplerin isimsiz bıraktığı insanlara isim vermek değildi artık. İsimsizlerin adı, Boltanski'nin ifadeleriyle, "insanlık numunelerine" dönüşmüştü.

Üçüncü örnek, geçtiğimiz yıl New York Guggenheim Müzesi'nde düzenlenen "Devingen Resimler" başlıklı sergi.

Amaç, çağdaş sanatta çoğaltıma dayalı tekniklerin kullanımının, hem ana-akım toplumsal ya da cinsel stereotipleri hem de sanatsal özerkliği sorgulayan, 1960'larm ve 1970'lerin eleştirel sanat pratiklerine dayandığını göstermekti. Ne var ki, rotondun etrafında sergilenen işler bu hattan bir hayli sapma gösteriyordu. Mesela Vanessa Beecroft'un müze ortamındaki çıplak bir kadını gösteren videosu, sanattaki kadınlık stereotiplerine yönelik bir eleştiri olma iddiasındaydı. Ama her türlü anlamlandırmadan ya da anlam çatışmasından uzak duran ve feminist eleştiriden ziyade Chirico'nun metafizik resmini çağrıştıran o çıplak ve sessiz bedenler şüphesiz başka bir hat izliyordu. Müzenin kavisli rampasını çıkınca karşılaştığınız çok sayıdaki video, fotoğraf, yerleştirme ve video-yerleştirme, "eleştiri"den çok, yeni bir yabancılığı, gündelik hayatın sıradan temsilinde ima edilen gizem duygusunu pekiştiriyordu. Rineke Dijkstra'nın avare gençlerle ilgili fotoğraflarında, Gregory Crewdson'ın gündelik olayların garipliğini temsil eden filmlerinde, ya da Christian Boltanski'nin yerleştirmesinde bunu hissedebiliyordunuz: Boltanski'nin fotoğraf, elektrik kabloları ve ampullerden oluşan yerleştirmelerinden biri –bağlama göre– ya Holokost kurbanlarını ya da çocukluğun geçiciliğini simgeleyebilir. Sergi, çatışmaya dayalı diyalektik sanattan gizemin sembolist sanatına giden bir hat izliyordu – ve bu hattın son noktasını, Bill Viola'nın binanın tepesinde yer alan *Going forth by Day* adlı video yerleştirmesi oluşturuyordu: Doğum, Yaşam, Ölüm ve Diriliş döngülerinin yanı sıra Ateş, Hava, Toprak ve Su döngüsünü temsil eden sembolist duvar resimleri serisi...

Pek çokları arasından seçtiğim bu üç örnekten, "bugünün estetik siyasetine", "eleştirel sanatın uyuşmaz formlarının akıbetine" dair ipuçları çıkarsayabiliriz. Bence bugün, estetik uyuşmazlığın klasik formu dört ana forma bölünmüş durumda.

Bunların ilki, şaka. Şakada, heterojen unsurların birlikteliği hâlâ çatışmalı unsurlar arasında var olan, bir sırra işaret eden bir gerilim olarak sunulur. Ama artık sır yoktur. Diyalektik gerilim, iktidar sırlarını ifşa eden araçlar ile, yeni tahakküm biçimlerinin parçası olan sıradan gayri meşrulaştırma araçları (iktidar, medya, eğlence ya da reklam tarafından yaratılan araçlar) arasındaki ayırt edilmezlik üzerindeki bir oyuna taşınır. Wang Du'nun daha önce bahsettiğim işi bunun bir örneğidir. Bugün pek çok sergi böylesi bir ayırt edilmezlikle oynuyor. Örneğin, aynı sergi Minneapolis'te pop çağrışımlı "Haydi Eğlenelim" başlığıyla sergilendikten sonra, Paris'te sitüasyonizme ait "Gösterinin Ötesinde" başlığıyla sergilendi. Serginin üç düzeyli bir oyunu vardı: Pop-art'ın yüksek sanata yönelik alaycılığı, kapitalist eğlencenin eleştirel reddi, ve Debord'un "gösteri"nin karşıtı olarak "oyun" fikri.

İkinci form, koleksiyon. Burada da heterojen unsurlar bir araya getirilir, ama artık eleştirel bir çatışma yaratmak için, hatta eleştirel güçlerinin belirsizliği üzerinde oynamak için değil. Toplama edimi, ortak bir dünyanın ve ortak bir tarihin izlerini ve kanıtlarını bir araya getirme yönünde pozitif bir edim haline gelir. Koleksiyon, aynı zamanda hatırlamadır [*recollection*]. Toplanan nesneler –sanat eserleri, özel fotoğraflar, eşyalar, ilanlar, reklam filmleri vs.– arasındaki eşitlik, böylelikle bir cemaatin hayatının arşivindeki nesneler arasındaki eşitliği yansıtır. Yukarda, bir yüzyılı hatırlama amacı taşıyan bir sergiden söz etmiştim: "İşte: Zihnimizdeki Dünya". Örneğin, Boltanski'nin işlerinin bulunduğu odadan çıktığınızda, Hans Peter-Feldman'ın bir yaşından yüz yaşma kadar her yaşta insanı gösteren yüz adet fotoğrafını ve ortak bir tarihi belgeleyen pek çok başka yerleştirmeyi görüyordunuz. Bu eğilimi sergileyen daha pek çok örnek saymak mümkün. Bu eğilimin, bugünlerde giderek yaygın-

laşan bir fikirle uyum içinde olduğu da aşikâr: "Dünyamızı kaybettiğimiz", "toplumsal bağı" yitirdiğimiz, sanatçının da, ortak bir insanlığın kanıtlarını görünür kılarak toplumsal bağı ya da dokuyu onarma mücadelesine katkıda bulunmakla mükellef olduğu fikri.

Üçüncü form, davet. "Telefon Aboneleri" adlı işte ziyaretçilerin raftaki bir telefon rehberini alıp rasgele incelemeye davet edildiğini anlatmıştım. Aynı sergideki başka bir işte de, bir kitap yığını arasından birini seçip, bir masal adasını temsil eden bir halının üzerinde okumaya davet ediliyorlardı. Ya da örneğin başka bir sergide ziyaretçiler bir tabak çorba alarak yeni ilişki biçimleri kurmaya davet ediliyor. Yazının başında söz ettiğim "tek kişilik yer" de ziyaretçiyi cemaat ile bireysellik, yakınlık ile uzaklık arasında yeni ilişki biçimleri denemeye davet ediyor. Bu tür çalışmalar son yıllarda "ilişkisel sanat" kavramı altında sistemli hale geldi: Artık eser ya da nesne değil, yeni ilişki biçimlerini teşvik eden geçici durumlar yaratan bir sanat. Bu estetiğin baş kuramcısının dediği gibi, "sanatçı küçük hizmetler sunarak toplumsal bağdaki uçurumları kapatma görevine katkıda bulunuyor."

Dördüncü form, gizem. Gizemi muammayla karıştırmamalı, mistisizmle de. Mallarmé'nin çağından beri gizem heterojen unsurları bir araya getirmenin özgül bir biçimi – Mallarmé örneğinde şairin düşünceleri, dansçının adımları, bir yelpazenin açılışı, ya da bir sigaranın dumanı gibi. Antagonizmalarla şekillenen bir gerçekliği göstermek üzere unsurların heterojenliğini vurgulayan diyalektik çatışmaya karşılık, gizem bir analoji kurar: ortak bir dünyaya tanıklık eden, yabancıya yönelik bir aşinalık – farklı gerçekliklerin aynı dokudan örüldüğü, bir metaforun kardeşliğiyle her zaman birbirleriyle ilişki kurabilecekleri bir aşinalık.

"Gizem" ve "metafor kardeşliği" Jean-Luc Godard'ın *Sinemanın Tarihi*'nde kullandığı kavramlar. Bu eser bizim için çok

iyi bir örnek teşkil ediyor, çünkü Godard burada, her zaman yaptığı gibi, heterojen unsurlardan oluşan kolajlar yapıyor, ama bunların yirmi yıl önce yaratacağı etkinin tam tersi bir etki yaratmasını sağlıyor. Örneğin, filmin çarpıcı bir pasajında üç imgeyi birleştiriyor. Önce, George Stevens'ın *A Place in the Sun* [İnsanlık Suçu] filminden, Elizabeth Taylor'ın canlandırdığı genç ve varlıklı aşığın, sevgilisi Montgomery Clift'le güneşlenirkenki mutluluğunu gösteren bir sahne; ikinci olarak, yine George Stevens'ın ilkinden birkaç yıl önce çektiği Ravensbrück toplama kampıyla ilgili belgeselinden görüntüler; üçüncü olarak da Giotto'nun Padova'daki fresklerinden bir Mecdelli Meryem ayrıntısı. Şayet bu kolaj yirmi yıl önce yapılmış olsaydı, yüksek sanatın ve Amerikan mutluluğunun ardındaki sırrı ifşa eden diyalektik bir çatışma olarak anlaşılacaktı. Ama *Sinemanın Tarihi*'nde ifşaat unsuru bir arınma unsuruna dönüşür. Nazi soykırımının görüntüleriyle Amerikan mutluluğunun ve Giotto'nun "tarihdışı" sanatının bir araya getirilmesi, ölmüşlere ve yaşayanlara "bu dünyada bir yer" sunan imgenin kurtarıcı gücüne tanıklık eder. Diyalektik çatışma, bir aradalığın gizemine dönüşür.

Gizem sembolizmin kilit kavramıydı. Sembolizmin dönüşünün de gündemde olduğu aşikâr. Ben bu terimi kullanırken, Mathew Barney tarzında olduğu gibi, sembolist mitolojinin diriltildiği görkemli formları ve *Gesamtkunstwerk* hayallerini kastetmiyorum. Bill Viola'nın daha önce sözünü ettiğim işinde olduğu gibi, sembolizmin etkili kullanımlarını da kastetmiyorum. Benim bahsettiğim daha mütevazı, neredeyse fark edilmez bir tarz: Müzelerde ve galerilerde toplanan nesne, imge ve gösterge koleksiyonları giderek uyuşmazlık mantığından çıkıp gizem mantığına, bir arada var olmanın tanıklığına dönüşüyor.

Diyalektikten sembolizme geçişin, estetik siyaseti adını verdiğim (siyasetin ortak bir sahneyi biçimlendirme yolu

anlamına gelen) alan içindeki çağdaş bir değişimle bağlantılı olduğu açıktır. Bu değişimin bir adı var: Konsensüs. Konsensüs, basitçe, siyasî ya da toplumsal taraflar arasında toplumun ortak çıkarları üzerinde sağlanan bir uzlaşma değildir. Ortaklığın görünürlüğünün yeniden düzenlenmesi demektir. Herhangi bir kolektif durumun verileri öyle bir tarzda nesnelleştirilir ki, artık bir ihtilafa yol açmaları mümkün olmaz. Bu şekilde, konsensüs tam anlamıyla "siyasetin estetiği"nin reddi demektir.

Siyaset sahnesinin ve uyuşmazlık biçimindeki siyasî icadın bu şekilde silinmesinin ya da zayıflamasının estetik siyaseti üzerinde çelişkili bir etkisi olur. Bir yandan, sanat pratikleri siyasî pratikler olarak yeni bir görünürlük kazanır – yani mekânların ve zamanların, ortaklığın görünürlük formlarının, nesneler, imgeler ve anlamlar arasındaki bağlantı biçimlerinin yeniden dağıtılması pratikleri olarak. Sanat performansları böylece kimi zaman uyuşmazlık sahnelerinin inşa edilmesinde siyaseti ikame eden pratikler olarak tezahür edebilir, nitekim ediyorlar. Ama konsensüs sadece siyasal mekânı boş bırakmakla kalmıyor. Bu mekâna ait nesneleri de kendine özgü bir tarzda yeniden biçimlendiriyor. Sanat pratiğinin mekânını ve hedeflerini de kendince biçimlendiriyor. Örneğin, sınıf çatışmasıyla ilgili sorunların yerine içerme/dışlama sorunlarını getiriyor, siyasî endişelerin yerine "toplumsal bağın kaybı", "çıplak insanlık" gibi meseleleri ya da tehdit altındaki kimlikleri güçlendirme hedefini koyuyor. Sanattan böylece, siyasî potansiyelini hayata geçirerek bir cemaat duygusunu yeniden biçimlendirmesi, toplumsal bağı onarması vs. bekleniyor. Bir kez daha, siyaset ve estetik, etik içinde eriyor.

Estetiğin siyasetinin son paradoksu budur. Bugün sanat, giderek artan ölçüde, mekânların dağılımıyla ve durumların tarifiyle ilgili – yani, geleneksel olarak siyasete ait olan me-

selelerle. Ama sanat, siyasî çatışmanın zayıflamasıyla oluşan boşluğu doldurmanın ötesine geçmeli. Kendi siyasetinin sınırlarını zorlamak pahasına, o boşluğu yeniden biçimlendirmeli.

ÇEVİREN **Elçin Gen**

II
Siyasetin Estetiği

Avangard'ın Amerika'daki Yeni Serüvenleri: Greenberg, Pollock veya Troçkizm'den "Yaşam Merkezi"nin Yeni Liberalizmine*

SERGE GUILBAUT

Bilindiği gibi avangardın geleneksel yapısı İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ABD'de yeniden canlandırılır. Savaş yıllarında yaşanan, daha önce benzeri görülmemiş ekonomik refah sırasında bıkkın, bezgin Paris burjuvazisinin kanıksadığı stratejiler ustaca uygulanır; modern sanatın ilkeleri hakkında yakın geçmişte bilgilenmiş yeni bir burjuva kamuoyu bu stratejilerle tanışır.

1939 ve 1948 yılları arasında Clement Greenberg, avangard kavramıyla birleştirebileceği formalist bir sanat teorisi geliştirir; amacı, uluslararası sahnede egemen ve atak rol oynayabilecek bir yapı oluşturmaktır; tıpkı Baudelaire ya da Apollinaire'in oluşturduğu yapı gibi.

Greenberg tipi formalizm derken bir ölçüde esnek bir teoriyi kastediyoruz; çünkü bu formalizmin konumu, savaş sırasında ve sonrasında şekillenmekte olan yeni sosyal ve estetik düzen çerçevesinde net olarak tanımlanmaya başlar; bu teori ancak daha sonraları katılaşarak bir dogmaya dö-

* *Art in Modern Culture* içinde, ed. Francis Frascina, Johnathan Harris (Londra: Phaidon, 1992). © Serge Guilbaut 2007 – e.n.

nüşür. Aynı zamanda, onun 1930'lu yılların güçlü Marksist hareketiyle, Marksizm'in kriziyle ve nihayet 1940'larda Marksizm'in tamamen parçalanmasıyla olan ilişkisini de ele alıyoruz. Greenberg'in ve soyut ekspresyonistlerin Greenberg formalizminin oluşumu sürecinde yazdıklarında ve aldıkları ideolojik tavırlarda net olarak izlenebilen güçlü bir ilişkidir bu. Greenberg formalizmi, Stalinistler ile Troçkistler arasındaki ideolojik çatışmaların, Amerikan Sol'unun yaşadığı düş kırıklığının ve New York entelektüellerinin Marksizm'den kopmalarının ürünüdür.

Marksizm'den kopuş, 1937'de Halk Cephesi'nin sunduğu politik ve estetik seçeneklerin sıradanlığıyla yüz yüze gelen çok sayıda entelektüelin Troçkizm'i seçmesiyle başlar. Dwight MacDonald'ın yanı sıra, Troçkist olduğu dönemde (1932-1939) *Partisan Review* ile bir süre yakınlık kuran Greenberg, Amerikan avangard serüveninin kökenlerini Troçkist bir bağlama yerleştirir: "Bir gün gelecek, şu ya da bu ölçüde Troçkizm olarak başlayan anti-Stanilizm'in, nasıl 'sanat için sanat' yaklaşımına dönüştüğü ve böylece gelecekte olacakların yolunu nasıl kahramanca açtığı zorunlu olarak anlatılacak".[1] Halk Cephesi'nin önemi, hırsı ve başarısı göz önüne alındığında, Troçkizm'in bazı entelektüelleri çekebilmiş olması hiç de şaşırtıcı değildir. Amerikan Komünist Partisi'nin liberalizmle ittifakı, Buhran'dan sorumlu olan politik sistemde köklü bir değişiklik isteyenleri hayal kırıklığına uğratır. Bu ittifak devrimin koşullarını hazırlar.

Değişikliği başlatan, sanat tarihçisi Meyer Schapiro olur; 1937 yılında Halk Cephesi'nin retoriğini ve "Sanatın Toplumsal Temelleri" başlıklı makalesinde kullandığı devrimci dili (bu metinde sanatçı ile proletarya arasındaki ittifakın önemini vurgulamıştır) terk ederek Troçkist muhalefete katılır.[2] *Marxist Quarterly* adlı dergide "Soyut Sanatın Doğası"

başlıklı ünlü makalesini yayınlar;[3] bu makale yalnızca Alfred Barr'ın "Kübizm ve Soyut Sanat" adlı formalist denemesinin ustaca çürütülmesi açısından değil,[4] daha önce yazdıklarında kullandığı ideolojiden kopması açısından da önem taşır. Bu kopuş daha sonra Sol'un sanatsal deneyselliği kabul etmesini mümkün kılacaktır; buysa, Komünist Halk Cephesi'nin şiddetle karşı çıktığı bir olgudur.

Schapiro 1936'da "Sanatın Toplumsal Temelleri" adlı makalesinde sanatçının devrimci süreçteki yerini, proletarya ile arasındaki ittifak aracılığıyla kesinleştirir. Ancak, 1937'de yazdığı "Soyut Sanatın Doğası" başlıklı makalede kötümserliğe kapılarak sanatçının devrime ilişkin her türlü umudunu ortadan kaldırır. Schapiro'ya göre, Alfred Barr ve diğerlerinin ısrarla kapalı, bağımsız bir sistemde sosyal gerçeklikten ayırmaya çalıştıkları soyut sanatın kökleri bile kendi üretim koşullarında yatar. Onun iddiasına göre soyut sanatla uğraşan, özgürlük yanılsamasına kapılmış sanatçı kendi konumunun karmaşıklığını ve kırılganlığını anlayabilecek yetenekten yoksundur; yaptıklarının yol açtığı sonuçları da kavrayamaz. Schapiro soyut sanata saldırır, sanatçının bağımsızlığı yanılsamasını yıkar ve soyut sanat ile, onu üreten toplum arasındaki ilişkileri ısrarla vurgular; böylece soyutlamanın, formalistlerin düşündüğünden daha büyük bir önem taşıdığını belirtir.

Schapiro'nun elinde iki kenarı keskin bir kılıç vardır: Alfred Barr'ın bağımsızlık yanılsamasını yıkarken, aynı zamanda komünistlerden gelen, soyut sanatın toplumdan yalıtılmış bir fildişi kule olduğu şeklindeki eleştiriyi de paramparça eder. Soyut sanatın özgürlükten yoksun olduğu anlayışı iki kampı da tüm cephanesinden yoksun bırakır. Solcu ressamlar 'saf sanat'ı yadsımaktadırlar, ama komünist estetikten de umutlarını kesmişlerdir; bu durumda soyut sanat tarafından pozitif bir güç olarak sunulan 'negatif' ideolojik

formülasyonu çıkış yolu olarak algılarlar. Fildişi kulesinde yalıtılmış, gerçeklikten koparılmış sanatın yadsınması komünistler açısından kolaydır. Ama Schapiro'nun savunduğu gibi soyut sanat toplumsal dokunun parçasıysa, çatışmalara ve çelişkilere tepki veriyorsa, eleştirel bir sosyal bilinci ifade etmek için soyut bir dilin kullanılması teorik olarak mümkündür. Böylece, soyutlamanın eleştirel bir dil olarak kullanılması, *Partisan Review* ve *Marxist Quarterly* tarafından dile getirilen acil bir ihtiyaca yanıt verir: Bu, sanatçının siyasal partiler ve totaliter ideolojiler karşısında bağımsız konumda olması ihtiyacıdır. Daha sonra eleştirel, avangard soyut sanat kavramına dönüşecek bir açıklığın tohumları atılmıştır böylece: Bu dönüşümü gerçekleştirecek olanlar, 1938'de Breton-Troçki, 1939'da Greenberg ve 1944'te Motherwell olacaktır.[5] "Soyut Sanatın Doğası", soyutlamanın yeniden değerlendirilmesine olanak sağlayarak, idealist formalizmin ve sosyal realizmin katı muhalefetini yumuşatır. Bu makale, propagandacı-tasvirci rollerinden bıkmış Amerikalı ressamlara derman olur; anti-Stalinist sanat çevrelerinde yazarına sarsılmaz bir prestij bahşeder. Ne var ki Schapiro, J. T. Farrell ile aynı çizgide olmasına karşın azınlıkta kalır; Farrell de "Edebiyat Eleştirisi Üzerine" adlı yazısında vülger Marksizm'e ve Halk Cephesi'nin estetik anlayışına karşı çıkmaktadır.[6]

Aralık 1937'de *Partisan Review* dergisi Troçki'nin bir mektubunu yayınlar; bu mektubunda Troçki, burjuva vasatlığının boğucu egemenliği altında olan Amerikan sanatçısının umutsuz, hazin durumunu inceler ve sanatçının bu durumdan ancak topluma dair titiz bir politik analiz aracılığıyla kurtulabileceğini savunur.

Greenberg'inki gibi Troçki ve Breton'un çözümlemesinde de kültürel krizden aristokrasinin ve burjuvazinin yaşadığı yozlaşmanın sorumlu olduğu savunulur; krizden çıkışın

ise bağımsız sanatçının ellerinde olduğu öne sürülür. Yine de Troçki ve Breton, Greenberg'de var olmayan devrimci bir iyimserlik taşırlar. Troçki'ye göre sanatçı partizanlıktan uzak durmalı, ama politikadan kopmamalıdır. Ancak Greenberg, bu hassas konumu ve Troçki'nin eklektik dediği eylemi bir kenara bırakarak benzersiz bir çözüm önerir; bu çözüm modernist avangarddır.[7] Aslında Greenberg, politik avangarddan sanatsal avangarda geçerken şuna inanır: Yalnızca sanatsal avangard kültürün ilerlemesini mümkün kılabilir ve böylece kültürün kalitesini *kitsch*'in ezici etkisine karşı koruyabilir. Greenberg bu kültür krizini bir önceki yüzyılda olduğu gibi bir sonuç olarak algılamaz; yani ömrünü tamamlayan burjuva kültürünün yerini proletarya kültürünün alması söz konusu değildir ona göre. Daha emekleme aşamasındayken komünistlerin Halk Cephesi'yle yaptıkları, *Partisan Review*'un belgelediği ittifak tarafından yok edilen proletarya kültürünün ölümüne bağlı, yeni bir dönemin başlangıcı olarak görür bunu. Bu kültür krizi, modern sanatçının ideallerini yutarak hızla büyüdüğünden, avangardın oluşumu tek çözüm olarak görünür; Greenberg bunun, tümden parçalanmayı önleyebilecek tek şey olduğunu düşünür. Ancak bu düşünce, daha birkaç yıl öncesinde o kadar güçlü bir biçimde ışıldayan devrimci özlemleri yok saymaktadır. Komünist Parti'nin yaşadığı ahlakî bozulmadan ve Troçkistlerin yetersizliklerinden sonra pek çok sanatçı devrimci olmayan, samimi, gerçekçi bir çözümün gerekliliğini fark eder. Greenberg'in kesinlikle aşina olduğu bir avangard kavramına başvurulması, 'niteliğin savunulması'nı mümkün kılar; akademik hareketsizliğin duraklattığı ilerleme sürecini yeniden harekete geçirir; bu, çökmekte olan burjuva kültürünü kurtaracak bir muhafaza kuvveti yaratmak amacıyla politik mücadeleyi bırakmak anlamına gelse bile...

Greenberg, kültüre yönelik en ciddi tehdidin akademik uyuşukluktan, *kitsch*'in İskenderiyeci* karakterinden kaynaklandığına inanmıştır. O dönem boyunca iktidar, *kitsch*'i propaganda amacıyla kolayca kullanabilecek bir yapıdadır. Greenberg'e göre modern avangard, bu kullanımlara alet olmaya daha az yatkındır; ama Troçki'nin inandığı gibi aşırı eleştirel olduğundan değil, aksine "saf ve zararsız" olduğundan. Dolayısıyla modern avangardın kıyısına köşesine herhangi bir propaganda mesajı yerleştirmek kolay bir iş değildir. Greenberg, 'kendine sadık kalan' eleştirel sanatı savunan Troçki'yi izleyerek, avangardın eleştirel olma çabası üzerinde ısrarla durur; ancak burada söz konusu eleştiri içeriye, eserin kendisine, niteliğin belirleyici koşulu olarak kendini ifade araçlarına yöneltilmiştir. İkinci Dünya Savaşı öncesinin tehditkâr ortamında, aynı anda hem politik hem de kültürel cephede eylem yapmaya kalkışmak Greenberg'e gerçekçi görünmez. Batı kültürünün korunması, ona göre mevcut donanımın kurtarılması demektir.

Sonuç olarak "Avangard ve Kitsch", Amerikan entelektüellerinin 1936 dolaylarında başlayan Marksizm'i terk etme sürecinde önemli bir adım oluşturur. Bu makale karanlıkta dolanıp duran entelektüeli kurtarmak için tam zamanında yazılmıştır. *Partisan Review*, bir süre Troçkist bir çizgi izledikten sonra çalışan sınıf karşısında entelektüelin önemini vurgular;

---

* "Alexandrianism": İskender'in fetihleriyle birlikte Yunan sanatında tedricî bir değişim başlar, özellikle ele aldığı konular itibariyle klasizmin karşıtı olan bir sanat türü ortaya çıkar. Konuların, İskenderiye başta olmak üzere Helen dünyasının merkezlerindeki gündelik hayattan devşirilmesi nedeniyle "İskenderiyecilik" diye anılır. Clement Greenberg, 1939 tarihli "Avangard ve Kitsch" başlıklı makalesinde bunu şöyle tarif eder: "Özgül formlarını meşrulaştırma yetisini kaybeden bir toplumda, sanatçıların ve yazarların izleyici kitleleriyle iletişim kurmak için bağlı kalmak zorunda oldukları yerleşik kavramlar yıkılır. Dinin, otoritenin, geleneğin, stilin bütün doğruları sorgulanır; yazar ya da sanatçı, artık kullandığı simgelere ya da referanslara izleyicisinin nasıl tepki vereceğini kestiremez" – e.n.

zaman zaman politikaya karşı sergilediği ilgisizlik ölçüsünde, uluslararası bir entelektüel elitin yaratılmasıyla uğraşır.

Greenberg'in makalesinin bu bağlamda anlaşılması gerekir. Troçki, Breton ve Schapiro'nun yazılarında sanat ile siyaset arasında sürdürmeye çalıştıkları hassas dengeyi Greenberg'de bulmak mümkün değildir. Greenberg, belli analiz yöntemlerini ve Marksist terminolojiyi korumuş olmasına karşın elitist bir modernizmin teorik temelini oluşturmuştur; elitist modernizm, bazı sanatçıların, özellikle de Troçkizm ve Avrupa kültürüyle ilgilenen ve Amerikan Soyut Sanatçılar grubuyla bağlantılı olanların 1936'dan beri üzerinde kafa yordukları bir olgudur.[8]

"Avangard ve Kitsch", pek çok sanatçı tarafından benimsenmiş ama tam olarak kavranamamış bir entelektüel konuma form kazandırır, bu konumu somutlaştırır, tanımlar ve rasyonelleştirir. Krize devrimci bir çözüm arayanları büyük hayal kırıklığına uğratan bu makale, sanatçılara yeni bir umut verir. *Kitsch*'i, totaliter otoriteyle hem ittifak halinde olan hem de bu otorite tarafından kullanılan bir hedef haline getiren Greenberg, sanatçının eyleme geçmesini mümkün kılar. Sanatçı, kitle kültürüne sanatsal düzlemde direnerek, yozlaşmış iktidar yapılarına karşı elitist silahlarla mücadele ettiği yanılsamasına kapılabilecektir. Greenberg'in tavrının kökeni Troçkizm'dir; ancak bu tavır Büyük Buhran sırasında benimsenen politik stratejilerin tümüyle terk edilmesine yol açar. Greenberg, süregiden geleneğin öldürmekte olduğu bir kültürü kurtarmak için sosyalizme başvurur. "Bugün artık sosyalizmi yeni bir kültürün gelmesi için beklemiyoruz – nasılsa sosyalizm kesin olarak geldiğinde yeni bir kültür kaçınılmaz olarak ortaya çıkacak. *Sadece*, şu anda yaşayan kültür adına sahip olduklarımızı korumak için sosyalizmden medet umuyoruz."[9] Anlattığımız değişim mükemmel işler; uzun yıllar boyunca Greenberg'in makalesi

Amerikan resminde rönesansın başlangıcının işareti olarak kullanılır ve seçkin bir konuma yükseltilir. Beklendiği üzere avangardın eski formülü tam bir başarıya ulaşır.

"Avangard ve Kitsch"in yayınlanması, Sovyetler Birliği'nin sorgulanmasına neden olan iki olayla çakışır: Alman-Sovyet ittifakı ve Sovyetlerin Finlandiya'yı işgali. Bu iki olay Greenberg'in edebiyatçı arkadaşları ve *Partisan Review* yazarları arasındaki ittifaklarda da köklü bir değişikliğe yol açar. Sovyet-Alman ittifakından sonra pek çok entelektüel politikaya dönme girişiminde bulunur. Ne var ki ittifaktan sonra bile bir ölçüde devam eden iyimserlik, Sovyetlerin Finlandiya'yı işgaliyle son bulur. Meyer Schapiro, komünistlerin egemenliğindeki Amerikan Sanatçıları Kongresi üyelerinin kendinden memnun mırıldanmalarını bölüp hareket içinde bir çatlak yaratmak için mükemmel bir zaman seçmiştir. Sovyetler Birliği'ni kınama girişimleri nedeniyle azınlıkta kalan Schapiro ve otuz arkadaşı, yalnızca Stalinizm'e değil, Halk Cephesi'nin sosyal estetiğine de sıkı sıkıya bağlı bir örgütten uzak durmanın önemini kavrarlar.

İşte savaştan sonra avangardın oluşumunda önemli rol oynayacak Amerikan Ressamlar ve Heykeltıraşlar Federasyonu böyle doğar. Bu, politik olmayan bir kuruluştur; soyut ekspresyonizmin ilk kuşak ressamlarının (Gottlieb, Rothko, Pousette-Dart) pek çoğu bu örgütten yetişir. 1939'da yaşanan hayal kırıklığından ve Almanya'nın Haziran 1941'de Rusya'ya saldırmasından sonra Halk Cephesi'nin şansı biraz yükselir; buna karşın, sanatçının halk kitlesiyle ilişkisi, 1930'lardakinden farklı olarak artık önemli ressamların ve entelektüellerin hayatî meselesi olmaktan çıkmıştır. Politik eylem mekanizmalarının ortadan kalkması ve İstihdamı Geliştirme Programı'nın* iptal edilmesiyle, ilgi odağı yeniden

* ABD'de 1935-1943 döneminde uygulanan ve işsizlere iş bulmanın yanı sıra birçok altyapı sektörüne büyük paraların harcanmasını öngören program – ç.n.

toplumdan bireye kayar. Özel sektörün yıllar süren buhrandan çıkmasıyla, sanatçı, eserinin değerine inandıracağı bir kitle bulmak gibi sıkıntılı bir görevle karşı karşıya kalır. 1940'tan sonra sanatçılar, kökleri yine de toplumsal tezahürde iyice yerleşmiş, bireysel bir üslup kullanırlar. Sanatçının halkla ilişkisi hâlâ merkezî önem taşımaktadır; ancak hedef değişmiştir. Sanatçı daha önce İstihdamı Geliştirme Programı gibi sosyal programlar aracılığıyla kitlelere bizzat seslenirken, özel sektörün yeniden etkinleşmesiyle birlikte, 'evrensel' aracılığıyla elite hitap eder. Yabancılaşmayı yeniden keşfeden sanatçı, bu yolla kendi anonimliğinin son bulacağını görür; Ad Reinhardt'ın açıkladığı gibi "1930'ların sonlarına doğru gerçek bir anonimlik endişesi gelişir; çoğu ressam etiketlenme ya da kimliğinin kaybolması korkusuyla herhangi bir gruba katılmaktan çekinir."[10]

1943 kritik bir yıl olur; çünkü Birleşik Devletler sessiz sedasız, hiçbir şoka meydan vermeksizin, tam bir izolasyondan ütopik enternasyonalizme geçer; bu, o yılın en çok satan kitaplarından Wendell Wilkie'nin *One World* adlı kitabında anlatılan ütopik enternasyonalizmdir. Amerikan kültürünün uluslararasılaşmasının başarısı konusunda beslenen umutlar, ülkenin en önemli sanatçılarının anti-kapitalizm eleştirisini bile bastırabilen bir iyimserlik yaratır. Gerçekten de, Ocak 1943'te, reddedilen eserleri içeren bir sergi düzenleyen seçkin avangard sanatçıları bu bakış açısını net olarak ortaya koyarlar. Barnett Newman, sergi kataloğunda yer alan sunuş yazısında, modern Amerikan sanatına ilişkin yeni bir kavramı açıklar:[12]

> Modern Amerikan sanatçıları olarak bir araya geldik; çünkü kamuya, oluşmakta olan ve dünyanın kültür 'merkezi' olacağını umduğumuz yeni Amerika'yı yeterince yansıtacak bir sanat kurumu sunma ihtiyacını duyuyoruz. Bu ser-

gi, sanatçıyı demode olmuş politikanın boğucu denetiminden kurtarma yolunda bir ilk adım. Çünkü Amerika'da sanat hâlâ politikacıların oyuncağı durumunda. Yalıtmacı sanat hâlâ Amerika'da egemen. Bölgeselcilik, Amerika'nın sanatsal geleceğinin dizginlerini elinde tutuyor. Amerika'nın kültür atmosferini tam zamanında aydınlattık. Sonuç olarak biz sanatçılar ülkemizi kuşatmış tehlikelerin bilincindeyiz; sanatımız artık sessiz kalamaz.[13]

1930'lu yılların propagandacı sanatınca yeniden benimsenen bu 'politikayı yadsıma' yaklaşımı, Newman'a göre uluslararası modernizmin gerçekleşmesi için şarttır. Dolayısıyla Newman'ın enternasyonalizme açık ilgisi, avangardın muhalif imajını korumak amacıyla sürdürdüğü aldatıcı antagonizmaya karşın, onu halkın ve politik kurumların büyük bölümüyle aynı çizgiye getirir.

ABD savaştan galip, güçlü ve kendinden emin bir ülke olarak çıkar. Amerikan halkının sanat aşkı medyanın etkisiyle sürekli artar. Avrupalı meslektaşlarıyla temas kurarak güçlenen, yine de onlarla yollarını ayırarak ferahlayan sanatçılar yeni bir güvenlik duygusu edinirler; sanat tarihçileri ve müzeleri kendilerini yeni ulusal sanata adamaya hazırdırlar. İhtiyaç duyulan tek şey bu yeni farkındalığı teşvik edecek ve kazanca dönüştürecek bir galeri ağıdır. 1943'te hareket başlar; o yılın Mart ayında büyük ustaların eserlerinin alım satımıyla uğraşan Mortimer Brandt Gallery, piyasanın modernlik talebini karşılamak üzere deneysel sanat bölümünü oluşturur.[14] 1945 yılının Nisan ayında Sam Kootz bir galeri açar. 1946 yılının Şubat ayında ise Ferargil galerisinden Charles Egan, bir modern sanat galerisini faaliyete geçirir; onu, Avrupa'ya dönen Peggy Guggenheim'ın geride bıraktığı sanatçılarla (Rothko, Hofmann, Pollock, Reinhardt, Stamos, Stil, Newman) birlikte kendi galerisini açan

Parsons izler. Savaşı izleyen yıllara güvenle girmek için her şey hazırdır.

Sanat dünyasındaki iyimserlik, savaştan çıkan ülkede kendisini tanımlamaya, kimlik edinmeye çalışan sol hareketin yaşadığı güçlüklerle ciddi bir karşıtlık sergilemektedir. Yeni oluşan güçlü orta sınıf ekonomik canlanma döneminde kazandığı ayrıcalıkları korumaya çalıştığı için, Komünist Parti'nin temsil ettiği Sol içindeki devrim fikri, hatta her türden aykırı fikirler de sönmeye yüz tutmuştur. Ayrıca savaş sonrası dönemin düş kırıklıkları (uluslararası konferanslar, Truman yönetimi, Demir Perde) Komünist Parti'nin endişelerini giderme yönünde hiçbir etki yaratamaz. Savaş sırasında radikal solun Marksizm'den kopmasıyla başlayan süreç, seçenekler netleştiğinde tam bir depolitizasyona dönüşür. Yalnızca iki seçenek söz konusudur: Truman Amerikası ya da Sovyetler Birliği. Dwight MacDonald, radikal solun umutsuz durumunu mükemmel özetler: " 'Pratik' yönetim politikası bağlamında bize sürekli olarak olanaksız seçenekler sunan bir çağda yaşıyoruz... Artık bireyin dünya politikasıyla ilişki kurması olanaksız... Artık insanın içgörüsü ne kadar keskinleşirse o kadar duyarsızlaşıyor".[15]

Geleneksel politik yapıların dışladığı radikal entelektüel, 1939'dan sonra politik söylemin normal kanallarından ayrılır ve yalnızlaşır; aşırı ölçüde güçsüz, umutsuz ve kendini bırakmış bir halde, konuşmayı reddeder. 1946 ile 1948 arasında, Marshall Planı, Sovyet tehdidi ve Henry Wallace ile komünistlerin yine önemli rol oynadıkları başkanlık seçimi üzerindeki politik tartışma hararetlenir; bu dönemde Paris sanatını taklit eden hümanist bir soyut sanat ortaya çıkmaya ve hemen hemen tüm galerilerde yer almaya başlar. Greenberg bu yeni akademizmi[16] ciddi bir tehdit olarak yorumlar; 1945'te bu konuda şunları söyler:

> Bize yutturulmaya çalışılan yeni tür bir resmî sanat tehlikesiyle karşı karşıyayız: Resmî 'modern sanat'. Bu sanat hareketi, Pepsi Cola şirketindekiler gibi iyi niyetli insanlar tarafından yürütülüyor; ama bu insanlar bir şeyi eleştirmeden desteklemenin, sonuçta ona, karşı çıkmaktan daha çok zarar verdiğini kavrayamıyorlar. Çünkü resmî sanat, tam anlamıyla akademik olduğunda en azından bir tür meydan okumaydı; oysa karşı karşıya olduğumuz resmî 'modern' sanat, gerçek yaratıcı sanatçının kafasını karıştıracak, cesaretini kıracak ve onu caydıracak.[17]

O endişeli yenilenme döneminde sanatın ve Amerikan toplumunun ihtiyaç duyduğu şey, damarlarına yeni bir yaşamın zerk edilmesidir; akademizmin uyuşuk kötümserliği değil. Bu hedef doğrultusunda Greenberg, 1940'ların sonlarında *Nation*'daki haftalık makalelerinde, tipik Amerikan olarak tanımladığı ve Amerikan sanatını Fransız sanatından farklılaştırdığı düşünülen bazı karakteristik özelliklere dayalı eleştirel bir sistemi formülleştirmeye başlar. Bu sistem modern Amerikan sanatını canlandıracak, temel bir formalizm tanımı yaparak ona yeni bir yaşam aşılayacaktır; söz konusu formalizm Amerikan soyut sanatçıları tarafından dışlanan, reddedilen Paris ekolünün donuk taklitlerine uygulanamaz. Greenberg, bu farklılaştırmaya yönelik ilk girişimini, Pollock ve Dubuffet hakkında yazdığı bir makaleyle gerçekleştirir.

Greenberg, Amerikan sanatçısının daha yaşam dolu, daha canlı, daha güçlü ve daha dobra olduğunu vurgular. Amerikan sanatının yerelliğini enternasyonalizme dönüştürecek, ufuklarını genişletecek bir ideoloji geliştirmektedir; bunu, o zamana kadar sanatta niteliğin belirleyicisi olmuş Paris standartlarının (zarafet, hüner, tamamlanmışlık) yerine Amerikan standartlarını (şiddet, kendiliğindenlik, tamam-

lanmamışlık) geçirerek yapacaktır.[18] Dobralık ve vülgerlik, çağdaş yaşamın gerektirdiği, dolaysız, yozlaşmamış, dürüst, açık iletişimin işaretleridir. Amerikan sanatı bu yeni çağın vasisi olur.

8 Mart 1947'de Greenberg, yeni Amerikan resminin denetim kurabilmesi ve kendinden emin olabilmesi için modern, kentli, kuralsız ve bağlantısız olması gerektiğini açıklar. Günlük hayatın politik ve sosyal olaylarının saçmalıklarının ağına düşmemelidir. Bu ağa yakalanmak Amerikan sanatının suçudur; çünkü kendisini hiçbir zaman, bir öykü ya da tasvir içeren bir mesajı iletmekten alıkoyamamıştır:

> Yaşanan olaylar karşısında göründüğü kadarıyla resim, epik bir şiir, bir tiyatro, bir atom bombası, insan hakları olma zorunluluğunu hissediyor. Ne var ki, günümüzün en büyük ressamı Matisse, sanatının yorgun işadamı için bir koltuk işlevi görmesini istediğini söyledi; böylece 20. yüzyıl resmine özgü büyüklüğe yakışan içtenliği ve nüfuz etme gücünü olağanüstü biçimde sergiledi.[19]

Greenberg açısından resim ancak, yeniden fildişi kulesine dönmeye karar verdiğinde önem kazanabilir; oysa bir önceki on yıllık dönemde bu kule büyük bir enerjiyle yıkılmaya çalışılmıştır. Bu bağımsızlık tavrı onun daha önceki eleştirel eserlerinin (1939) ve pek çok sanatçının Soğuk Savaş'ın ilk yıllarındaki kışkırtıcı politik propagandaya katılma, bu propagandayla bütünleşme konusunda duydukları endişelerin doğal bir sonucu olmuştur. İşte Greenberg'in modernist bağımsızlığı yeniden yorumlayarak engellemeye çalıştığı, bu bütünleşmedir – acımasızca sosyal dokunun parçası haline getirilmiş, kökenleri 1930'ların geleneğinde bulunan sanatçılar için zor bir yüklenimdir bu. Rothko ve Still gibi avangard sanatçıların en önemli kaygısı, resimleriyle vermek istedikleri mesajın saptırılmasını önlemektir: "Toplumumuz,

içinde bulunduğumuz ortamın her veçhesinin üzerini sınırlı ilişkiler aracılığıyla örtüyor; bu ilişkilerin yıkılması için şeylerin alışılmış kimliklerinin yok edilmesi şart."[20]

Rothko, sanatını kesin bir mesaj taşıyabilecek her türlü işaretten arındırmaya çalışır; çünkü toplum tarafından özümsenip yutulmaktan korkar. Still, zaman zaman resimlerini kamuya sergilemeyi reddedecek kadar ileri gider; çünkü eleştirmenlerin, tablolarındaki soyut formlara gömülü içeriği deforme edeceklerinden ya da mahvedeceklerinden kaygı duyar. 1948 yılında Betty Parsons'a yazdığı öfkeli bir mektupta şunları söyler:

> Lütfen –bu çok önemli– [tablolarımı] yalnızca içerdikleri değerlere ulaşmak için gereken içgörüye biraz olsun sahip olduğunu düşündüklerine göster ve hiç kimsenin [tablolarım] hakkında yazmasına izin verme. HİÇ KİMSENİN. Okuduğum ikinci sınıf yazarların entelektüel kapasitelerini o kadar küçümsüyorum ki aptallıklarına dayanamıyorum; özellikle de tuallerimle uğraşmaya kalktıklarında. Soby, Greenberg, Barr gibi adamların kesin olarak dışlanması gerekiyor. Artık tablolarımın kamuya gösterilmesini istemiyorum, ne tek tek ne de grup halinde.[21]

Pek çok avangard sanatçının özellikle de Pollock, de Kooning, Rothko ve Still'in eserleri, bir tür açıklamadan kaçınma, kendini göstermeme, geri planda tutma sanatına dönüşür; ifade edilirken kendini yadsımaya, yok saymaya, yeniden özümsenmeye çalışan bir söylem haline gelir. Resmi yeniden bir sisteme sokma, donuklaştırma tehdidi taşıyan anlamlı imge konusunda marazi bir korku yaşanır. Dwight Macdonald 1946'nın atom bombası terörü karşısında, modern çağı karakterize edecek ifadeyi bulmanın olanaksızlığının nedenlerini araştırır; dolayısıyla avangardın suskunluğuna bir anlam yüklemiş olur. MacDonald'a göre "mo-

dern çağın dehşetiyle baş edebilmek için artık natüralizm yeterli olamıyor – ne estetik ne de ahlakî açıdan".[22]

Nükleer yıkımın tasvirleri küfür sayılır; çünkü atom bombasının yarattığı dehşeti tasvir etmek demek, onu kabullenmek, sergilemek, onu resmetmek demektir. Dolayısıyla modern sanatçı iki tehlikeden kaçınmalıdır: Bunlardan biri politik propagandanın verdiği mesajın özümsenmesidir; diğeri ise ulaşılması, resmedilmesi olanaksız bir dünyanın korkunç, iğrenç tasviri. Soyutlama, bireycilik ve özgünlük, toplumun yutma, özümseme konusundaki doymak bilmez iştahına karşı en etkili silahlar olarak görülür.

1948 yılının Mart ayında, New York'ta sergilenen eserlerden hiçbiri, hiçbir şekilde Greenberg'in konumunu yansıtmaz. Bu tarihte yazdığı ve *Partisan Review*'da yayınlanan "Kübizmin Çöküşü" başlıklı makalesinde Amerikan sanatının Paris'le bağlarını tamamen kopardığını ve nihayet Batı kültürünün hayatiyeti açısından vazgeçilmez bir unsur olduğunu ilan eder. Ona göre bu iman bildirisi, Paris kübizminin çöktüğünü gösterir; çünkü kübizmin doğuşunu sağlayan güçler Birleşik Devletlere göç etmiştir.

Greenberg'in saldırısının zamanlaması belli bazı politik olgulardan ve 1948 yılının Ocak ayından beri New York'ta yaşanan ve savaş öncesini anımsatan atmosferden bağımsız değildir.[23] Üçüncü Dünya Savaşı tehdidi basında açıkça tartışılmaktadır; hükümetin Avrupa'yı Kurtarma Planının onaylanmasına verdiği önem, Avrupa'nın –Fransa ve İtalya'nın– Sovyet kampına itilmek üzere olduğu inancını güçlendirir. Batı uygarlığının geleceği ne olacaktır? Bu koşullarda, Greenberg'in makalesi Batı'nın kültürel geleceğini kurtarıyor gibidir:[24]

> Picasso, Braque ve Léger gibi büyük sanatçılar bu kadar acıklı bir çöküş yaşadılarsa bunun tek nedeni Avrupa'da

onların çalışmasını güvence altına alan toplumsal temellerin yıkılmış olmasıdır. Öte yandan, Arshile Gorky, Jackson Pollock, David Smith gibi enerji dolu ve hevesli yeni yeteneklerin ortaya çıkışıyla Amerikan sanatının son beş yılda ne kadar ilerleme kaydettiğini dikkate alırsak, şu şaşırtıcı gerçeği kabul etmek zorunda kalırız: Batı sanatının temellerini oluşturan unsurlar sanayi üretiminin ve politik gücün ağırlık merkeziyle birlikte Birleşik Devletlere göç etmiştir.[25]

Greenberg'e göre modern kültürün ayakta kalması için New York'un, güçsüzleştirilmiş, anlaşmazlıklara boğulmuş, içeriden ve dışarıdan gelen komünizm tehdidinin altındaki Paris karşısında bağımsızlaşması zorunludur. Pek çok mücadelenin ve fazla başarının etkisiyle gevşeyen Paris avangard hareketi güçlükle ayakta durmaktadır. Ancak Pollock'unki gibi bir sanatın gücü, acımasızlığı, haşinliği ve bireyciliği, geleneksel olarak Paris tarafından temsil edilen ve aşırı övgü sonucu feminenleşen modern kültüre yeniden can verebilir. Yalnızca soyut ekspresyonist sanatla ilgilenen Greenberg'in formel analizi, en sonunda 'uluslararası'nı Amerika'ya taşıyan bir sanat teorisi sunar.

İlk kez önemli bir sanat eleştirmeni Paris sanatının egemenliğine açıkça meydan okumak ve uluslararası düzlemde onun yerine Pollock ve New York ekolünün sanatını geçirmek için yeteri kadar atak, kendinden emin ve Amerikan sanatına bağlı davranmaktadır. Greenberg Paris avangardını bırakır ve New York'u dünya kültürünün merkezine yerleştirir. O zamandan itibaren Birleşik Devletler komünizmle mücadelesinde her zaman tüm güçlü kartları elinde tutar: Atom bombası, güçlü bir ekonomi, güçlü bir ordu ve son olarak sanatsal üstünlük; yani eksikliği duyulan kültürel üstünlük.

1949 yılından sonra, Truman'ın zaferinin, Fair Deal'ın* ilanının ve Schlesinger'ın *Vital Center* adlı yapıtının yayınlanmasının ardından geleneksel liberal demokratik çoğulculuk geçmişe gömülür. Henry Wallace politika sahnesinden çekilir, Komünist Parti gücünü yitirir, hatta zaman zaman yasadışı etkinliklere bile girişir. Schlesinger tarafından ideolojik olarak yeniden biçimlendirilen muzaffer liberalizm, basit bir anti-komünizmi siper edinerek özgürlük kavramına odaklanır. Benzersiz, güçlü, soyut ve tümüyle Amerikalı bir sanat uğruna estetik çoğulculuk da yadsınmaktadır; Sam Kootz'un Fransız etkisindeki modern ressamlar Brown ve Holty'nin eserlerini sergilemeyi reddetmesi de bunun göstergesidir.[26] Bireycilik, yeni dönemi temsil etmek isteyen tüm Amerikan sanatının temeli olacaktır – hem kendinden emin hem de tedirgin bir sanatın. Sanatsal özgürlük ve deneysellik soyut ekspresyonist sanatın belkemiği olur.[27]

1948 yılının Mayıs ayında René Harnoncourt, Amerikan Sanat Federasyonu toplantısında bir tebliğ sunar; bu tebliğde kolektif hiçbir sanatın neden çağın koşullarıyla uyuşamayacağını açıklayarak bireysellik kavramını inceler – sözcüklerini bu tarih için özenle seçmiştir: Başka her türlü kaygı ve düşünceden bağımsız bireysel ifade özgürlüğü, kültürümüzün temelini oluşturmakta, kolektivist ve otoriter kültürlerle karşılaştırıldığında korunmayı ve hatta cesaretlendirilmeyi hak etmektedir.

> 20. yüzyıl sanatında hiçbir kolektif stil yok; bunun nedeni bu sanatın kendini çağdaş toplumdan soyutlaması değil toplumun bir parçası olması... Güçlükle kazandığımız yeni özgürlükle buradayız işte. Bizi çevreleyen tüm duvarlar çöküyor, sonsuz ufuklar ve sınırsız seçenekler karşısındaki

* "Adil Düzen". Özellikle 1948 başkanlık seçimi kampanyası sırasında ve ondan sonra Başkan Truman'ın uyguladığı iç politikaya verdiği ad – ç.n

seçim hakkının sorumluluğu bizi dehşete düşürüyor. Yeni kazandığımız özgürlüğün yarattığı bu dehşet, yollardaki alışılagelmiş işaret levhalarını kaldırıyor; bu durum, pek çoğumuzda zamanın akışını geri çevirme ve geçmişteki dogmanın güvenliğine yeniden kavuşma yönünde bir arzu doğuruyor. Geçmiş imajında yerleşmiş totaliter devlet, yeni özgürlüğün yarattığı dehşetin yansımalarından biridir.[28]

Harnoncourt'a göre bu tür yabancılaşmanın yol açtığı sorunların çözümü, toplum ile birey arasında oluşturulacak soyut bir uyumdur:

> Bu sorunu ancak, bireyin özgürlüğü ile toplumun refahını uzlaştıran bir düzen çözebilir; böyle bir düzende geçmişin tek bir bütün halindeki uygarlık imgesi yer alamaz, pek çok unsuru, kendi bireysel niteliklerini koruyarak yeni bir bütün oluşturmak üzere birleştiren bir örüntüyü içerir. Bu yeni düzenin kurulması hiç kuşku yok ki yeteneklerimizi, olanaklarımızı sonuna kadar zorlayacak, ama bize her türlü inancın ötesinde, bireyin toplum yararına inanılmaz ölçüde gelişmesiyle zenginleşmiş bir toplum sunacaktır. Böyle bir topluma yakışan ismin demokrasi olduğuna inanıyorum; ayrıca şuna da inanıyorum ki, sonsuz çeşitliliği ve hiç bitmeyen araştırma ve keşifleriyle modern sanat bu toplumun en önemli simgesi olacaktır.[29]

Bu metinde belki de ilk kez, savaş sonrası liberalizmiyle aynı çizgiye gelmiş avangard ideolojiyi buluyoruz – Rothko ve Newman, Greenberg ve Rosenberg tarafından şekillendirilen ideoloji (bireycilik, risk ve yeni cephe), Schlesinger'ın *Vital Center*'da tanımladığı liberal ideolojiyle uzlaştırılır: Yeni bir radikalizm.

Yeni liberalizm avangardla özdeşleştirilir; bunun nedeni yalnızca bu tür resmin modern uluslararası bir çerçevede ta-

nımlanabilmesi ve tümüyle Amerikan olarak algılanması değildir; diğer neden, resim çalışmalarında temsil edilen değerlerin (bireycilik kavramı ve tam bir ifade özgürlüğünü gerçekleştirebilmesi için sanatçının üstlenmesi zorunlu olan risk) özellikle Soğuk Savaş sırasında benimsenmesidir. Avangard ideolojide merkezî bir konumda bulunan risk unsuru, *Vital Center*'ın ideolojisinde de yaşamsal bir önem taşır.[30] Schlesinger'a göre avangardda tanımlanan ve avangard sanatçıların eserlerinde ifade özgürlüğü için zorunlu olduğu belirtilen risk unsuru, özgür bir toplumu totaliter rejimle yönetilen bir toplumdan ayıran unsurdur: "Sonsuz seçim hakkının bilincinde olmak, zayıfları en basit kararın kâbusa dönüştüğü noktaya götürebilir. Pek çok insan seçim yapmaktan, gerginlikten, özgürlükten kaçmayı tercih eder."[31] Bireyi zalimce boğan modern dünyada sanatçı, bir sipere dönüşür, totaliter toplumun birörnekliğine karşı bir irade modeli haline gelir. Böylece, soyut ekspresyonizmin bireyciliği avangarda sanatsal cephede benzersiz bir konumu belirleme ve bu konuma yerleşme olanağını sunar. Avangard uyumlu, tanımlanabilir, kullanılabilir bir imge edinir; bu imge, yeni güçlenmiş, liberal, evrenselci bir Amerika'nın hedeflerini ve özlemlerini oldukça doğru yansıtmaktadır. Politik ve sanatsal imgelerin örtüşmesi mümkündür; çünkü her iki grup bilinçli ya da bilinçsiz olarak, kendi ideolojisinin çeşitli yönlerini bastırır; çünkü diğer grubun ideolojisiyle dost olmak, anlaşmak ister. Çelişkiler sessizce geçiştirilir.

Birleşik Devletler kadar ortanın sağına çakılıp kalmış, entelektüeller üzerindeki baskının güçlü biçimde hissedildiği[32] bir toplumda soyut ekspresyonizmin çok sayıda insan için özgürlüğün ifadesi anlamına gelmesi ironik olabilir, ama çelişkili olduğu söylenemez: Burada söz konusu olan, tartışmalı eserler üretme özgürlüğü, eylem ve tavırlarla, tüm kısıtlamalardan kurtulmuş görünen sanatçının ifade-

siyle simgelenen özgürlüktür. Bu, hümanist liberallerin (Devree, Jewell) ve muhafazakârların (Dondero, Taylor) saldırılarına karşı modernler (Barr, Soby, Greenberg, Rosenberg) tarafından savunulan, vazgeçilmez bir varoluşsal özgürlüktür; Amerika dışındakilere içerde bir mücadele yürütüldüğünü ve böylece, Sovyet sisteminde sanatçıya uygulanan kısıtlamaların aksine Amerikan sisteminin özünde özgürlüğün doğal bir unsur olarak var olduğunu kanıtlamaya yarar. Özgürlük, Soğuk Savaş sırasında yeni liberalizm tarafından büyük bir tutkuyla savunulan simge olur.[33]

Ekspresyonizm, özgür bir toplum ile totaliter rejimle yönetilen bir toplum arasındaki farkın ifadesi haline gelir; liberal toplumun temel bir yönünü, saldırganlığını ve son tahlilde hiçbir tehdit oluşturmadan anlaşmazlık ve tartışma yaratma yeteneğini temsil eder. Schlesinger bir kez daha bizi liberal ideolojinin labirentine götürüyor: "Bu ideoloji, hepimizi ürkmüş konformistlere dönüştürmekle tehdit ediyor; konformizm ise mutlaka uyuşukluğa götürür. Fikir uyuşmazlıklarının vazgeçilmezliği duygusunu yeniden yakalamamıza yardım edecek cesur insanlara ihtiyacımız var; sağlam ve zekice kararlar verebilmek için de uyuşmazlığa gereksinim duyuyoruz."[34]

Pollock'un sıkıcı tabloları hem solu, hem sağı hem de orta sınıfı rahatsız etmiş olsa da, yeni liberalizme yeniden can verir ve onu güçlendirir. Pollock bu yeni liberalizmin kahramanı olur; çevresinde bir tür ekol oluşur; kendisi bu ekolün katalizörü, Kooning'in deyişiyle buzları kıran adam olur; bu ekolün simgesi haline gelir. Ancak onun ve diğer soyut ekspresyonist sanatçıların başarısı, sanatlarının politik mücadele tarafından yutulmasını önleyemedikleri için aynı zamanda acı bir yenilgi anlamını taşır.

Daha önce belirttiğimiz gibi, Amerikan sanatçısının çekindiği tuzak imgedir; 'mesaj'dır. Amerikan sanatçısı geleneksel

üsluba güven duymadığından, anlatmak istediği şeye uygun bir yola sapmak ister; bilinçli olarak okunabilir her şeyi silmeye, anlamlı olanı geçersiz kılmaya ve kendisine sansür uygulamaya kalkışır. Bir bakıma tasvirin imkânsızlığını yazmak ister. Bunu yaparken, iki şeyi reddeder: Halk Cephesi'nin estetik anlayışı ve geleneksel Amerikan estetiği; bunlar geçmiş bir dönemin politik yalıtmacılığını yansıtır. Greenberg'in modernizme teorik olarak ulaşmayı başarması avangard sanatı uluslararası platformda önemli bir konuma yükseltir; ama bunu yaparken de bu sanatı Modern Sanat Müzesi'nin emperyalist makinesinin bir parçası haline getirir.[35]

İşte giderek daha çok düş kırıklığı yaşayan avangardın, teorik olarak Truman yönetimine karşı olsa da, çoğu kez bilinçsizce, çoğunluğu oluşturan kitleyle aynı çizgiye gelmesi böyle gerçekleşir; bu çoğunluk ise 1948'den sonra tehlikeli biçimde sağa kaymıştır. Greenberg ressamlarla birlikte bu gelişmeyi izler ve bu gelişmenin katalizörü olur. Amerikan sanatının politik yönünü çözümler; yeni Amerikan orta sınıfının yükselişi karşısında ayakta kalmak istiyorsa, avangardın kendi iddiasını ortaya koyacağı ideolojik, biçimsel üstünlük noktasını belirler. Bunu yapmak için avangard, pek çok birinci kuşak sanatçının Amerikan soyut sanatının sterilliğine karşı savunduğu şeyleri örtbas etmeye zorlanır; bunlar, duygusal içerik, toplumsal yorum, avangard sanatçıların eserlerinde kullanmayı düşündükleri ve Meyer Schapiro'nun daha önce ortaya koyduğu söylemdir.

İroniktir ki, avangardın babayı (Paris'i) öldürdükten sonra kendini bir zamanlar utanç duyulan ana vatanın kucağında bulmasına neden olan şey, siyasete alet olma karşısındaki bu sürekli isyan ve Batı kültürünü Amerikanlaştırma yoluyla koruma yönündeki güçlü kararlılık olur.

ÇEVİREN **Esin Soğancılar**

Notlar

1 Cleement Greenberg, "The Late 30s in New York", *Art and Culture*, (Boston: 1961) s. 230.

2 Meyer Schapiro, "Social Bases of Art", *First American Artists' Congress*, New York, 1936, s. 31-37.

3 Meyer Schapiro, "Nature of Abstract Art", *Marxist Quarterly*, Ocak/Şubat 1937, s. 77-98; Delmore Schwartz'ın yorumu: *Marxist Quarterly*, Nisan/Haziran 1937, s. 305-310, Schapiro'nun yanıtı, s. 310-314.

4 Alfred Barr, *Cubism and Abstract Art*, New York, 1936.

5 Leon Trotsky, "Art and Politics", *Partisan Review*, Ağustos/Eylül, 1938, s. 310; Diego Rivera ve André Breton, "Manifesto: Towards a Free Revolutionary Art", *Partisan Review*, Sonbahar 1938, s. 49-53; Robert Motherwell, "The Modern Painter's World", *Dyn*, Kasım 1944, s. 9-14.

6 J. T. Farrell, *A Note on Literary Criticism*, New York, 1936.

7 Troçki, devrime ilişkin herhangi bir zorunluluğu kabul eden tüm sanat ekollerinin geçerli olduğu konusunda Breton'la uzlaşır (Troçki'nin eklektisizmi); bkz. Troçki'nin Breton'a mektubu, 21 Ekim 1938, Arturo Schwartz, *Breton/Trotsky*, Paris, 1977, s. 129'da alıntılanmış.

8 Amerikan soyut sanatçılarının büyük bölümü Troçkizm'e sempati duyuyorlardı; ama estetik standart konusunda Paris'e yönelmişlerdi; yazarın Rosalind Bengelsdorf'la yaptığı görüşme, 12 Şubat 1978, New York.

9 Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch", *Partisan Review*, Sonbahar 1939, s. 49.

10 Ad Reinhardt, G. Clentano'nun *The Origins and Development of Abstract Expressionism in the U.S* (yayınlanmamış tez) için Reinhardt'la yaptığı görüşme, 2 Eylül 1955, New York, 1957, s. xi.

11 1943 Birleşik Devletler'de enternasyonalizm yılıydı. Yavaş yavaş da olsa radikal bir değişim gerçekleşiyordu. Politika yelpazesindeki tüm unsurlar Birleşik Devletler'in dünya sahnesinde yer almasından yanaydı. Sağ adına konuşan Henry Luce, 1941'de ünlü makalesi "Amerikan Yüzyılı"nı *Life* dergisinde yayınladı; bu makalede Amerikan halkını büyük bir heyecanla dünya liderliğine el koymaya çağırıyordu. Ona göre 19. yüzyıl nasıl İngiltere ve Fransa'nın asrı olduysa gelecek yüzyıl da Amerika'nın yüzyılı olabilirdi. Muhafazakârlar bu yeni yönelimi benimseyerek MacKinac'ın önergesini onayladılar. Bkz. Wendell Wilkie'nin çok satan kitabı *One World*, New York, 1943.

12 Riverside Museum'da düzenlenen İlk Modern Amerikan Sanatçıları Sergisi'nin kataloğunda yer alan sunuş, Ocak 1943. Bu sergi, komünistlerin egemenliğindeki Artists for Victory'nin düzenlediği dev sergiye alternatif olarak düzenlenmişti. Newman'ın apolitik sanat çağrısı aslında politik bir girişimdi; çünkü komünist sanatçıların savaş çabalarına katılmalarına saldırıyordu. M. Avery, B. Brown, G. Constant, A. Gottlieb, B. Green, G. Green, J. Graham, L. Krasner, B. Margo, M. Rothko ve başkaları da Newman'a katıldı.

13 *A.g.e.*

14 Betty Parsons'la yazarın yaptığı görüşme, New York, 16 Şubat 1978.

15 Dwight MacDonald, "Truman's Doctrine, Abroad and at Home", Mayıs 1947, bkz. *Memoirs of a Revolutionist*, New York, 1963, s. 191.

16 O sıralarda moda olan soyut sanat (R. Gwathmey, P. Burlin, J. de Martini) klasik temaları aldı ve onları modernize etti ya da 'Picassolaştırdı'.

17 Greenberg, *Nation*, Nisan 1947.

18 Bu konumda benimsenen ideoloji için bkz. S. Guilbaut, "Création et développement d'une Avant-Garde: New York 1946-1951", *Histoire et critique des arts*, "Les Avant-Gardes", Temmuz 1978, s. 29-48.

19 Greenberg "Art", *Nation*, 8 Mart, 1947, s. 284.

20 M. Rothko, *Possibilities*, no. 1, Kış 1947-1948, s. 84.

21 Clifford Still, Betty Parsons'a mektup, 20 Mart 1948, Archives of American Art, Betty Parsons Papers, N 68-72.

22 Dwight MacDonald, Ekim 1946, bkz. *Memoirs*, "Looking at the War", s. 180.

23 Makalesi sarsıcı bir etki yarattı; çünkü ilk kez bir Amerikalı sanat eleştirmeni Amerikan sanatını onurlu bir yere oturtuyordu. Bazı kişiler, bu makale nedeniyle şok yaşadılar ve öfkelendiler. Bkz. G. L. K. Morris, "Morris on Critics and Greenberg: A Communication", *Partisan Review*, s. 681-684; Greenberg'in yanıtı, s. 686-687.

24 Amerikan kamuoyunun Avrupa'daki olayları nasıl algıladığına ilişkin daha ayrıntılı bir çözümleme için bkz. Richard M. Freeland, *The Truman Doctrine and the Origins of McCarthyism* (New York: 1974) s. 293-306.

25 Greenberg, "The Decline of Cubism", *Partisan Review*, Mart 1948, s. 369.

26 Kootz 1949'da "The Intrasubjectives" adlı bir sergiyle galerisini yeniden açtığında, Brown ve Holty artık onunla birlikte değildi. Sergide yer alan sanatçılar, Baziotes, de Kooning, Gorky, Gottlieb, Graves, Hofmann, Motherwell, Pollock, Reinhardt, Rothko, Tobey ve Tomlin'di. Ne olup bittiği ortadaydı: Paris ekolü geleneğinde çalışan sanatçılar artık istenmiyordu. Kootz, 1950 ve 1951'de, Holty ve Brown'un eserlerini Bargain Basement of Gimbels süpermarket zincirinde indirimli fiyatlardan satarak tam bir vurgun vurdu. Resim anlayışında belli bir dönem sona eriyordu. Avangard sonunda geçmişinden kurtulmuştu.

27 Bireycilik ideolojisi 1952'de Harold Rosenberg tarafından, tanınmış makalesi "The American Action Painters"da sistemleştirildi, *Art News*, Aralık 1952.

28 René d'Harnoncourt, "Challenge and Promise: Modern Art and Society", *Art News*, Kasım 1948, s. 252.

29 *A.g.e.*

30 Bkz. "Artist's Session at Studio 35", *Modern Artists in America*, (ed) Motherwell, Reinhardt, Wittenborn, Schultz (New York: 1951) s. 9-23.

31 Arthur Schlesinger, *The Vital Center, Our Purposes and Perils on the Tightrope of American Liberalism* (Cambridge: 1949) s. 52.

32 O tarihlerde çeşitli anti-komünist komitelerin güçlenmekte olduklarını (HUAC [Amerikan Olmayan Faaliyetler Komitesi], Başsavcılığın listesi) ve Marksist eğilimli kişilerin üniversite kadrolarında yer almalarının engellenmeye çalışıldığını hatırlamamız gerekir. Marksistlerin kamu eğitim kurumlarında görev almalarını engellemeye en hevesli olanlardan biri, kendisi de eski bir Marksist olan Sidney Hook idi; bkz. "Communism and the Intellectuals", *The American Mercury*, s. 68, no. 302, Şubat 1949 s. 133-144.

33 Bkz. Max Kozloff, "American Painting during the Cold War", *Artforum*, Mayıs 1973, s. 42-54.

34 Schlesinger, *Vital Center*, s. 208.

35 Bkz. Eva Cockcroft, "Abstract Expressionism: Weapon of the Cold War", *Artforum*, 12, Haziran 1974, s. 39-41 (10. metin).

Ülkeleri Pazarlamak: Uluslararası Sergiler ve Kültür Diplomasisi*

BRIAN WALLIS

1990 yılının Eylül ayında New York'taki otobüs duraklarına, Frida Kahlo'nun birkaç maymunla birlikte poz verdiği sıradışı oto-portresinden bir detayı gösteren, arkadan aydınlatılmış renkli afişler asılmıştı. Bu devasa, göz alıcı afişlerde merak uyandıran bir vaat yer alıyordu: "Manhattan Bu Sonbahar Daha Egzotik Olacak!" İlan, Manhattan'ı daha egzotik hale getirecek şeyin "Meksika'nın gizemi ve büyüsü" olduğunu ve Metropolitan Sanat Müzesi'nde, Modern Sanat Müzesi'nde, IBM Galeri'de ve diğer kültür kurumlarında izlenebileceğini duyuruyordu. Otobüs duraklarındaki ilanlar, Meksika'nın tanıtımı için Grey Advertising şirketi tarafından yürütülen on milyon dolarlık kampanya çerçevesinde asılmıştı, kampanya da ulusal kültür festivalinin parçasıydı.[1] Bu tür kültür festivallerinin çoğunda olduğu gi-

---

* Bu metin, 1988 yılının Mart ayında Harvard Üniversitesi Avrupa Araştırmaları Merkezi'nde düzenlenen "Kültür Kurumları: Müze" başlıklı konferansta sunulan bildirinin gözden geçirilmiş ve genişletilmiş halidir. Bu metnin biraz farklı bir versiyonu için bkz. *Art in America*, "Art and National Identity" sayısı, Eylül 1991, s. 84-91. © Brant Publications, 2007 – e.n.

bi, bu festivalin odağında da Meksika sanatı yer alıyordu; sanat festivalin en cazip öğesiydi. Zaten afişin en alt satırında yer alan, şenliğin resmî adından anlaşılan da buydu: "Meksika: Bir Sanat Eseri."

Bir ulusu inşa etmenin çeşitli yöntemleri var, bunlar arasında herhalde en cüretkâr olanı bu: Ulusu bir 'sanat eseri' olarak kurgulamak. Bir reklam metni yazarının buluşu olsa da, bir ülkenin sanat eseri olarak nitelenmesi çok cüretli bir hokkabazlık; çünkü hem milliyetin icat edilmiş doğasına hem de ülkenin kendi yurttaşlarına ve yabancılara aynı şekilde anlatılmasında kültürün rolüne işaret ediyor. Edward Said'in, alanında çığır açan eseri *Şarkiyatçılık* 1978'de yayınlandı; o günden beri, ulusal kimliğin bir ölçüde imal edilmiş bir şey olduğu ve kültürel temsiller aracılığıyla inşa edildiği hepimizin malumu. Gelgelelim, çok boyutlu kültür festivallerinin bir kültür diplomasisi biçimi –ya da daha açık ifadeyle bir halkla ilişkiler aracı– olarak kullanılması, sanat sergilerinin propaganda amacıyla kullanıldığı uzun tarihteki en son gelişme. Festival kavramı daha saldırgan bir milliyetçilik iddiasının göstergesi; ayrıca, kültür sanayii içindeki çeşitli iktidar biçimlerinin maniple edilmesi yönünde daha güçlü bir eğilimin varlığına işaret ediyor.

Görsel temsiller, ulusal topluluk bağlarının simgelenmesi ve sürdürülmesi açısından kilit unsurlardır. Bu tür temsiller, yalnızca tepkisel (yani mevcut bir varoluş halinin tasvirleri) olmakla kalmaz, aynı zamanda yaratıcı olmaları amaçlanmıştır; yeni toplumsal ve siyasî formasyonlar üretebilirler. Belli tip imgeleri planlı olarak çok sayıda üretirken bazılarına baskı ya da sansür uygulamak, imgelerin izlenme biçimlerini denetim altına alıp hangilerinin saklanacağını belirlemek suretiyle, kültürel temsiller bir ulusun tarihine ilişkin belli bir bakışı üretmede kullanılabilir. Milliyetçilik simgelerinin üretimi ve dağıtımı kesinlikle yalnızca yöneti-

ci sınıfın kontrolünde değildir; aksine, bu simgelerin gücü, her yerde bulunabilir olmalarından kaynaklanır. Her halükârda, sosyal olarak inşa edilmiş ulusal kültür dışında ulusal kültür diye bir şey yoktur; ne bir ulusal öz, ne kendinden menkul bir Amerikalılık ya da Meksikalılık vardır – özgül politik koşullarca belirlenmiş olanlar dışında.

Meksika şenliği gibi kültür festivalleri, yabancı –özellikle Amerikalı– izleyiciler için ulusal kimliklerini inşa etmeye çalışan ülkelerin başvurdukları yollardan biri. Sponsorluğunu Friends of the Arts of Mexico (Meksika Sanatının Dostları) adlı kurumun üstlendiği, Meksika'nın en büyük televizyon kanalı Televisa'nın katkısıyla düzenlenen "Meksika: Bir Sanat Eseri", gelmiş geçmiş en kapsamlı ulusal kültür festivallerinden. Festival kapsamında ABD çapında yüz elliden fazla sergi, performans ve kültürel etkinlik yer aldı; bunların tümü, Amerikalılara Meksika kültürünü anlatıyordu. Festival, "Meksika: Otuz Asrın Harikaları" adlı devasa gezici sergiyle sona erdi; bu sergi ilk olarak 1990 Ekim ayında Metropolitan Sanat Müzesi'nde açıldı, San Antonio Sanat Müzesi ile Los Angeles İl Sanat Müzesi'nde de gösterime sunuldu. Metropolitan Sanat Müzesi müdürü Philippe de Montebello'ya göre müzede düzenlenmiş diğer tüm sergilerden "kesinlikle daha ağır" olan bu sergi, yalnızca dört yüz civarında nesne ve yedi yüz sayfalık bir katalogla Meksika'nın üç bin yıllık tarihini sunma iddiasındaydı.

Meksika festivali, çok büyük ölçekli ve geniş kapsamlı olma iddiası açısından yakın geçmişte gerçekleştirilen başka olağanüstü ulusal sergilere benzer: "Türkiye: Süregelen İhtişam" (1987-1988) ve Endonezya Festivali (1990-1992) gibi. Kültür festivalleri, tipik olarak, konferanslar, filmler, oyunlar ve festival sahibi ülkeye özgü, halka açık eğlence programlarıyla sanat sergilerini bir araya getirir. Ayrıca bu festivaller boyunca ülke liderleri de sık sık halkın karşısına

çıkar; resepsiyonlar, iş dünyasına yönelik seminerler ve süper marketlerle ortak satış kampanyaları düzenlenir. Başka bir deyişle bu festivaller, birçok açıdan, ABD'ye ülke imajını "pazarlama" amacı taşıyan, büyük birer halkla ilişkiler hamlesi işlevi görür.

Bu tür festivalleri bütün olarak incelemek ve bundan yararlı sonuçlar elde etmek mümkün; ancak ben yalnızca bu festivallerin odağını oluşturan sanat sergileri üzerinde yoğunlaşmak ve sanat nesneleri aracılığıyla sunulan milliyet söyleminin eklemlenmesinde kullanılan etkili yöntemleri incelemek istiyorum. Ulusal kültür festivalleri, ulusal "hazineler"in teşhir edildiği diğer etkinliklerden yalnızca boyut ve karmaşıklık düzeyi açısından değil, altlarında yatan politik saikler bakımından da farklılık gösterir. Bu festivallerde fütursuzlukla açığa vurulan amaç, bir ülke hakkındaki negatif stereotipleri pozitif stereotiplere dönüştürmek ve süreç içinde ülkenin politik ve ekonomik konumunu yükseltmektir. Bu gösteriler girift, çok katmanlı küresel diplomasi makineleridir; başarıyla kullanıldıklarında, ülkenin kendi kendisinin reklamını yaptığını fark etmezsiniz bile.

Çağımızda küreselleşmenin yayılması, uluslararası sermaye ile enformasyon akışı ve ayrılıkçı hareketlerin bölücü güçleri, "ulus"u adeta nesli tükenmekte olan bir tür haline getirdi; böyle bir çağda ulusal kültür festivalleri, ulus denen politik varlığın imgesinin yeni kılıflar altında sunulduğunu gösteren çok özel birer işaret. Özellikle bu festivaller kapsamında gerçekleştirilen sanat sergileri, milliyetçiliğe eski cazibesini kazandırma niyetini açığa vuruyor. Bu tür milliyetçilik temsillerinin sahte karakteri karşısında, şu soruları sormak gerek: Kültür aracılığıyla ulus nasıl yeniden inşa ediliyor? Sergilenen, kimin ulusal kültür tahayyülü? Sergilerin dışında bırakılan unsurlar neler? Neden dışarıda bırakılıyorlar?

Ulusal festivaller çerçevesindeki sergiler, ulusal tanıtım araçları olarak 1970'lerle 1980'lerin ortaları arasında gerçekleştirilen dev sergileri gölgede bıraktı. "Tutankamon'un Hazineleri" (1976-1979), "İrlanda Altım: Erken İrlanda Sanatının Hazineleri" (1978) "Kore Sanatının Beş Bin Yılı" (1979), "Kremlin Hazineleri" (1979) ve "Kadim Nijerya Hazineleri" (1980) bu dev sergilere örnek; bu sergilerde de odak noktası ulusal eserlerdi ve bunlarda da bir ölçüde diplomatik etki amaçlanıyordu; ama halkla ilişkiler alanındaki başarıları, öncelikle bunların sponsorluğunu üstlenen çokuluslu şirketlere fayda sağlıyordu.[2] Çok çeşitli çıkarlara hizmet eden bu sergilerin diğer sonuçları arasında turizmin teşviki, müzenin rolünün popülist bir tarzda genişlemesi, uluslararası ekonomik ve politik bağlantıların gelişmesi sayılabilir. Bu dev etkinlikler hiç kuşkusuz görkemliydi; ancak odak noktaları dar sergiler olduğu için, hem çok yönlü etkinliklerin eğitici gücüne sahip değillerdi, hem de, kapsamlı olmalarına rağmen festivallerin sunduğu uzun süreli tanıtım imkânından yoksundular.

Milliyetçi bir programla düzenlenmiş geniş kapsamlı kültür festivallerinin ilk örneklerinden biri, 1985-1986 tarihinde gerçekleştirilen Hindistan Festivali'ydi; bu etkinlik, 1982'de İngiltere'de düzenlenen Hindistan Festivali'nin ardından gerçekleştirilmişti. 15 milyon dolara mal olan bu etkinlik, organizatörlerinin gururla defalarca ifade ettiği gibi, otuz sekiz müzede, doksan kentte ve otuz yedi eyalette gerçekleştirilen yüzden fazla sergiyi, dans gösterisini ve çeşitli performansları içeriyordu. Gelgelelim, Hindistan Festivali bugün en çok, Bloomingdales'de gerçekleştirilen ve geniş çapta tanıtılan satış kampanyaları nedeniyle hatırlanır; Bloomingdales mağazası 'resmî' ve 'özel' Hint eserlerinin satışıyla kültür sanayiine çekilmiştir. Kuşkusuz, Hindistan Festivali bir sanat sergisi üzerine odaklanmıştı: "Hindistan! Sa-

natı ve Kültürü: 1300-1900"; Metropolitan Müzesi'nde düzenlenen bu sergi beş yüz yıllık bir zaman dilimine yayılmış üç yüz elli nesneyi içeriyordu.

Metropolitan Sanat Müzesi'nin bakış açısından, bu serginin çok geniş kapsamlı oluşu başlı başına bir yenilikti. Philippe de Montebello şöyle diyordu: "Beş yüz yıl boyunca kabile sanatının ve kırsal sanatın, saray sanatının ve dinsel sanatın, Budist tapınak sanatının, Müslüman ve Hindu sanatının üretildiği devasa bir alt kıtayı ele almak, daha önce hiç yapılmamış bir iş."[3] Ne var ki, Metropolitan'ın heyecanlı yöneticisinin engin ve kapsamlı diye nitelediği şey, bir başka açıdan aşırı derecede sıkıştırılmış ve belli bir amaç doğrultusunda kurgulanmış bir ulusal tarihti.

Hint-Amerikan Eğitim ve Kültür Alt Komisyonu'nun başkanı ve Hindistan Festivali'nin ana organizatörü Ted M. G. Tanen, "Bu, kültür diplomasisidir," diyordu. "Bu ülkede Hindistan maalesef ihmal edilmiştir ve bu festival sayesinde ülkelerimiz arasında daha yoğun ilişkilerin kurulması için çok daha fazla fırsat yaratılacak ve çok daha fazla insan bu fırsatlardan yararlanabilecek."[4] Başka bir deyişle, festivalin amacı, Hindistan'ın geleceği açısından yararlı politik ilişkiler ve iş bağlantıları oluşturabilmek için ülkenin geçmişinin daha görünür olmasını sağlamaktı.

Şu anda, ulusal kültür festivallerinin organizasyonu konusunda uzmanlaşmış şirketi Tanen Associates'in başında olan Tanen, kısa süre önce verdiği bir demeçte bu tür bir etkinlik için iki gerekçe olduğundan söz etti: "Bu tür bir festival Amerika'da geniş bir halk kitlesinin bir başka ülkenin kültürüyle tanışmasını sağlamalı ve festival sona erdikten sonra da iki ülke arasındaki diyaloğu uzun süre canlı tutacak değişim programları geliştirmeli."[5] Tanen'e göre festival, bir defalık dev sergilere göre çok daha etkilidir: "Sergi etrafında yoğunlaşan birtakım etkinlikler [...] etkiyi artıracak ve baş-

ka pek çok etkinliğin de programa alınması için fırsat yaratacaktır."[6] Tanen, ülkelerin neden festival düzenlemek istedikleri konusunda hayli açık sözlüdür: "Bir ülke ABD'de daha olumlu bir imaja sahip olmak ya da turizmi teşvik etmek ve ürünleri için yeni pazarlar yaratmak isteyebilir."[7]

Gelgelelim, bu tür sergiler muhakkak ilgili ülkenin hükümeti tarafından 'yazılmaz'. Uluslararası sergiler alanında uzman, halkla ilişkiler yöneticisi Joan Sands şöyle diyor: "Her festival farklı biçimde organize edilir. Örneğin 'Britanya'dan Selamlar', bir iş adamı tarafından Britanya'nın yatırım gücünü sergilemek için düzenlenmişti; Hindistan Festivali Hindistan hükümeti tarafından esas olarak bu ülkenin elçiliği aracılığıyla organize edilmişti; Endonezya Festivali ise, Endonezya kültürünün tanıtımı amacıyla bir kültür vakfı tarafından düzenlenmişti."[8] Ancak, ilk girişim kimden gelirse gelsin bu tür festivaller genellikle Amerikalılar tarafından oluşturulur; yani Amerikalı organizatörler, Amerikalı reklamcılar ve Amerikalı küratörler tarafından.

Meksika sergisi örneğinde bu, Meksikalı ve Amerikalı organizatörler arasında işbirliği anlamını taşıyordu. Serginin girişimlerine 1987'de, şu anda yürütülmekte olan ABD-Meksika ticaret görüşmelerinin hazırlık çalışmalarından epeyce önce, hatta Carlos Salinas'ın başkan seçilmesinden de önce başlandı. Ne var ki, daha en başından itibaren, Meksika'nın en zengin adamı, ülkenin en büyük televizyonu ve eğlence holdingi Televisa'nın ana hissedarı ve bu işin en büyük itici gücü olan Emilio Azcarraga Jr., ABD ile daha sıkı bağlar oluşturmak istiyordu. Sık sık Meksika kitle kültürünü "Amerikanlaştırmak"la eleştirilen Azcarraga, aynı zamanda Meksika sanatının başlıca hamilerinden de biriydi.[9] Salinas, başkan seçilir seçilmez, Meksika Festivali'nin yararlarını fark etti ve Philippe de Montebello'nun sergi kataloğunda belirttiği gibi, "Amerikalı küratörlere ve organi-

zatörlere kucak açtı; [projenin] en ateşli destekçilerinden biri oldu".[10]

Sanat eserleri farklı bağlamlarda farklı anlamlar kazanır. Sanat ürünlerini halkla ilişkiler aracı olarak kullanabilmek için, yabancıların ülke imajına odaklanmasını sağlayacak ve onların gözünde bu imajı güçlendirecek eserleri seçmek ve onları bu hedefler doğrultusunda biraraya getirmek şarttır. Türkiye, 1987-1988'de çok masraflı, gösterişli ve iyi tanıtılmış "Muhteşem Süleyman Devri" sergisiyle bu tür bir yeniden örgütleme, vitrin değiştirme girişiminde bulundu; sergi, 1987-88 döneminde "Türkiye: Süregiden İhtişam" adlı festival çerçevesinde Washington, Chicago ve New York'ta gösterime sunuldu.

Süleyman sergisinin planlama çalışmaları 1978'de başladığında, National Gallery müdürü J. Carter Brown ile Türkiye'nin ABD büyükelçisi Şükrü Elekdağ arasında yapılan ilk görüşmeler, başka iki olağanüstü diplomasi olayı, Mısır'ın "Tutankamon'un Hazineleri" ve Doğu Almanya'nın "Dresden'in Harikaları" sergileri sırasında gerçekleşti. Ancak ABD ile Türkiye arasındaki diplomatik ilişkiler çok hassas olduğundan, küratörlük görüşmelerinde Beyaz Saray'ın ve daha önce Türkiye büyükelçisi olarak görev yapmış olan, Metropolitan Müzesi mütevelli heyeti başkanı William Macomber'ın da bulunması gerekti.

Türkiye'nin kültür ve turizm bakanının (bu unvan her şeyi açıklıyor) belirttiği gibi serginin amacı "Türkiye'ye gelemeyenler için kültürümüzü ve zenginliklerimizi görme olanağı yaratmak"tı.[11] Ama işin en başından itibaren Türkiye'nin niyeti turizmi teşvik etmenin çok ötesine uzanıyordu. 1980'de askerî diktatörlerin yönetimi bırakmasından beri* Türkiye içerde ve dışarda yeni bir imaj oluşturmaya

* Tarih 1983 olmalı – ç.n.

çalışıyordu. Özellikle ABD tarafından Batılı, hatta Avrupalı bir ticaret ortağı olarak ciddiye alınma çabasındaydı. Ancak, serginin düzenlendiği sırada birçok eleştirmen, ordunun hâlâ ülkeyi yönetmeye devam ettiğini ve başbakanın belirlenmesi için yapılan seçimlerin, Batı'yı Türkiye'nin demokrasi yolunda ilerlediğine inandırmayı amaçlayan göstermelik bir hamle olduğunu ileri sürdü.

Türkiye aynı zamanda daha fazla ve kesintisiz dış yardıma şiddetle ihtiyaç duyuyordu. Ancak ABD Kongresi, sıkı koşullara bağlanmadan Türkiye'ye daha fazla yardım yapılmasını onaylamakta çekimser davranıyordu. Örneğin Kongre'de Türkiye'nin Kuzey Kıbrıs müdahalesine ve Yunanistan'la bu konudaki anlaşmazlıklarının sürüp gitmesine güçlü bir muhalefet vardı; hâlâ da var. Ayrıca birçok Kongre üyesi Birinci Dünya Savaşı sırasında yaşanan Ermeni olaylarının anısına bir anıt yapılmasını istiyordu. Son olarak, Türkiye'de yaygın insan hakları ihlalleri olduğuna ilişkin ciddi iddialar sürüp gidiyordu; bu iddialar özellikle yasadışı milliyetçi Kürt hareketinin bastırılmasıyla ilgiliydi. (Daha sonraları, 1987'de başlayan sergi Metropolitan Sanat Müzesi'nde sürerken, *New York Times*, Americas Watch'un Türkiye'den yine, hapishane koşulları, siyasî tutuklulara ve Kürtlere yapılan muameleler nedeniyle "ağır insan hakları ihlallerinin" gözlendiği bir ülke olarak söz ettiğini yazdı. Böylece Türkiye'nin insan haklarıyla ilgili görünümünün düzelmesi mümkün olmadı.)[12]

1985 yılında Türk hükümeti Gray & Company'nin desteğini almayı başardı; bu, Washington'da bulunan ve Reagan yönetimiyle sıkı bağları olan bir halkla ilişkiler şirketiydi. (Şirket, Reagan'ın ikinci görev dönemine başlaması nedeniyle düzenlenen töreni gerçekleştirmişti ve Robert Gray, Reagan'ın törende yaptığı konuşma metninin hazırlanmasına bizzat katkıda bulunmuştu.) Yılda altı yüz bin dolar kar-

şılığında Gray & Company'nin görevi, "ABD'de daha geniş bir kitleye daha olumlu bir Türkiye Cumhuriyeti'ni tanıtmak"tı.[13] Büyükelçi Elekdağ bir gazetecinin, Gray'in Türkiye imajını yeniden icat ettiği yolundaki yorumu karşısında öfkelenerek şunları söylemişti: "İşi yapan benim. Onlar [Gray] tavsiyeleriyle ve sağladıkları bilgilerle bana yardımcı oluyorlar."[14] Fakat nereden bakılırsa bakılsın, ortak bir konuyla bir yıl süreli sergiler, performanslar, konferanslar ve seminerleri içeren bir festival planı hazırlayan Gray'di. Gray & Company, "Türkiye: Süregiden İhtişam" başlığını seçerken, Amerikalıların Türk halkına uyarlayabilecekleri olumsuz stereotipleri yok etmeye ve onların yerine çok özel seçenekleri yerleştirmeye çalışmıştı. Türk tarihinin Batı'da çok saygı gören bir döneminden, Sultan Süleyman'ın saltanatında (1520-1566) yaşanan sanatta Rönesans döneminden seçilmiş alternatiflerdi bunlar.

Sergiye gelince, kuyumculuğun, hat sanatının, metal işçiliğinin, minyatürlerin, çinilerin, halıların, haritaların ve duvar halılarının olağanüstü örnekleri odaları doldurmuştu; nesnelerin çoğu doğrudan Topkapı Sarayı'ndan getirilmiş, sergilenmek üzere ilk kez ödünç verilmişti. Ancak, duvarlara asılmış metinler sürekli olarak Sultan'ın fetihlerinin boyutunu ve arkasındaki cesareti vurgularken (Kanuni zamanında Osmanlı İmparatorluğu iki kat büyümüştü), gösterime sunulan nesneler onun hep aynı yönünü tanıtıyordu: Sergi, yalnızca Süleyman'ın sarayının ince ve elitist sanatı üzerinde odaklanmıştı. Katalog ve duvar metinlerine damgasını vuran temel savlardan biri Sultan'ın "cömert bir hami" olduğuydu. Ancak bu hamilik hiçbir zaman sarayın duvarlarını aşarak halka ulaşamamıştı. Bu nesneler yalnızca padişahın zevk alması için üretilmiş, 1924'te imparatorluk yıkılana kadar halk tarafından görülmemişti.[15]

Aslında nesnelerin seçimi Türkiye'nin, milliyetçiliğini

inşa ederken emperyalizm ideolojilerine bağlı kaldığını apaçık ortaya koyuyordu. Dikkat çekici biçimde teşhir edilen haritalar, aydınlatılmış savaş ve fetih sahneleri, törenlerde giyilen zırhlar ve duvarlardaki metinlerde yer alan savaşçı ifadeler, kültürünün gelişmesinde yayılmacılığın önemini vurguluyordu. Türk sanat nesnelerinin ve diğer hatıra eşyalarının pazarlanmasında çağa uygun ticarî bir yöntem seçilmişti. Nereye bakılsa Türklük'ün en geleneksel klasik işaretleri görülüyordu: Bloomingdale's'de Türk kahvesi ve kekleri satılıyor, National Gallery'de Türk sigaraları dağıtılıyordu; Metropolitan Sanat Müzesi ise serginin gösterişli açılışı için Süleyman'ın tuğrasının basıldığı kupalar üretmişti.

Klişeleşmiş bu Türk imgeleri ulusal sergilerin ortak özelliği olan temel bir paradoksa işaret ediyordu: Her ulus, uluslararası toplumda yer edinmek için, ulusal imgelerinin gelenekselleşmiş versiyonlarını dramatize etmek, geçmişinin şanlı bölümlerini öne çıkarmak ve kendi stereotiplerinin farklılıklarını abartmak zorunda kalır. Edward Said'in ve başkalarının eserlerinden bildiğimiz gibi, oryantalizm politik bir kurgudur; Batı'nın korku duygularını yansıtması* üzerine kurulu mitsel bir Doğu ideasıdır. Oryantalizm, yabancılık simgelerinin yanlış benimsenmesiyle beslenen ve sürdürülen, çoğunlukla baskılamalar ve dışlamalar içeren deforme olmuş bir temsildir. 19. yüzyıl sonlarında Britanyalı sömürgecilerin oryantalist nitelemelerine hedef olmuş bir ulus, şimdi Türk Festivali'nde, "kendi kendini Doğululaştırma" denebilecek bir tarzı benimsemeye zorlanıyordu. Burada, dışardan bir güç Türkiye üzerine stereotip

---

* Bireyin kendi duygu ve itkilerini başka insanlara atfettiği bilinçsiz bir süreci tanımlayan psikanalitik terim. Freud'a göre bu durum, egonun kabul edemediği duyguları denetlemekte kullandığı, bu yüzden endişeyi azaltmaya yardım eden yaygın bir savunma mekanizmasıdır – ç.n.

bir kimliği dayatmıyor, bizzat Türk ulusu, sergide ulusal imajını bu stereotipe uyacak şekilde üretmeyi kendisi öneriyordu – Amerikalı izleyicilerin görmeyi bekledikleri temsil de buydu.

Kuşkusuz, bu tür sergiler başarıyla düzenlendiğinde politikadan arınmış bir görüntü arz ederler. Olağanüstü zevkli, ülkenin en kaliteli sanat ürünlerinden örneklerle donatılmış bu tür sergiler, yalnızca ülkenin sanat tarihinin çerçevesini sunma değil, ulusal bir alegori oluşturma, kurgusal, en azından zenginleştirilmiş bir geçmiş yaratma işlevi görür. Bu, Britanyalı tarihçi Benedict Anderson'un milliyetçilik üzerine yaptığı araştırmada anlattığı sürece benzer: "Ulus-devletler yaygın biçimde 'yeni' ve 'tarihsel' olarak kabul edilir, bu devletlerin politik tezahürü olan uluslar ise her zaman, hatırlanamayacak kadar uzak bir geçmişten dev bir hayalet gibi belirirler ve daha da önemlisi sonsuz bir geleceğe doğru akıp giderler."[16] Böylece 1945'te kurulmuş bir cumhuriyet olan Endonezya, aniden üç bin yıllık bir tarihle övünebilir.[17] Ya da, bugünkü modern bir ülkenin sınırları, eski bir imparatorluğun uçsuz bucaksız alanını doldurmak amacıyla genişletilebilir – Süleyman sergisinde yapıldığı gibi. Böylece günümüzdeki Türkiye Cumhuriyeti, 16. yüzyıldaki uçsuz bucaksız Osmanlı İmparatorluğu'nun kültürel başarılarına dayanarak saygınlık kazanır. 'Ulus' her iki durumda da içine her türlü sanat nesnesinin yerleştirilebileceği boş ve esnek bir hazne gibi algılanır.

Ulusal festivaller çerçevesinde düzenlenen sergilerde, kaçınılmaz olarak, ulusun statik 'özü' ile gerçek tarihin dinamik değişimini uzlaştırma çabasından kaynaklanan bir gerilim yaşanır.[18] "Meksika'nın Harikaları" sergisinde, bu özcü yaklaşım ülkenin aşırı dalgalı tarihinin saçma bir şekilde şemalaştırılarak basitleştirilmesine yarar. 1990 Nobel ödülü sahibi Meksikalı şair Octavia Paz, ülkesinin en baskın özel-

liğinin "sürekli sentez yapma eğilimi" olduğunu söyler.[19] Paz'ın ısrarla belirttiğine göre Meksikalılar, her zaman her türlü işgali özümsemeye hazır olmuşlardır ve "dağılma-yeniden bütünleşme-dağılma-yeniden bütünleşme süreci, Meksika tarihindeki ana motif olarak düşünülebilir".[20] Gerçekten Paz, Meksika'nın kaderinin fethedilmek olduğuna o kadar inanmıştır ki, İspanyol fethini bile bir gelişme deneyimi olarak görmektedir ("Orta Amerika kültürünün çöküşü kaçınılmazdı"); bu deneyim "yerli halkların işbirliği olmaksızın gerçekleşemezdi".[21] Paz'ın çizdiği, işgale ve boyunduruğa direnmek yerine bunları kabullenmeye eğilimli, edilgin ulus imgesi, ulusal bir kendinden nefret etme tavrına katkıda bulunur. Ama kuşkusuz zalim bir fethin bu şekilde haklı çıkarılması, Meksika festivalinin hem kamu hem de şirketler kesiminden sponsorları açısından çok farklı bir anlam taşır.

Kasıtlı ya da değil, Meksika sergisi için seçilen nesneler, fetih ve fethin özümsenmesi genel temasını yinelemiştir. Sergi, (izleyicileri girişte selamlayan taş mamut kafasıyla simgelenmiş) yarı-mitsel Colomb öncesi geçmişten İspanyol fethine ve bugüne kesintisiz olarak ilerler – ya da en azından bugüne Rufino Tamayo kadar yakınlaşır, çünkü açılış sırasında sergiye dahil edilen tek yaşayan sanatçı oydu. Bu farklılaştırılmamış tarihsel ilerleme, serginin yerleşim planında da kendini gösterir. Birbirini izleyen her dönem için neredeyse birbirinin aynı mekânlar ayrılmıştır. Aztek yönetiminden İspanyol yönetimine Paz'ın deyişiyle "geçiş" hakkında çok az açıklama yapılmıştır: bir odada bir Aztek tapınağından getirilmiş masif taştan bir jaguar başı, bir sonraki odada bir İspanyol haçı ile kanayan bir İsa vardır. Duvardaki bir etikette bunlarla ilgili olaylar açıklanır: "Fetih sonrası dönemin başlarında idealist misyonerler yerli sanatçılara yalnızca yeni ilkeler, formlar ve stiller öğret-

mekle kalmadılar; aynı zamanda onları, geleneksel metotları yeni dinin hizmetinde kullanmaya teşvik ettiler".

Hıristiyan dininin, yerli Meksikalıların pagan dinleri üzerindeki zaferi teması sergi boyunca çeşitli kisveler altında yinelenir. 18. yüzyılda yapılmış, hemen hemen gerçek boyutlardaki çok renkli *Mağribi Katili Aziz James* heykeli dikkat çekici biçimde sergilenir; Luis Juarez'in *Baş Melek Şeytanı Esir Alıyor* adlı, 1605-1615 dolayına ait tablosu da bundan çok uzakta değildir. Bu eserler aracılığıyla anlatılanlar Hıristiyan meselleri olsa da, bu dramatik imgeler açıkça fethin metaforları ve haklı nedenleri olarak düşünülür. Benzer şeklide sergi, başka bir temayı da izleyicinin zihnine nakşeder: Güçlünün servet ve mal mülk biriktirme hakkı vardır. Bu temanın kendini en güçlü biçimde gösterdiği yerler, 18. ve 19. yüzyıl Meksika sanatına ait örneklerin bulunduğu odalardır. Buralardaki tabloların büyük bölümünde, meyve ve çiçekleri işleyen çok gösterişli natürmortlar ve uçsuz bucaksız topraklarını seyreden yeni toprak sahiplerinin kendini beğenmiş portreleri aracılığıyla Meksika burjuvazisinin yükselişi yansıtılır.

Bu temalara –tahakküm ve kapitalist sermaye birikimi– karşı eleştirel bir tavır almaksızın, Meksika kültürünü simgeleyen büyük acıların yaşandığı politik ayaklanmaları ve devrimci hareketleri anlamamız olanaksızdır. José Guadalupe Posada'nın (1852-1913) fantastik baskılarında ya da Francisco Goitia'nın (1886-1969) sürreel nitelikleriyle bizi şaşırtan tablolarında ısrarla yer verilen iskelet motifi, belli politik koşullara dair bilinçli bir yorumdur, yoksa katalogda belirtildiği gibi Ölüler Günü festivallerine tuhaf ya da folklorik bir gönderme değil. Örneğin, Goitia'nın *Zacatecas Manzarası II* (1914 civarı) adlı rahatsız edici tablosunda, ağaçtan sallanmakta olan iki iskelet figürü yer alır; bu resim, 1910-1913 yılları arasındaki ilk Meksika Devrimi'nden

kısa bir süre sonra yapılmıştır. Katalogda, Goitia'nın tablo hakkındaki sözlerinin aynen alıntılanmış olması tuhaftır: "Bu ülkede çok fazla keder var ve ben, bu kederin belli bir evresini özetlemeye çalıştım". Ne var ki katalog, o günün tarihsel koşullarında devrimci Goitia'nın neye işaret ettiği konusunda bir fikir vermez.[22]

Politik öğeyi bir kenara itip yerine estetik öğeyi geçirme eğilimi, esas olarak Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros ve José Clemento Orozco gibi duvar ressamlarının eserlerinin sergilendiği bölümde doruk noktasına ulaşır. Bu bölümdeki eserler Metropolitan Sanat Müzesi'nin 20. yüzyıl sanatı küratörü William Lieberman tarafından seçilmiştir; ancak Meksika duvar ressamlığının önemini ya da anlamını belirten çizimlere ya da bu sanatçıların yaptığı duvar resimlerinin fotoğraflarına yer verilmez. Bu sanatçılar, hayli geleneksel şövale tablolarıyla temsil edilirler; bu tabloların çoğu, Modern Sanat Müzesi MOMA'da bulunan, zaten çok fazla sergilenmiş bir seçkiden ödünç alınmıştır. Sonuçta Rivera'nın, karakteristik özelliklerine hiç de uygun olmayan biçimde romantikleştirilmiş ve gelenekselci, 1931 tarihli fresk paneli *Köylü Lideri Zapata* (zaten MOMA tarafından sipariş edilmiştir) sergilenir. Siqueiros'un ise, *Bir Çığlığın Yankısı* adlı (1937), çok fazla sergilendiği ve çok sayıda röprodüksiyonu yapıldığı için artık olsa olsa *kitsch* etkisi uyandıran, ahşap panel üzerine vernik eseri. Bu tür eserlerin, 1910'dan sonra sanatın Meksika kültüründe oynadığı merkezî ve güçlü rolü yansıtması çok zor.

Gerçekten Paz, tanıtım yazısında, bu eserlerdeki politik öğeyi iğneli bir tarzda hafifser: "Rivera'nın ve Siquerios'un eserlerini ideolojinin çarpıtıcı aynası olmaksızın görmemiz mümkün mü? Bu, Hitler ve Stalin'in çağdaşı olan biri için yanıtlanması zor bir soru. Benim bu soruya yanıtım tereddütsüz bir *evet*! Çünkü biz onların yaptıkları resmi görü-

yoruz; ahlakî ve politik sapmalarını değil.[23] Organizatörler, politik yorumun bu eserler için taşıdığı hayatî önemi daha da yadsımak istermiş gibi, eleştirmen Dore Ashton'ın katalogda yer alan, 20. yüzyıl Meksika sanatı hakkındaki makalesindeki bazı kilit ifadeleri ya çıkardılar ya da değiştirdiler. ABD ile Meksika'daki bazı gazetelere küçük bir tartışma şeklinde yansıyan olayda, Asthon, Meksika Sanatı Dostları'nı makalesini sansür etmekle itham etti. George Black'in *Los Angeles Times*'da yazdığı kadarıyla, Ashton'ın, "sanat eserlerinin 'zengin ama genellikle kültürden nasiplenmemiş' kişilerin elinde bulunduğu iması silinmiş, ABD'nin Meksika'daki 'iğrenç nüfuzu' ise 'çok güçlü nüfuzu' olmuştu".[24]

• Günümüzde, gelişmekte olan ülkelerin büyük çoğunluğunda, devlet tarafından dayatılan türdeş milliyetçilik ideali, ırksal, etnik ve dinsel bölünmeler nedeniyle kökünden sarsılıyor. Yine de ulusal kültür festivalleri, ülkelerdeki güncel durumları, özellikle ayrılıkçılığı maskeliyor – Endonezya'nın ulusal sloganı 'çeşitlilik içinde birlik' türünden cazip şiarlarla, bu durumların üzerini örtüyor.[25] Endonezya'da birlik ve bütünlüğe karşı direniş özellikle güçlüdür. Endonezya, Güneydoğu Asya'nın en uç noktasından Avustralya'nın batı sahiline kadar yayılmış on üç bin adasının her yanında üç yüzden fazla etnik grubun yaşadığı bir ülke. Endonezya Festivali organizatörleri, iki ana sergiyi dar bir yaklaşımla klasik Endonezya heykeli ve elit saray sanatları üzerinde yoğunlaştıracaklarını açıkladıklarında, ülkenin etnik çeşitliliğinden ötürü güçlü itirazlar yükseldi. En önemli itirazlardan biri, bu iki temel seçimin Endonezya Müslümanlarının kültürünü tümüyle yok saymasına yönelikti; oysa Müslümanlar Endonezya nüfusunun yüzde 90'ını oluşturmaktadır. Sonunda, "Cava Denizinin Ötesi" adıyla etnografik bir sergi programa dahil edildi.[26]

Üç büyük sergi ve yüz kadar başka etkinliğe karşın, Endonezya festivali, politik, kültürel ve çevresel birçok güncel sorunu ele almayı başaramadı. Çok büyük çaplı bu festival, "dünyanın gözlerden saklanan en büyük ülkesini" yeniden öne çıkarma amacı taşıyordu; ama aynı zamanda Amerika'daki en yaygın Endonezya imajını silmeyi de hedeflemişti: 1965'te CIA'in katkısıyla gerçekleştirilen darbeye kadar diktatör Sukarno tarafından yönetilen, Soğuk Savaş'ın kukla devleti imajıydı bu.[27] Bu utanç verici rejimin anıları, şu andaki Endonezya hükümetinin politikaları ve Doğu Timor ile Sumatra'nın Aceh eyaletlerinde sürekli yaşanan insan hakları ihlalleriyle yeniden canlandırılıyor. Bu ihtilaflara ek olarak, çevrecilerin protestolarına rağmen yok edilen Endonezya yağmur ormanları, Endonezya'daki işçilerin Amerikan İşçi Sendikaları Federasyonu'nun eleştirilerine konu olan çalışma koşulları ve milliyetçiliği güçlendirmek için önemli tarihî olayları işleyen sanatı kullanan devletin çağdaş ressamlara uyguladığı sansür, ülkede yaşanan diğer olumsuzluklar.[28]

Bu tür gerçeklerin, Endonezya festivalinin coşkulu milliyetçiliğinin gündemine aktarılması gerekiyordu; bu nedenle sponsorlardan biri olan Ford Vakfı, konferans ve panellerden oluşan ayrı bir etkinlik dizisi düzenlemesi için Sosyal Bilimler Araştırma Konseyi'ne yüz bin dolarlık hibe verdi; bu dizide Endonezya hakkındaki çeşitli görüşler yansıtılacaktı. Konsey üyesi Toby Volkman, *Wall Street Journal*'a şunları söylemişti: "Bize göre festival, Endonezya hükümetinin Endonezya'yı en olumlu yanlarıyla, hiçbir eleştiriye yer vermeyen bir bakış açısıyla sunma girişimidir. Bilim insanları olarak biz daha eleştirel bir rol oynayacağız."[29] Konseyin projeleri arasında, Cornell Üniversitesi'nde sunulacak "Endonezyalı Çinlilerin Endonezya Yaşamındaki Rolü" konulu bir konferans, Doğu Timor hakkında bir atölye çalış-

ması, Seattle'da gerçekleştirilecek, Endonezya'da kadınları ele alan feminist bir konferans ve New York Botanik Bahçesi'nde Endonezya'daki ormansızlaşma hakkında bir panel yer alıyordu.

Endonezya festivalinin organizasyonuna katkıda bulunanlardan Ted Tanen, insan hakları ve çevre dahil tüm konuların gerçekler gizlenmeden ele alınması için serginin sponsoru Nutsantara Jaya Vakfı'nı cesaretlendirdiğini ileri sürüyor. Ona göre Cornell Konferansı gibi akademik tartışmalar belli bir kesime hitap eden etkinlikler ve festivalin tanıtım işlevi açısından pek rol oynamıyor. Tanen şöyle diyor: "İhtilaflardan kaçınmaya çalışmak yalnızca daha fazla ihtilaf yaratıyor."[30] Ancak Endonezya'nın eski dışişleri bakanı ve Nutsantara Jaya Vakfı başkanı Mochter Kusuma-Atmadga bu yaklaşıma katılmıyor: "Biz festivalin anlayış ve dostluk yaratmak için bir fırsat olacağını düşünmüştük, çatışma yaratmak için değil. Bu etkinlik politikayla değil, sanatla ilgili."[31]

Endonezya festivali çerçevesinde düzenlenen sergilerde, sanat ruhunun sürekli olarak, hatta günlük yaşamda bile var olduğu, hayli ince bir toplum portresi çizilmeye çalışılıyordu. Bu olgu, önce National Gallery'de, daha sonra Metropolitan Sanat Müzesi'nde ve Eylül 1991-Ocak 1992 arasında San Francisco'daki Asya Sanatı Müzesi'nde düzenlenen, küçük çaplı "Endonezya Heykeli" sergisinde daha belirgindi. Bu sergide stilistik nitelikler tinsel nitelikler olarak yeniden sunuluyordu. Örneğin, duvardaki etiketlerde "Endonezyalı nezaketi" olarak sözü edilen nitelik çok kullanılmıştı. Gerçi Endonezyalılar bu karakter özelliğini uzun zamandan beri büyük bir duyarlılıkla sahiplenirler; ama bu niteliğin böyle bir dönemde ulusal bir karakteristik olarak canlandırılması pek de inandırıcı değildi, çünkü Endonezya'da 1989'da yaşanan geniş çaplı öğrenci protestoları, öğ-

rencilerin deyişiyle "hükümetin yarattığı şiddet toplumu"na muhalefette birleşmişti.[32]

Şaşırtıcı derecede küçük, çok sayıda Buddha ve genç bodhisatva* Manjusri figüründe, bunların zarif detaylarında ve yılankavi kıvrımlarında nezaket öğesi açıkça görülüyordu. Ne var ki, sergilenen nesnelerde bile, nezaket özelliğini kanıtlamak için gösterilen çaba gülünç durumlar yaratıyordu. Metropolitan'daki enstalasyonunun bir yerinde, Endonezyalıların "dingin ruhunu" yücelten bir duvar etiketi, şeytan-kral Hiranyakasipu'nun yüreğini sökmekte olan Narasimha biçimindeki Vişnu'nun** heykelinin yanına yerleştirilmişti.

"Endonezya Heykeli" sergisinde, yıkıntıları arasından yabanî otlar fışkıran kadim ulus imgesi, insan yerleşiminin olmadığı harabelerin büyük boyutlu renkli fotoğrafları aracılığıyla sunuluyordu; bu imge serginin önemini vurguluyor ve güçlü bir fantezi unsuru oluşturuyordu. Uzak geçmişin kültür anıtlarının büyüleyiciliği herhalde turizmi teşvik etmek için tasarlanmıştı; sanayileşememiş birçok ülkedeki ana "sanayi" turizmdi. Örneğin Endonezya'da turizm 1990'da ülkeye 1,9 milyar dolar gelir sağlamıştı; böylece ülkeye döviz getiren dördüncü büyük sektör olmuştu.[33] Turizm gelirini daha da artırmak amacıyla Endonezya hükümeti 1991'i Endonezya'yı Ziyaret yılı ilan etti. Bu, Endonezya festivalinin turistlere yönelik bir tür tamamlayıcısı gibiydi. Ne yazık ki, bu dev takımadanın her yanında gerçekleştirilecek, turistlere yönelik iki yüz elliden fazla etkinlikten oluşan bu büyük seferberlik, Körfez Savaşı'yla aynı anda başladı. Turizm seyahatleri aniden durdu. Endonezya otel-

---

* Buddha düzeyine erişen fakat başkalarının acılarına duyduğu merhametle bu mertebeden vazgeçen kimse – ç.n.

** Hinduizmin önemli tanrılarından Vişnu'nun insan-arslan şeklindeki yeniden vücut bulmuş hali – ç.n.

lerinde doluluk oranları hızla düştü (Şubat 1991'de bu oranlar, bir önceki yıl yüzde 60-90 arasında değişen doluluk oranlarının yarısından da düşüktü). Ama uzun vadede belki de daha kötü bir sonuç ortaya çıktı: Endonezya'yı Ziyaret Yılı, Endonezya'daki birtakım politik gruplarda bu kampanyaya karşı bir direniş oluşturdu, beklenen turist patlamasının Endonezya toplumunun kırılgan dengesini olumsuz etkileyeceğinden kaygı duyuyorlardı. Ancak, turizm genel müdürü Joop Ave, uğursuz bir kehanette bulunurcasına, ısrar ediyordu: "Bu kampanyanın sonucunda oluşacak gelir artışı, sanat hamiliği, ve yerli mallar ile el sanatı ürünlerine talebin yükselmesi, halkın yabancılarla karşılaşma konusunda duyduğu endişeleri giderecektir."[34]

• Turizm, ulusal festivaller aracılığıyla güçlendirilmek istenen çok yönlü iş ilişkilerinin yalnızca bir yönünü oluşturur. Sembolik olarak bu festivaller, bir ülkenin ABD ile ekonomik alanda aşık atmaya hazır olduğunu ve ayrıcalıklı bir ticaret ortağı olmak için yarıştığını gösterir.•Bu ulusal festivallerin hemen hepsi ABD'de organize edilir. Yakın geçmişte ABD'de ulusal bir festival gerçekleştiren bütün ülkeler benzer bir ekonomik görünüm sergiler: çok büyük dış borçlar (en büyük bölümü ABD'ye olmak üzere); ucuz ve durgun işgücü piyasaları (bu ABD sermayesi için çekici bir öğe) ve ABD çokuluslu şirketleri tarafından yönetilen değerli mal ihracatı (esas olarak petrol). Bu ülkelerin tümünde kamu işletmeleri yakın geçmişte ABD'nin ve IMF'nin teşvikleriyle özelleştirilmiştir.•Ancak ulusal kültür festivali, borç erteleme görüşmelerinde, ticaret anlaşmalarında ya da para transferlerinde kullanılacak bir pazarlık kartından daha etkili bir araçtır• Aslında festival, uluslararası politik ve ekonomik güç ilişkilerinin yeniden düzenlenmesi sürecinde kritik bir uğraktır•

Kültür ve onun takdir edilmesi için gerekli olduğu düşünülen incelik, artık hem küresel finans anlayışında hem de

ticaretin ve ticaret ortaklarının değerlendirilmesinde önemli bir rol oynuyor. Bu anlamda ulusal kültür festivalleri, bir eleştirmenin dediği gibi "bir zamanlar ayrı alanlar olarak var olan kültür ile ekonominin, daha önce eşi görülmemiş biçimde birbiri üzerine çökmesine" katkıda bulunuyor.[35] Van Gogh tablolarına ödenen milyon dolarlar, şirketler kesimince ele geçirilen yayınevleri ve eğlence holdingleri gibi, bu muazzam kültür festivalleri de, sermaye çekmek için kültürün *aura*'sını kullanma eğilimine işaret eder.

• On yıl öncesinin koşulları köklü biçimde değişmiş bulunuyor; o dönemde şirketlerin sanat sponsorluğu görece iyi niyetli, zararsız ve tehlikesizdi, sanatın iş dünyasının bir aracı olarak kullanılması bu kadar yaygın değildi. Şimdiyse kültüre aktarılan fonlar, gerek pek çok sermaye kuruluşunun reklam ve satış kampanyası etkinliklerinde gerekse ülkelerin tanıtım faaliyetlerinde önemli bir unsur haline gelmiş durumda. Ancak ulusal kültür festivalleri daha büyük çaplı ve çok yönlü olduklarından, şirket destekli ve kısa süreli dev sergilere göre çok daha ciddi boyutlarda ve çeşitli türde fon aktarımını gerektiriyor.[36] Böyle olunca bu festivaller için en büyük desteği girişimin sahibi olan ülkenin vereceği sanılabilir, ama bu her zaman böyle olmuyor. Hatta, bağışçıların listesine bakıldığında, yepyeni ortaklıkları ve ittifakları yansıtan çokuluslu şirketlerin başı çektiğini görmek şaşırtıcıdır. Bu listelerde, kültür eleştirmeni Shiffra Goldman'ın deyişiyle, "kaynakların ve kültürel oluşumların denetimini ele geçirmek için işbirliği yapan, Birinci ve Üçüncü Dünya ülkelerindeki iktidar elitlerinin küresel dizilimini" görürüz.[37]

Çeşitli ülkelerdeki elitlerin kendi aralarındaki bu küresel iktidar paylaşımı, Philip Morris'in 1987'deki Süleyman sergisi için hazırladığı ortak reklam kampanyasının ana temasıydı.[38] Süleyman sergisinde yer alan sanat eserlerini göste-

ren ilanlar Osmanlı Türklerinin emperyalizmini haklı çıkarmaya çalışıyordu; çünkü "onlar karşıtların uyumunu başaran bir sanat yaratmışlardı [ve] bunu yaparken, kendilerini ve sanatlarını Doğu ile Batı arasında bir köprü haline getirmişlerdi – modern dünyaya hizmet eden bir köprü". İzleyici daha bu köprünün modern dünyaya nasıl hizmet ettiğini hayalinde canlandırmaya fırsat bulamadan, sponsor bu soruyu yanıtlıyordu: "Sizinkinde olduğu gibi bizim işimizde de yenilik sanatının hiçbir sınır tanımadığını ve imkânsız gibi görünse de her engelin aşılabileceğini, en soylu sanat eserlerinden birinin ülkeler arasında kurulan bir köprü olduğunu birilerinin bize hatırlatması gerekir".

Bu görüşe Ted Tanen kadar yürekten katılacak kimse yoktur herhalde; kendisi halen gelecekteki ulusal festivallerin planlarını yapıyor. Tanen'e göre, bu tür etkinliklerden yarar sağlayacak ülkelerin bazı ortak özellikleri var: bu ülkeler "coğrafî, askerî, ekonomik ve kültürel açıdan önemli [ama] ABD'de çok az tanınıyorlar."[39] Tanen'in gelecekteki festival listesinde yer almak için gereken özellikler bu kadar açık ve net. Bu ülkeler de Brezilya, Mısır, Nijerya, İran, Kanada, Tayland, Fas ve Vietnam.[40] Ancak, eski dışişleri görevlisinin söylemediği şey şu: bu tür festivaller, festivalin sahibi ülke için olduğu kadar ABD'nin diplomasi politikası için de yararlı olabilir. Bu tür sözde ulusal tanıtım kampanyalarında bariz biçimde gözlenen çok çeşitli çıkarlar düşünüldüğünde, bu ülkeler, George Bush'un yeni dünya düzeni için uygun gördüğü reformdan geçmiş ekonomik ortak tanımına tam olarak uymaktadır.

Milliyetçi miti görkemli bir gösteriye dönüştüren ulusal kültür festivalleri, ülkelere, gelecekteki ticarî gelişmeler doğrultusunda hamle yapmak üzere hazinelerini dolaşıma sokma fırsatı verir. Peki bunun ne zararı olabilir? Şunu yadsıyamayız: festival sergilerinde, ancak tutkulu gezginle-

rin gidip yerinde görebileceği ender ve heyecan verici sanat eserleri sergilenir; ayrıca bu sergiler yabancı bir ulusun kültürüne ait özlü, kolaylıkla anlaşılabilen küçük öyküler de sunar ve bu süreçte o ülkenin uluslararası düzlemde daha iyi anlaşılmasını da sağlayabilir. Ama bir de bu sergilerin söylemediklerini düşünelim. Amerikalıların kendi ulusal mirasları hakkında zor sorular sordukları bir sırada, bu sergilerde günümüzün herhangi bir çok-kültürlü toplumunun gündeme getirdiği karmaşık sorunlar pek ortaya konmaz veya tanıtımı yapılan ülkelerin tarihindeki çelişkiler ve anlaşmazlıklar pek ele alınmaz.

Son olarak, müzenin rolü açısından bakıldığında bu sergiler, müzelerin büyük bölümünün iddialı olduğu tarafsız bilimsellikten çok uzak. Ulusal sergiler, titiz araştırmalara dayandırılmış ve büyük güçlüklerle gerçekleştirilmiş olmalarına karşın, eninde sonunda ulusun kendi hakkında oluşturduğu imajı bariz biçimde sunan birer propaganda türü. Bununla birlikte, nakit gereksinmesi her zamankinden fazla olan müzeler, kalabalıkları çeken bu iyi hazırlanmış etkinliklerin büyüsüne karşı koyamıyor – müzenin entelektüel kaynaklarını ve meslekî haysiyetini istismar ettikleri zaman bile. Bugün ülkeler, tıpkı süpermarketlerde olduğu gibi, müzelerinin de şubelerini açıyor. Sonuçta bu sergiler bir ülke hakkındaki kavrayışımızı geliştirmek yerine, bakış açımızı daraltıyor ve geriye iyicil ama egzotik bir masal kalıyor.

ÇEVİREN **Esin Soğancılar**

Notlar

1 Bernice Kanner, "The Art of Tourism", *New York*, 26 Kasım, 1990, s. 16-18. Ayrıca bkz. Kim Foltz, "Mexico Features Its Culture in New Tourism Campaign", *New York Times*, 7 Kasım 1990, s. D19. Ironik olarak reklam, kültür festivallerinde büyük bir rol oynamaz; çünkü maliyeti çok yüksektir. Meksika festivali buna bir istisna oluşturur. Genel olarak, ayrıca ücret ödenerek tanıtım

yaptırmak yerine festivalin kendisi bir tür reklam formunda yapılandırılır. Bu kuralın bir istisnası şirketin reklam işini üstlenmesidir; bu durumda şirket festivalin tanıtımını yaparken kendi reklamını da yapar.

2 Daha önce gerçekleştirilen sergilerin diplomatik amaçlı kullanımı konusunda bkz. Judith Huggins Balfe, "Artworks as Symbols in International Politics", *International Journal of Politics, Culture and Society* 1, no.2 (Kış 1987): s. 5-27.

3 Leslie Bennetts, "Cultural Riches of India at the Met", *New York Times*, 10 Eylül 1985, s.C17'de alıntılanmış.

4 Bennetts, "Cultural Riches", s.C17'de alıntılanmış.

5 Ted M. G. Tanen, "Festivals and Diplomacy", bkz. *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, ed. Ivan Karp ve Steven D. Lavine (Washington, D.C., 1991), s. 371.

6 *A.g.e.*., s. 370.

7 *A.g.e.*, s. 368.

8 Joan Sands, yazarla yapılan görüşme, 13 Mart 1991.

9 Meksika sergisinin arka planı için bkz. Shifra M. Goldman, "Metropolitan Splendors", *New Art Examiner* 18 no. 8 (Nisan 1991): s. 16-19. Ayrıca bkz. Mark Stevens, "South of the Border", *Vanity Fair*, Ekim 1990, s. 156-62; George Black, "Mexico's Past, as Edited for U.S. Display", *Los Angeles Times*, 9 Ekim, 1990, s. B7.

10 Philippe de Montebello, "Director's Foreword", bkz. Octavio Paz ve diğerleri, *Mexico: Splendors of Thirty Centuries* (Boston, 1990), s. vii.

11 *New York Times*, August 29, 1983.

12 Elizabeth Neuffer "Rights Group Reports Continued Abuses of Liberty in Turkey", *New York Times*, 29 Kasım 1987 s. 21.

13 Barbara Gamarekian, "Turkey Focuses on Its Image", *Washington Post*, 20 Ocak 1987, s. A18.

14 *A.g.e.*

15 Sergi konusunda Esin Atıl'ın hazırladığı mükemmel kataloğa bakınız: *The Age of Sultan Süleyman the Magnificient* (Washington D. C. 1987).

16 Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (Londra, 1983) s. 19.

17 *A.g.e.*.: "Sabık Başkan Sukarno her zaman 'Endonezya'sının üç yüz elli yıl boyunca katlandığı kolonyalizmden tam bir içtenlikle söz eder; ancak 'Endonezya' sözcüğünün kendisi 20. yüzyılın ürünüdür ve bugünkü Endonezya'nın büyük bölümü Hollanda tarafından yalnızca 1850-1910 döneminde zaptedilmişti".

18 *Şarkiyatçılık* adlı kitabında Edward Said kolonyalist söylemin, durağan egemenlik 'tasavvur'larıyla, gerçek tarihsel olguların dayattığı değişken 'anlatılar' arasındaki gerilimin ürünü olarak yerleştiğini savunur. Said'e göre "Anlatı, insanın doğma, gelişme ve ölme yeteneğini bildirir, kurumların ve varlıkların değişme eğilimini, modernitenin ve çağdaşlığın sonunda 'klasik' uygarlıklara

üstün gelme olasılığını ve hepsinden önemlisi, tasavvurun gerçeklik üzerindeki egemenliğinin yalnızca bir güç iradesi, gerçeğe ve gerçeğin yorumlanmasına yönelik bir irade olduğunu ve bunun tarihin objektif bir koşulu olmadığını ileri sürer". (Said, *Orientalism* [New York, 1979), s. 240.

19 Paz. "Will for Form", bkz. Octavio Paz ve diğerleri., *Mexico: Splendors*, s. 4.

20 *A.g.e.*.

21 *A.g.e.*., s. 22.

22 J. G. Posada'nın eserlerinin iyi bir derlemesi için bkz. Julian Rothenstein, ed., *Posada: Messenger of Mortality* (Mount Kisco, N.Y., 1989). 20. yüzyıl Meksika sanatı ve kültürü konusunda başka çalışmalar için bkz. Erika Billeter, ed., *Images of Mexico: The Contribution of Mexico to 20th-Century Art* (Dallas, 1987).

23 Paz., "Will for Form", s. 34.

24 Black, "Mexico's Past, as Edited".

25 Paul Michael Taylor bu sloganı, *Beyond the Java Sea: Art of Indonesia's Outer Islands* başlıklı denemesinin giriş bölümünde kullanmıştır; bkz. Taylor ve Lorraine V. Aragon, (Washington D.C., 1991).

26 Tanen, yazarla yapılan görüşme, 4 Nisan 1991.

27 CIA'in Sukarno'nun iktidardan uzaklaştırılmasında oynadığı rol konusunda yakın geçmişte ortaya çıkan gerçekler için bkz. "Talk of the Town", *New Yorker*, 2 Temmuz 1990, s. 21-22

28 Yergici oyun yazarı Nano Riantiaro'ya uygulanan sansür konusundaki bir rapor için bkz. Michael Vatikiotis, "Parody or Punditry", *Far Eastern Economic Review*, 1 Kasım 1990, s. 54-55.

29 Bkz. Margot Cohen, "An Archipelago Struts Its Stuff All Over the U.S." *Wall Street Journal*, 20 Eylül 1990 s. A12.

30 Tanen, görüşme.

31 Cohen, "An Archipelago Struts Its Stuff".

32 1989 yılında öğrencilerin yaptığı protesto gösterilerine ilişkin bilgi için bkz. Michael Vatikiotis, "Stirrings on Campus," *Far Eastern Economic Review*, 6 Nisan 1989, s. 34; Vatikiotis, "Tolerating Protest", *Far Eastern Economic Review*, 20 Nisan 1989, s. 27-28.

33 Michael Vatikiotis, "Looking for New Playgrounds", *Far Eastern Economic Review*, 18 Nisan 1991, s. 52.

34 *A.g.e.*.

35 Jonathan Crary, "Capital Effects", *October*, no. 56 (Ilkbahar 1991): s. 121.

36 Şirket sponsorluğunun oldukça açık bir örneğinin sergilendiği Endonezya Festivali'nin sponsorları için petrol en önemli teşvik unsuruydu. Endonezya, dünyanın beşinci büyük petrol üreticisi ve OPEC'in Asyalı tek üyesidir. Bu nedenle, bu ülkede faaliyetine izin verilmiş olan beş büyük petrol şirketi festivale en büyük bağışları yapanlar arasında bulunuyordu; bu şirketlerin her biri

beş yüz bin dolardan fazla bağışta bulunmuştu. En büyük bağışı Mobil yapmıştı: Endonezya Heykeli Sergisini desteklemek üzere 1,3 milyon dolar vermişti. Mobil Endonezya'da 1912'den beri faaliyet gösteriyor. Mobil rafinerilerinin 1965'te millileştirilmesinden sonra bu petrol devi 1967'de Mobil Oil Endonezya'yı kurdu. Devlete ait Pertamina şirketiyle çalışan Mobil 1971'de Kuzey Sumatra açıklarındaki Arun doğal gaz rezervlerini keşfetti. Mobil halen Endonezya'da hükümetin izniyle faaliyetlerini sürdürüyor ve bu ülkede çalışma iznini 1995'te yenilemek zorunda.

37 Goldman, "Metropolitan Splendors", s. 16.

38 Philip Morris bu kampanya sırasında iş ilişkilerini güçlendirmek ve Türkiye'de yeni üretmeye başladığı markasının daha iyi tanınmasını sağlamak amacıyla bu ülkeyle arasında bir kültür köprüsü kurmaya çalıştı. 1984 yılının ortalarına kadar, yani serginin planlama çalışmalarının yapıldığı sıralarda Türkiye'de yabancı sigaraların satışı yasaktı. Ancak Philip Morris'in genel müdürü Hamish Maxwell, serginin Washington'da yapılan açılışında yaptığı konuşmada serginin, şirketin 'Türkiye'de büyüyeceğini' gösteren bir işaret olduğunu söyledi. (*Washington Post*, 23 Ocak, 1987). O tarihten itibaren, Philip Morris Türkiye pazarına hızlı bir giriş yaptı; ülkenin sigara pazarının % 68'ini ele geçirdi; ilk olarak bir Amerikan firması bu başarıyı yakalamış oldu. Ayrıca, Philip Morris Türkiye'den Şark tütünü ihraç eden başlıca firmalar arasında yer almaktadır.

39 Tanen, "Festivals and Diplomacy", s. 370.

40 *A.g.e.*

Savaş Sanatları ve Sanatların Savaşı*

RENATA SALECL

Bu metinde birbirinden çok farklı iki meseleyi ele alacağım: çağdaş savaşlar (öncelikle Balkanlar'da yaşanan savaşlar) ve çağdaş sanatlarda tanık olduğumuz değişimler. Sanat ile savaşın ne ortaklığı var diye sorulabilir, elbette. Hepinizin olasılıkla bildiği gibi, tarihte sanat daima savaşla ilgilenmiştir. Yakın geçmişteki Bosna-Kosova Savaşı bile daha şimdiden çok sayıda sanatçıya esin kaynağı oldu. Amerikalı sanatçı Jenny Holzer, *Lustmord* [Seks Cinayetleri] adlı yapıtında, tecavüze uğramış Bosnalı kadınların bağışladığı malzemeyi kullanarak, tecavüze uğrayan bir kişinin, saldırganın ve tarafsız bir gözlemcinin bakış açısından tecavüzü anlatan metinleri deri üzerine uyguladı. Ayrıca bir Alman gazetesinde, bu kadınların kanlarını karıştırdığı mürekkeple basılmış resimler yayımladı ve Almanya'da büyük bir sk~ndal patladı. İnsanlar bu kanda HIV olup olmadığını, bu kanlı gazeteleri okumanın tehlikeli olup olmadığım vs. bilmek istiyorlardı. Holzer, Bosna Savaşı üzerine düşünmeye çalışan, son derece

* Bu metin, yazarın 5 Mayıs 2000'de ODTÜ'de Kaleydoskop tarafından düzenlenen bir toplantıda yaptığı konuşmadır. Yazarın izniyle yayınlanmıştır – e.n.

kışkırtıcı bir sanatsal çalışma yapmıştı – tabii *Lustmord* projesinin bir parçası da, insan kemiklerinin sergilenmesiydi. Marina Abramovic'in birkaç yıl önce Venedik Bienali'nde gerçekleştirdiği, bir kemik yığınının temizlenmesi performansı, Bosna Savaşı'nın acıları üzerine düşünmeye çalışan bir başka ünlü sanat çalışmasıydı. Ünlü bir Britanyalı sanatçı da, kısa zaman önce, Kosovalı çocuklar için bir boyama kitabı yaptı. Kitabın altındaki fikir, çocukların sanat eseriyle ilişki kurup resimleri kendilerince boyamalarıydı.

Bu metinde niyetim, sanatın savaşı tam olarak nasıl resmettiğini incelemek değil. Günümüzün savaşları ve günümüz sanatı birbirinden son derece farklı iki alan olsa da, ikisinde de günümüz toplumunda öznelliğin doğasına ilişkin ortak bir problemi görebiliyoruz, ben bu problemi ele almak istiyorum. Öncelikle bugünün dünyasında öznenin yaşadığı kaygı sorununa odaklanacağım. Öznenin toplumdaki yeriyle ilgili değişimlerin tasvirinde sanat daima kuramdan önde olduğu için, kuramsal savlarımı açıklamak üzere sanattan örnekler vereceğim. Günümüz toplumundan sık sık kaygı toplumu olarak söz ederiz. Yeni binyılda bilimsel araştırmalar, ekonomik gelişme, askerî müdahaleler ve yeni iletişim araçları kamunun denetiminden giderek daha da uzaklaşıyor, gelecekte her türlü felaketi tahayyül etmek mümkün. Geçen binyılın son ayında, dört bir yandan milenyum virüsü tehditleri yağdığında ve politikacılar halkı bilgisayar sisteminin çökebileceği konusunda uyardıklarında, bu kaygıyı yoğun olarak yaşadık. Milenyum virüsü falan olmadığı ortaya çıktığında ise, bugünün toplumunda olası felaketlerden duyulan korkunun nasıl çabucak komplocu arayışına dönüştüğünü görmüş olduk. Sonra bu milenyum virüsü farsının, daha gelişmiş bilgisayarlarını satabilsinler diye bilgisayar şirketleri tarafından yaratıldığına kani olduk.

Son derece önemli bir noktayı belirtelim ki kaygı korkudan köklü biçimde farklıdır. Genelde korkunun, görebildiğimiz ya da duyabildiğimiz bir şeye, yani bir nesne ya da bir durum gibi gösterilebilir bir şeye yönelik olduğu düşünülür. Korku böylelikle dile gelebilen bir şey olur ve biz, örneğin, "karanlıktan korkarım" ya da "havlayan köpeklerle karşılaşmaktan korkuyorum" diyebiliriz. Kaygıyı ise genellikle nesnesiz bir korku hali gibi algılarız, yani bizi kaygılandıran şeyin ne olduğunu kolay kolay söyleyemeyiz. Bundan dolayı gündelik algımızda kaygı, tam da nedeni belirsiz olduğu için, korkudan daha beter, rahatsız edici bir etkiye sahiptir. Kaygı ile korkuya dair bu tür tanımlar, gündelik hayatta yaşadığımız deneyimlerle ilgili düşüncelerimizi yansıtıyor olabilir, ama bunların ne mene şeyler oldukları konusunda psikanaliz daha karmaşık bir görüş sunmuştur.

Freud kaygının bir sonuç durumu olduğuna, yani bir dürtülme sonucu ortaya çıktığına işaret etmişti. Freud'un kaygıyla ilgili iki kuramı vardı. Birincisinde kaygıyı, egoya yönelik tam olarak ayrımsanamayan ama özneyi panik haline sevk eden yakın bir tehlike olarak ele alır; ikincisindeyse, boşaltılmamış libidinal enerji fazlasıyla ilişkilendirir. Freud ayrıca kaygının, özel bir "hazırlıklı olma" durumuyla ilintili olduğunu belirtir. Özne kaygı sayesinde adeta kendini bir korkudan korumaktadır. Freud yazılarında iki kez tren kazası örneğini verir. Ona göre, çarpışmanın ardından bazı insanlarda, yinelenen kâbuslarla, korkunç rüyalarla vs. kendini gösteren bir çarpışma korkusu ortaya çıkabilir. Burada fikir şudur: bu vakalarda travmaya bilfiil neden olan şey, kaygı hazırlığının olaydan önce var olmamasıdır. İnsanlar bir tür kaygı derecesiyle hazırlanmış değilken olay olmuştur. Freud'un bu kuramına göre, sonraki kâbuslar bu eksik kaygı hazırlığını yeniden yaratır. Yani rüyalar, bir bakıma, kaygıyı daha önce var olmadığı bir biçimde yeniden

sahneler. Bundan dolayı, Freud'un kuramına göre travma, önceden kaygı hazırlığımız olmadığında ortaya çıkar.

Lacan ise kaygıdan söz ettiğinde öncelikle iğdiş edilme sorununu ve öznenin Öteki ile ilişkisini devreye sokar: burada *Öteki*, içinde yaşadığımız simgesel ilişkiler ağı demektir – kültür, ritüeller, kurumlar, dil. İnsanlar arasındaki nefreti incelediğimizde, çoğu zaman, öteki insanların özneye karşı iğdiş edici olabildiği ve iğdiş edilmenin değerli bir şeyi özneden aldığı izlenimini ediniriz. Annelerin çocuklarına yönelik olarak iğdiş edici olabildiklerini sık sık duyarız, zira boğucu sevgileriyle çocuğu acizleştirebilir ya da ondan bir şey alıp götürebilirler. Bu açıdan bakıldığında, öznenin ötekiyle ilişkisinde belli bir iğdiş edilme kaygısı vardır. Ama Lacan öznenin ötekiyle ilişkisini çıkmaza sokan şeyin iğdiş edilme kaygısı olmadığını belirtir. Bir nevrotik, iğdiş edilmeden değil, kendi iğdiş edilmesini ötekinde eksik olan şey kılmaktan sakınır. Peki ne demek bu, kişinin kendi iğdiş edilmesini ötekinde eksik olan şey kılması?

Lacan, konuşur bir varlık haline geldiğinde öznenin simgesel iğdiş edilmeye uğradığını iddia eder; bu iddia, öznenin kendi başına [*per se*] boş olduğu, yani hiç olduğu şeklinde anlaşılmalıdır. Öznenin gücü, geçici olarak edindiği simgesel işaretlerden [*insignia*] ileri gelir. Burada yargıç örneğini verebiliriz: cübbesini giyip iktidar sahibi bir insan haline gelmeden önce, sıkıcı, önemsiz ve iktidarsız bir hiçtir. Yani kendi başına özne iğdiş edilmiştir, güçsüzdür. Ne zaman ki simgesel düzende geçici bir yer işgal eder, o zaman güç ve statü elde eder. Özne aynı zamanda ötekinin –hem simgesel düzen hem de bireysel öteki anlamında ötekinin– tutarsız olmasından rahatsızdır. Yani özne ötekinin parçalanmış, bütünlüksüz olmasından rahatsızdır; zira bu demektir ki özne, ötekinin arzusunun ne olduğunu ve ötekinin arzusunda kendisinin nasıl belirdiğini bile bilemez. Ötekine bir anlam

verebilecek ve ötekinin arzusunun ne olduğu sorusuna karşılık verebilecek tek şey, gösterendir. Ama böyle bir imleyen yoktur, dolayısıyla onun yerine öznenin kendi iğdiş edilmesinden gelen bir gösterge geçer. Ötekinin eksikliğine, özne ancak kendi eksikliğiyle yanıt verebilir. Ancak tam bu noktada nevrotiğin sorunları başlar. Nevrotik, ötekinden bütünlüklü ve tutarlı olmasını istemekle kalmaz, ona yönelik açık bir talebi de vardır. Özne ötekinin onu desteklemesini talep eder. Peki neyi vermek için desteklenmek ister?

Lacan'ın savı şudur: özne, kendi küçük hiçliğini, eksikliğini, yani eksikliğin yerini tutan *objet a*'sını vermek için desteklenmek ister, ama öte yandan bu eksikliği vermek istemez. Özneyi belirleyen bu hiçlikten söz ederken Lacan kaygı kavramını devreye sokar. Ona göre kaygı, eksikliğin değil, eksikliğin desteklenmemesinin işaretidir. Örneğin çocuk için kaygıya neden olan, annenin yokluğu değil, sürekli çocuğun arkasında olmasıdır. O halde kaygı, nesnenin yitirilmesiyle değil, eksiklik olması gereken yerde nesnenin bulunmasıyla ilintilidir. Burada günümüz sanatından hoş bir örnek verebiliriz. Anish Kapoor sürekli eksiklik meselesiyle oynayan bir sanatçı. Onun boşluğu betimleyen nesnelerinin korkutucu yanı, örneğin hortuma baktığınızda eksikliğin eksiklik olmadığı yönünde tekinsiz bir hisse kapılmanızdır: hortumun içinde bir şey olduğunu, sizi içeri çeken bir boşluk olduğunu hissedersiniz. Bunun kadar ilginç bir başka işi de, *Ben Hamileyken*. Heykele yandan baktığımızda, duvardan koskoca bir göbek gibi bir şeyin pörtlediğini apaçık görürüz. Ancak önden bakınca, duvarda bir gariplik olduğunu, bir şeyin eklenmiş olduğunu, ama ne olduğunu çıkaramadığımızı rahatsızlıkla hissederiz. Önden bakıldığında gerçekten tekinsiz bir duygu verir, çünkü duvardan dışarı çıkan şeyin ne olduğunu görmeyiz. Yalnızca duvarda bir tuhaflık olduğunu görürüz.



ANISH KAPOOR, *Ben Hamileyken.*

Lucio Fontana'nın işleri de bir o kadar ilginç, özellikle çeşitli deliklerle yaptığı oyunlar. Bu işe baktığınızda, deliklerin içinde hiçlik, yani boşluk değil, karanlığın farklı derecelerinin olduğunu fark edersiniz. Bu işi incelediğinizde sizi rahatsız eden, deliğin içinde olmaması gereken bir şeyin olmasıdır: boşluk olması gereken yerde bir nesnenin olması. İşe yakından bakınca, sanatçının farklı karanlık derecelerini görünür kılmak için delikleri boyamış olduğunu fark edersiniz. Hiçbir şey olmaması gereken yerde, bir biçimde fırlayan bir nesnenin işareti vardır. Ve hiçliğin yerinde bir nesnenin olması, tekinsiz ve rahatsız edici bir duygu yaratır; bu duygu, kaygı duygusunu örneklendirmemize yardımcı olabilir.

Lacan kaygının daima ani bir korku olduğunu belirtir. Burada sahne örneğini verir: perde kalkarken belli bir kay-

gı, bir teyakkuz hali vardır. Ama kaygıya neden olan beklenti, bilinmeyen bir şeyin değil bilinen bir şeyin beklentisidir. Bu yüzden Lacan burada *heimlich* terimini devreye sokar. Aşina olunan bir şeyin ortaya çıkışı kaygı olgusunu oluşturur. Öznenin kaygıyla baş etme yollarından biri, fantezi yaratmaktır. Bilindiği gibi fantezi, kendisine tutarlılık sağlayan bir senaryo uydurmak suretiyle öznenin kendi eksikliğini örtmesidir. Psikanalizde fanteziden kastedilen, bireysel fantezidir. Buradaki en önemli nokta, öznenin, kendisine belli bir tutarlılık ve bütünlük perspektifi sağlayan bir fantezi yaratmak yoluyla bir senaryo, bir hikâye uydurmasıdır. Daha geniş kültürel alanda, örneğin ulusal düzeyde de belli fantezi biçimlerinin üretildiğini gözleyebiliriz.

The Spoils of Freedom [Özgürlüğün Ganimeti] adlı kitabımda özel olarak Bosna vakasını inceledim. Bosna vakasında, bütünlük ve kimlik fantezisi, alışıldık ulusal temeller üzerine kurulmuş değildi. Yugoslavya'nın ulusaşırı [*transnational*] bir nitelik taşıdığına yönelik hakiki bir inanç söz konusuydu. Paradoksal olarak, savaş durumlarını incelediğinizde, saldıran taraf için en önemli şeyin ötekinin fantezisini tahrip etmek, yani düşmanın kendini tutarlı bir bütün olarak algılamasını sağlayan senaryoyu parçalamak olduğunu görürsünüz. Yani savaş halinde asıl yok edilmesi gereken, düşmanın ulusal simgeleri ya da kendine dair algısıdır. Ancak, Bosna vakasında ilginç olan şuydu: Burada, cemaat fantezisi ulusal temellere dayanmadığı için, en çok saldırıya dinsel ve cinsel kimlik maruz kalmıştı. Camilerin tahrip edilmesi ve kadınlara tecavüz edilmesi bu yüzdendi. Bosna ancak savaştan sonra kendini ulusal temellerde kurdu, yani doğal olarak dinle özel bir bağı olan bir Bosna ulusal kimliği fikri geliştirdi.

Şimdi, fantezi meselesine dönelim: bireysel durumlarda, fantezinin aynı zamanda özneyi kaygının ortaya çıkmasın-

dan, yani eksikliğin yerinde korkutucu nesnenin belirmesinden koruduğunu söyleyebiliriz. Kaygı ile fantezi arasındaki ilişkiyi incelemenin en iyi yolu, savaştan örnekleri, özellikle de cephede yaşanan psikolojik çöküş vakalarını ele almaktır. Tarihte bu çöküşlere farklı adlar verildi. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra psikologlar "bombardıman şoku"ndan söz ediyorlardı, çünkü savaş esasen ağır silahlarla yürütülmüştü. Psikiyatristler, psikolojik çöküntüleri bombardımanın dehşetiyle ilişkilendirmeye çalışıyorlardı. Ama Vietnam Savaşı'nda "travma sonrası stres bozukluğu" kavramı ortaya çıktı, bugün de bu kavram savaştan sonra askerlerin maruz kaldığı depresyonu, kaygı ataklarını ve kâbusları sınıflandırmakta kullanılıyor.

Travma sonrası stres bozukluğu kavramının icat edilmesinde, suçu askerlerin sırtından alma çabası söz konusudur; öyle ki çöküş askerlerin psikolojik yatkınlıklarından değil de dış koşullardan kaynaklanıyormuş gibi algılanır. Ordu psikiyatristleri yıllardır çatışma ortasında bu tür çöküşlere neyin neden olduğunu ve neden pek çok savaş gazisinin yıllarca savaşın travmasının üstesinden gelemediğini, sürekli kâbuslarla, depresyonla ve panik atakla yaşadığını anlamaya çalıştılar. Savaş halinde çöküş tam olarak nasıl meydana gelir? Çoğunlukla bir asker, had safhada tehlikeli ve zor koşullarda, hatırı sayılır bir süre boyunca savaşmaya devam edebilmektedir – ta ki savunma mekanizmalarının baş edemediği bir olay vuku bulana kadar. Bir psikiyatrist, bu tür olayların muazzam bir çeşitlilik gösterdiğini söyler: düşmandan gelen dostça bir jest, emirlerde beklenmedik bir değişiklik, ya da bir ceset gibi basit şeyler.

Hem Yom Kippur hem de Lübnan savaşlarında yer almış Ami adlı İsrailli bir askerin yaşadıkları, bu konuyu aydınlatmak açısından çok iyi bir örnek. Ami, sıkı bir sinema izleyicisidir. Yom Kippur Savaşı'na gittiğinde, sanki bir filmde

asker rolü oynamaya gidiyormuş gibi hisseder. Bu fantezi savaş boyunca ayakta kalmasını sağlar.

> O kadar da korkunç değil, diyordum kendime. Bir savaş filmi gibi. Oyuncular var. Ben de askerin biriyim. Önemli bir rolüm yok. Doğal olarak, savaş filmlerindeki tüm silahlar, her tür helikopter, tank vs. var, ateş etme var. Ama temelde orada olmadığımı hissediyordum. Yani tek yapmam gereken filmi bitirmek ve eve dönmekti.

Daha sonra Lübnan Savaşı'nda Ami kendini bir turistik gezide, küçük şirin köylere, dağlara ve kadınlara bakar gibi hisseder. Ama bir noktada turistik gezi ya da savaş filmi fantezisi çöker. Bu olay Ami Lübnan Savaşı'nda kitlesel imhayla karşılaştığında ve yüz yüze çarpışmada yer aldığında gerçekleşir. Son darbeyi indiren korkunç bir manzara olur: Beyrut'ta bir ahıra birlikte yığılmış Arap atlarıyla insan cesetlerini görür. Bu manzara onda kıyameti andıran bir yıkım duygusu uyandırır ve onu çökertir: "Hissizleştim, işlevlerimi kaybetmiştim." Ami bu çöküş sürecini şöyle açıklıyor:

> Yom Kippur Savaşı'nda savunma mekanizmamı çalıştırmıştım ve müthiş işe yaramıştı. Bir düğmeye basarak onu çalıştırabiliyordum. Lübnan'da görüntü daha berraktı. Yom Kippur Savaşı'nda ne yüz yüze çarpışmış, ne de yakın mesafeden ateş etmiştik. Gördüğüm cesetler hep savaş meydanındaydı. Ama Lübnan'da her şey hemen yanı başımdaydı. Hepsinden çok atların olduğu manzara beni yıktı. Bir yığın at cesedi, öldürülmüş insanların cesetleriyle yan yanaydı. Hiçbir filmde böyle bir sahne görmemiştim. Artık bunun bir film olmadığı gerçeğini idrak etmeye başlamıştım."

Özne gerçekliği bir fantezi çerçevesinden geçirerek değerlendirir; eksikliğin yerine bu çerçeveyi bozan bir nes-

neyle karşılaştığında kaygı ortaya çıkar. Asker Ami, ölü at yığınını gördüğünde bu oldu. Yani Ami, savaş meydanındaki ölü askerleri (kendisinin olan bitenin dışında bir film izleyicisi olduğuna inanmasını sağlayan) bir fantezi çerçevesinin mesafesinden gözlemeyi başardıysa da, beklenmedik bir nesnenin (bu durumda atlar) ortaya çıkışı fantezisini çökertti. Ami'nin çöküşünü tetikleyen buydu. Şimdi, şunu belirtelim ki çatışmada yer alan askerler daima belli bir fanteziye gereksinim duyarlar ve paradoksal olarak bu fantezi savaşmaya devam etmelerini sağlar. Tarihte ordu psikiyatristleri asker fantezilerini yapay olarak uyandırmaya çalıştılar. 1940'larla 1950'lerin, özellikle İkinci Dünya Savaşı ve sonrasının psikiyatri el kitaplarını okuduğunuzda, psikiyatrinin yapay fanteziler yaratmakla ne derece meşgul olduğunu görürsünüz.

Psikiyatri, askerlerin aslında öldürmek istemediği fikrinden hareketle, onlardaki öldürme içgüdüsünü (burada, tetiklenmesi gereken ilksel bir öldürme içgüdüsü olduğu fikri söz konusu) canlandırmak için türlü türlü fantezi sahnesi yaratmaya uğraşıyordu. Psikiyatristler birtakım oyunlarla insanları eğitiyorlardı; insanlar sanki ilksel bir babayı öldürüyormuş gibi davranıyorlardı. Bazı psikiyatristler Freud'dan etkilenmişti: ilksel babanın öldürülmesi, askerlerin eğitiminde yeniden sahnelenebilirdi. Ya da eğitimdeki askerler her türden hayvanın bulunduğu mezbahalara götürülüyor, burada onlara insan öldürmenin hayvan öldürmekten farklı olmayacağı öğretiliyordu. Ama paradoksal olarak, askerler bu fantezi uyandırma fikrine kendi fantezileriyle karşılık verdiler. Günlüklerini okuduğunuzda, askerlerin çok benzer fantezilere, savaş sahnesinde olan bitenle ilgili çok benzer anılara sahip olduklarını görürsünüz. En yaygın fantezi, çarpışmada yer almış askerlerin süngüyle birini öldürme fantezisidir. Bu fantezi, yani düşmana sün-

güyle saldıran, bir anlamda düşmanı tırmıklayan asker ve ölmeden hemen önce, sanki onu tanıyormuş gibi "katil sensin" dercesine askerin gözünün içine bakan düşman fantezisi, savaş edebiyatında da çok yaygındır. Sonra düşman ölür, asker de onu omzuna atıp götürür.

Tuhaf olan şu ki, öncelikle, savaştaki öldürmelerin yalnızca % 0,2'si süngüyle gerçekleştirilmiş (Joanna Burke adlı Britanyalı bir tarihçinin öldürme anlatıları üzerine yazdığı ilginç bir kitabı var). Ve düşmanı gerçekten omzuna atıp götürmek imkânsız gibi bir şey. Yani böyle bir öldürme fantezisi tamamen gerçekdışı; gerçekte böyle bir şey hiç olmadı. Ne var ki anısı askerlerde son derece güçlü. Yani asker asla kimseyi süngüyle öldürmemiş olsa da sanki öldürmüş gibi bir anısı olabilir. Savaş gibi saldırgan edimlerde fantezinin rolünü incelemek bu yüzden önemlidir. Psikiyatrinin, öldürme eylemindeki öznelerin suçunu daima hafifletmeye çalışması özellikle ilginçtir. Oysa askerler suçluluktan kurtulmak istemezler: sık sık, suçluluğun savaş halinden sonra onları hayatta tutan, insan kılan tek şey olduğunu ileri sürerler.

Kaygı meselesine dönecek olursak, kaygı daima bir şeyin işareti rolünü oynar. Kaygı, öznenin *objet a* (Lacancı psikanalizde eksikliğin yerini tutan, arzuya neden olan nesne) ile belli bir ilişkisini içerir. Fantezi sayesinde özne, eksikliğe karşı koruyucu bir zırh oluşturur. Kaygı halinde ise eksikliğin yerinde ortaya çıkan nesne özneyi yutar. Yani onu siler. Bundan dolayı kaygı, en kökensel tehlikeye (*Hilflosichkeit*), öznenin dünyaya katılmasının mutlak acısına verilen tepkidir. Ama daha sonra ego tarafından, en küçük tehlikenin ya da id tarafından gelen bir tehdidin işareti olarak alınır. Öznenin silinmesi egonun çöküşü olarak anlaşılabilir: öznenin kendine dair algısının çöküşü. Lacan ayrıca kaygının ötekinin arzusuyla, yani onun özgül ortaya çıkışıyla ilintili olduğunu belirtir. Ötekinin arzusu beni tanı-

maz ve kaygıya neden olur. Ama ben ötekinin beni tanıdığı izleniminde olsam bile, öteki beni asla yeterince tanıyamayacaktır. Öteki beni daima kendi arzumun kökünde *objet a* olarak, arzunun nedeni olarak sorgular.

Savaş sırasında yaşanan çöküntülere dönersek, kaygının, ötekinin arzusu sorunuyla iç içe olduğunu hesaba katmalıyız. Geçmişte psikiyatristler, askerlerin yaşadığı çöküntüleri, asker-grup ilişkisinin temel örüntüsündeki değişimin tetiklediği olgusunu göz önüne aldılar. Şu noktayı kaydetmek şart: geleneksel savaşta, öznenin hem ruhsal dengesini hem de çarpışma motivasyonunu sağlayan en önemli temel, gruptu. Bazı psikiyatristler, çarpışma motivasyonunun ideolojiden ya da nefretten kaynaklanmadığına dikkat çeker. Savaşta özneyi öldürmeye sevk eden, sıklıkla, yoldaşlarıyla özdeşleşme, öndere duyulan saygı ya da itibar isteğidir. Geleneksel savaşta grubun özneye yapı ve anlam sağlaması, öznenin ötekinin arzusunda nasıl bir nesne olması gerektiği sorusuyla özdeşleşmiş olması hayatî önemdedir. Askerî psikiyatri çalışmaları, çöküntü yaşayan askerlerin en iyi cephede, yoldaşlarının yakınında tedavi edildiğini gösteriyor. Savaş alanından ayrılan askerler ruhsal sorunları genellikle daha uzun süre yaşarlar. Paradoksal olarak, en az ruhsal yaralanmanın olduğu vaka, ruhsal durumları ne olursa olsun tüm askerlerin cephede kalmak zorunda olduğu Sovyet ordusu olmuştur.

İkinci Dünya Savaşı zamanında, askerlerin savaş dönemindeki dayanıklılığı açısından en büyük önemi grup ilişkilerine atfeden askerî psikiyatri, daha sonra Kore ve özellikle Vietnam savaşlarında gitgide bireyciliği benimsedi. Böylece askerler kısa bir süreliğine bir gruba yerleştirilen, gerekirse çabucak oradan alınıp bir başkasına yerleştirilen bireyler olarak eğitildiler. Kore Savaşı zamanında, psikiyatristler askerlerin ruhsal sorunlarını betimlerken "kısa dö-

nem sendromu" ve "rotasyon kaygısı"ndan söz etmeye başladılar. Vietnam Savaşı sırasında, cephedeki askerler arasında ortaya çıkan hissizlik halini ya da şiddet davranışlarını betimlemek üzere "yalnızlık bozukluğu" terimini icat ettiler. Elbette Vietnam Savaşı'ndan sonra, Vietnam gazileri savaştan hemen alınıp ailelerine gönderildiklerinde, üstelik hayranlıkla değil eleştiriyle karşılandıklarında, her tür travma ortaya çıkmıştı. Ama savaş sırasında hızlı rotasyon nedeniyle yaşanan çok sayıda çöküntü de vardı: askerler gruplara çok kısa süreliğine giriyorlardı.

Şimdi yakın geçmişteki Bosna ve Kosova Savaşı'na bakalım. Kanada medyası, kendi barış gücü mensubu askerlerinin birçoğunun cephe dönüşünde depresyon ve kaygı ataklarından mustarip olduğunu bildirdi. Wendy Holden bombardıman şoku üzerine yazdığı kitabında, barış gücü askerlerinin, karşılık veremedikleri vahşeti seyretmek zorunda kalmaktan ve korumaları gereken insanları koruyamamaktan dolayı acı çektiklerini belirtiyor. Hepsi de savaşmaya hazır, profesyonel askerler olmaktan gurur duyuyor, ama savaştan ve öldürmenin gerçekliğinden uzaklar. Holden'in dediği gibi bu barış gücü askerleri, bu tür çaresizlikleri tahayyül edilemez bulan bir toplumun mensupları. Ve tahayyül edilemez olanla karşılaştıklarında, çöküyorlar. Gary Bohana adlı Britanyalı bir barış gücü askeri, Bosna'ya barış gücü rolünün iyi olduğu fikriyle gitmiş – en azından insanın meslektaşlarını öldürdüğü bir savaştan daha iyi olduğunu düşünüyormuş. Ama çok sayıda sivilin öldürüldüğünü, kadınlara tecavüz edildiğini, ailelerin topluca katledildiğini görünce yanılsamadan uyanmış. Onun çöküşünü hızlandıran, onun için en travmatik olay, kafasında şarapnel yaraları olan bir genç kızı görmesi olmuş: "Kafasının yarısı uçmuştu. Tek gözü yuvasından fırlamıştı ve bağırıyordu. Ölecekti, ama çektiği acıya dayanamadım. Kafasının üstüne bir batta-

niye koydum ve ateş ettim. Tek yapabildiğim buydu." Burada da, savaşa bir fantezi zırhıyla giden bir asker vakasıyla karşı karşıyayız. Bu kez fantezi, savaşa tam anlamıyla katılmak üzere değil, iyi işler yapmak üzere gitmiş olmak. Ancak bu fantezi, önceden kendine anlattığı hikâyeyi yalanlayan bir olay vuku bulduğunda, çabucak çöker.

Şimdiye kadar söylediklerim, savaş alanında askerin kurbanlarla asgarî bir ilişkisinin hâlâ var olduğu geleneksel savaş türü için geçerli. Ne var ki son dönemdeki savaşlarda yeni bir olguyla giderek daha fazla karşılaşıyoruz: artık asker yalnızca uzaktaki bir aktör ve cephede fiilen ne olup bittiğini bilmekten bile uzak. Çağdaş savaşların aseptik olması gerekiyor: Amerikan askerleri Kosova'ya birkaç bomba bırakmak için iki saat uçup sonra da televizyonda futbol maçı izlemek için eve dönebilirler. Askerî psikiyatri, hâlâ karada doğrudan çarpışmak zorunda olan askerler için, herhangi bir kaygıyı hafifletecek özel ilaçlar üretmeye çalışıyor. Böylece askerler, yol açtıkları vahşetle duygusal bir ilişki kurmayan, robot benzeri varlıklar haline gelecek. Bir teze göre, bu tür yollara başvurmak şart çünkü savaş artık insan zihninin ve bedeninin gerçekçi biçimde tolere edemeyeceği kadar korkunç bir şey. Bu nedenle askerî psikiyatristler, yeni tür savaşlarda kaygının fazlasıyla ezici ve felç edici olacağını düşünüyorlar. Onun etkisini hafifletecek bir kimyasal madde arayışında olmalarının nedeni de bu. Şimdiye kadar bu tür haplar üretme girişimlerinin tümü başarısız kaldı. Cephede kullanılan anti-anksiyete hapları, kaygıyı hafifletmekte işe yaramamakla kalmadı, askerleri savaş görevlerini yerine getiremeyen zombilere dönüştüren çok sayıda yan etkiye de neden oldu.

Savaşı kaygıdan bağışık kılma eğilimi, paradoksal olarak, savaşları siyasal mücadelelerden bağımsız kılma girişimleriyle birlikte ilerlemektedir. Kosova Savaşı'na bakın: NATO

müdahalesinin politik bir hamle değil bir insanî yardım misyonu olarak sunulduğu apaçık. Batı'nın eski Yugoslavya'daki durumu nasıl değerlendirdiğine bakarak, çatışmaların siyasal boyutlarının nasıl sürekli göz ardı edildiğini, ya da gereğinden önce tarihselleştirildiğini görebiliriz. Pek çok Batılı gözlemci, Yugoslavya'nın Slovenya ile Hırvatistan'ın ayrılıkçı eğilimleri yüzünden çöktüğü ve kimi Avrupa devletlerinin bu iki cumhuriyeti fazlaca erken tanıyarak çöküşe katkıda bulunduğu fikrini hâlâ savunuyor. Ama bu gözlemciler, 1980'lerin ortasında Miloşeviç'in iktidarı devralarak ayrılmaya bilfiil neden olduğunu unutuyor, Yugoslavya'nın, aniden su yüzüne çıkan yüzlerce yıllık ulusal nefretler yüzünden değil, Miloşeviç'in iktidara yönelik siyasal hamlesi bu nefretleri körüklediği için çöktüğünü göz ardı ediyorlar. NATO'nun eski Yugoslavya'ya müdahalelerindeki sorun, bunların kamuya, bölgedeki siyasal durumla hiçbir ilgisi olmayan ve Batı'nın Balkanlar'daki güçlü ekonomik çıkarlarını hasıraltı eden basit bir insanî yardım kisvesi altında sunulmuş olmasıydı.

Bu cemaatçilik ideolojisiyle, savaşın medyada sunulma biçimi arasında sıkı bir bağ vardır. Bir yanda, savaşı, havadan bombaları bırakan askerin karadaki durumla hiçbir alakasının olmadığı basit bir bilgisayar oyunu gibi sunan görüntüler gelir ekrana. Diğer yanda, acı çeken savaş mağdurlarının görüntüleri, yıkılmış köylerin, katledilen sayısız insanın, ölü bedenlerin görüntüleri. Böylelikle bugün savaşta sanki her şey kurbanların gözünden görülebilirmiş gibi sunuluyor; karadaki kurbanlar acı çekerken, Batı'nın müdahale düzeneği uzaktan oynanan bir bilgisayar oyunu gibi görünüyor.

Bosna Savaşı'ndan sonra çekilmiş, ilk NATO saldırıları konusunda fikir veren kısa bir film var. Öncelikle bu filmde savaş, her türlü saldırı görüntüsünün mevcut olduğu bir

tür bilgisayar oyunu gibi sunuluyor. Batı, Balkanlar'a müdahaleyi temelde böyle görüyordu. Aynı zamanda çok sayıda ölü insan, parçalanmış beden vs. görüntüsü vardı. Öyle ki, müdahale eden askerlerin tamamen dışarıda olması ile parçalanmış kurbanlar arasında tam bir tezat vardı. General Rose'un Bosnalılara verdiği cesaretlendirme mesajı da çok önemliydi: "Biraz sabredin, her şey yoluna girecek; işi ele aldık..." Ama aynı zamanda sürmekte olan dehşeti de görüyorduk. NATO'nun Bosna'ya müdahalesine karşı olduğumu söylemek değil amacım. Bence müdahalede çok geç kalındı. Ama ilk saldırılarda, kelimenin gerçek anlamıyla bir çadırın ya da bir tankın hedef alındığını ve Batı'nın karada gerçekten ne olup bittiği konusundaki görüşünün ne kadar aymaz olduğunu görmek ilginçti.

Bir yanda bu aşırı-görünürlük –savaşta parçalanmış bedenler– diğer yanda tam bir görünmezlik –savaşın Batılı gözlemcilere bir bilgisayar oyunu gibi görünmesi– büyük ölçüde savaşın ekonomik ve siyasal mantığının giderek daha da gizlenmesiyle ilintili. Öldürmede ve katliamda yer almaları gerektiğinde askerlerin maruz kaldığı kaygı duygusunu tümüyle bertaraf etmeye çalışan askerî psikiyatrinin yukarıda bahsettiğimiz girişimleri ile bugünün savaşları arasında sıkı bağ var. Bugün, müdahalede bulunan Batılı askerlerin durumdan tamamen kopuk olduğu varsayılıyor. Savaşta gerçek anlamda yer almayan, savaşın vahşetini tarafsızca gözlemleyen yabancılar oldukları düşünülüyor.

Metnin son kısmında şu soruyu ele almak istiyorum: Cephede yıkıma tanık olan ya da şiddetin içinde bulunan öznelerin kaygıdan muaf olmalarının beklendiği bir toplum neye benzer? Paradoksal olarak, günümüz sanatındaki kimi eğilimler, çağdaş toplumda kaygıdan muaf bir gelecek vizyonuna temel sağlayan değişimlere ilişkin ipucu verebilir. Çağdaş sanat sahnesine baktığımızda, bugünün sanat dün-

yasında küratörlerin nüfuzunun son on yılda muazzam oranda arttığını söyleyebiliriz. Küratör, hem izleyiciye neyin sanat olup neyin olmadığını söyleyerek, hem de izleyicinin yerine sanattan keyif alarak, sanatçı ile kamu arasında aracı rolü oynar. Avusturyalı filozof Robert Fahler, öznenin kendisi yerine keyif almayı bir aracıya havale ettiği durumları ayırt etmek üzere edilgileşim [*interpassivity*] terimini icat etti. Sürekli film kaydeden ama hiç izlemeyen bir adam, buna örnek olabilir: Kayıt cihazı, öznenin yerine filmi seyreden aracıdır. Çağdaş sanatta küratör, çoğu zaman, izleyicinin sanattan keyif alma edimini havale ettiği böyle bir aracıdır. Sergilenen yapıtın sanatsal değerinin ne olduğundan pek emin olmadığım bir sergiye gittiğimde, küratörün bu nesnelerde, onları kendi gözünde sanat kılan bir şey gördüğünü varsayarım. Yani küratörü benim yerime sanattan keyif alan biri olarak görürüm. Örneğin bir galeriyi gezdiğim sırada, berbat işimi ya da kişisel ikilemlerimi düşünüyorken, benim adıma sergiyi fiilen izleyen kişi küratör olabilir.

Günümüzün küratörleri CNN muhabirlerine benziyor: Onlar da, şiddet görüntülerini gözlerimizin önüne seren ve savaş hakkında hızlı tahminler bildirerek savaşta hazır bulunan birer aracı. Muhabirler adeta savaşı halkın yerine izliyor. Televizyon kanalları onların yerine acılara tanıklık ederken insanlar gündelik hayatlarına devam edebiliyorlar. Ancak küratörler başka tür bir aracılık rolünü daha üstlenmiş durumdalar. Giderek, sanatı pazarlamayı ve satmayı bilen başarılı birer işadamı haline geliyorlar. Küratörlerin savaş zamanında ne yapması gerektiği sorusu üzerine yakınlarda internette yapılan tartışmada, bir Alman eleştirmen, savaş zamanlarında işadamlarının kendilerini önemsiz hissettiğini, çünkü savaş ve barış kararlarını generallerle siyasetçilerin aldığını belirtti. Eleştirmen şaşırmıştı: işletmeci-

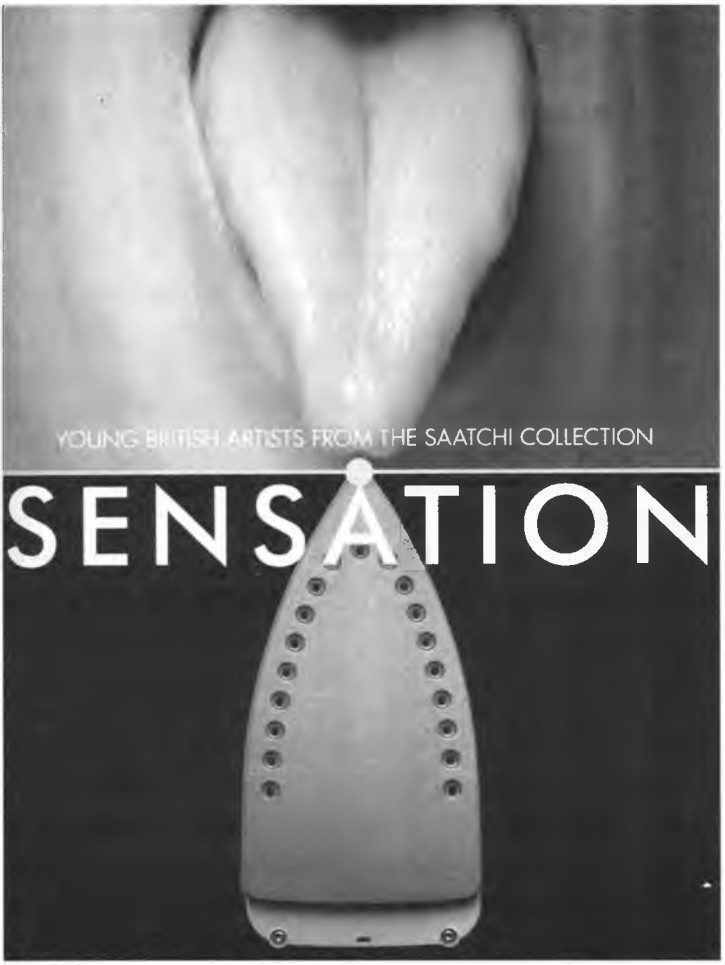
küratörler neden yeniden sanatın ötesine gidip kendilerini devlet adamlarının küratörlerine dönüştürmek istesinlerdi – yani uygarlığımızın siyasal çerçevesini kontrolünde tutan kişilere? Bu eleştirmen, artık, normal, vasat, hatta banal küratörlerin zamanının gelip gelmediğini sorarak sözünü bitiriyordu. Sanatçılar daha şimdiden banallik stratejilerini keşfetmiş olduğuna göre, küratörler ne zaman keşfedecek diye merak ediyordu.

Bana sorarsanız banalliğe doğru bu adım atıldı bile. Ancak burada da sermayenin mantığı işin içindeydi. Çağdaş sanata baktığımızda, büyük ölçüde gündelik yaşamın banalliğini resmetmeye çalıştığını görürüz. Foucault'nun cinsellik kuramı üzerine son cildinde öne sürdüğü, insanın kendisini bir sanat eseri kılması gerektiği fikri, bugünün sanat dünyasında fazlasıyla ciddiye alınmış gibi görünüyor. 1960'larda gündelik yaşamdan sanat nesneleri yaratma fikri zaten oluşmuştu. Ama bugünün sanatıyla 1960'ların sanatı arasındaki fark, o yılların sanatı galerinin duvarlarını yıkarak siyasal bir hamle yapmaya çalışırken, günümüz sanatının siyasallık kavramından tümden vazgeçmiş olmasıdır. Kendi bedenine dönmek ya da kendi gündelik yaşamını bir sanat yapıtı kılmak, artık siyasal tartışmalara girmenin bir anlamı olmadığını ve sahip olduğumuz tek iktidarın kendimiz üzerinde olduğunu söyleyen bir hamle gibi algılanıyor. Sanattaki bu apolitik dönüş büyük ölçüde günümüz kapitalizminin mantığıyla ilintili.

Sermayenin küreselleşmesiyle birlikte, ulusal siyasal güçlerin sermayeyi denetleme olanağı giderek ortadan kalkıyor. Paradoksal olarak, çağdaş sanatta gündelik olana yönelik saplantıya da sermaye damgasını vuruyor. Kendine dönme ideolojisi, gelişmiş kapitalist toplumun mantığıyla derinden ilişkilidir. Unutmamalıyız ki Foucault'nun kendini bir sanat yapıtı kılma çağrısı, sürekli görünümümüzü değiştirmemizi

talep eden ve siyasetle ilgilenmenin bir anlamı olmadığını telkin eden tüketim ideolojisiyle el ele ilerler. Sonuçta yalnızca kendimizi değiştirebiliriz ve bir bütün olarak toplum üzerinde pek az etkimiz vardır. Ama sermayenin mantığıyla günümüz sanatının eğilimleri arasındaki bağlantı hakkında söylediklerim daha banal bir yere de gidiyor. Charles Saatchi'nin, sahip olduğu genç Britanyalı sanatçılar koleksiyonunu *Sensation* adı altında sergilemesinden bu yana son yılların en hararetli sanat hareketlerinden biri olan yeni Britanya sanatı vakasını ele alalım. Saatchi'nin genç Britanya sanatına ilgisinin ilginç bir ekonomik arka planı var. 1980'lerin sonunda Saatchi'nin reklam ajansı ciddi bir ekonomik kriz geçirdi; Saatchi, çoğu çağdaş Amerikan sanatı eserlerinden oluşan koleksiyonunun büyük bölümünü satmak zorunda kaldı. Daha sonra, tanınmayan genç sanatçıların çalışmalarını çok ucuz fiyatlarla toplamaya başladı. Sonunda bir aşamada, elindeki pazarlama makinasının da yardımıyla, yeni bir Britanya sanatının varlığına dair dev bir tanıtım kampanyası düzenledi. Böylelikle *Sensation* doğdu ve bu sergide yer alan sanatçıların oluşturduğu akım, serginin şoka uğrattığı çok sayıda eleştirmenin de katkısıyla, hâlâ hayatta. Eğer bir gün, Saatchi'nin New York belediye başkanı Giuliani'ye *Sensation*'m New York'taki sergisine saldırması için para verdiğini öğrenirsek hiç şaşırmam.

Sanat bir yandan gündelik yaşamı sanat nesnesi olarak göstermeye çalışırken, diğer yandan sahnenin arkasını, nesnelerin arkasında olanı, bedenin içini tasvir etmeye çalışıyor. Sanki her şey ifşa edilebilir ve maskenin altından çıkıp da bizi şaşırtacak hiçbir şey yok. Savaşta olduğu gibi, parçalanmış bedenler, bütün çıplaklığıyla ekranda sergilenen acılar, birbirini öldüren insanlar, hatta öldürürken birbirlerini kaydeden insanlar (Bosna'daki katliamlar üzerine yeni çıkan bir belgeselde böyle kayıtlar var). Savaş muhabirliğinde rast-



Sensation **sergisinin afişi ve kataloğunun kapağı.**

lanan bu yeni eğilimler (cephede sürmekte olan şiddetin gizli bir yanının olmaması), günümüz sanatında tanık olduğumuz topyekûn sergileme mantığıyla (arka planda hiçbir sır olmaması) benzeşiyor. Özellikle *Sensation*'da, birçok sanatçı maskenin ardında hiçbir şey olmadığı fikriyle oynuyor.

Damien Hirst, işlerinde saplantılı bir biçimde hayvan bedenlerinin içinde ne olduğunu kurcalıyor. Marc Quinn'inkiler derinin bedenden ayrıldığında nasıl göründüğünü gösteriyor. Sonra Mona Hatoum'un ünlü işi var. Burada bir silindirin içinde bir televizyon ekranı, bağırsakların neye benzediğini gösteriyor. Kamera ağızdan geçip bağırsaklara doğru ilerleyerek bedenin içini ekranda gösteriyor. Sonra Ron Mueck'in, gerçekten ölü bir insan olduğu hissini uyandırmaya çalışan (vücut kılları vs. bile duruyor) ölü baba resmi. Alain Miller'ın resmi, derinin altında yüzün nasıl görünebileceğini gösteriyor. Ve elbette en büyük tartışmaya sebep olan, Chris Ofili'nin hayvan dışkısı kullandığı işi. Yine bedenin iç kısmından parçaları gösteren bu iş, Bakire Meryem'in görüntülerini dışkıyla süslediği için eleştirilmişti. Öte yandan, aynı sergide gündelik yaşamın her türlü yansımasına rastlıyoruz. Sarah Lucas'ın şiltesi, Tracy Emin'in yattığı herkesin adlarını yazdığı çadırı, bunlar arasında en meşhurları.



RON MUECK, *Ölü Baba*, 1996-1997, silikon ve akrilik.



MARC QUINN, *Görünürde Kaçış Yok*, 1996, RTV 74-30, ip.



SARAH LUCAS, *Au Naturel*, 1994, şilte, kova, kavun, portakal, salatalık.



TRACEY EMIN, *1963-1995 Arasında Yattığım Herkes*, çadır, şilte, ışık.



CHRIS OFFILI, *Bakire Meryem*, 1996, ipek üzerine kâğıt kolaj, cila, polyester reçine, yağlıboya, fil dışkısı.



ALAIN MILLER, *Eye Love Eye*, 1997, tuval üzerine yağlıboya.

Günümüz toplumuna bu şekilde bakarsak, sanki hiçbir toplumsal çatışma yokmuş, hiçbir eksiklik yokmuş ve her şey şeffafmış gibi görünür. Hiçbir sır yoktur adeta. Fakat içerisinin ifşa edilmesi ve gündelik hayatın açığa çıkarılması hiç de bozguncu hamleler değil, hâkim ideolojiyle iç içeler. Toplumda hiçbir sır olmadığı fikrinin pek çok örneğini bulabiliriz. Daha bir ay önce Köln'de *Bedenin Dünyası* adlı, gerçek ölü insan parçalarının sanat nesneleri olarak teşhir

edildiği bir sergi açıldı. Günter von Hagens adında, özel bir sınıflandırma kullanan bir anatomist, sergide bedenin içini teşhir ediyordu. Bu serginin bir milyon izleyici çektiği tahmin ediliyor. İç kısımların teşhir edildiği örneklere çağdaş mimarîde de rastlanıyor. Pek çok yeni restoranın tasarımına bakarsak, iş sürecini her yanıyla teşhir etme mantığının izlendiğini görebilirsiniz. Artık her yerde fabrikaya benzer restoranlar var. İçeri giriyorsunuz ve düşük ücretle çalıştırılan işçileri yemek hazırlarken, bulaşık yıkarken vs. görüyorsunuz. Dünyanın pek çok başkentinde, yeni restoranların mimarîsinde her şeyi teşhir etme mantığı çerçevesinde artık yalnızca boruların, duvarlardaki tuğlaların değil, işçilerin de dekoratif sanat nesneleri gibi teşhir edildiğini görüyoruz. Bu restoranlara baktığınızda, o insanların hayvanat bahçesindeymişçesine sergilenmekten hoşnut olmayan düşük ücretli işçiler olduğunu düşünmüyorsunuz. Onları dekorun bir parçası gibi algılıyorsunuz.

Sırrı ifşa etme mantığının daha başka örneklerine, günümüzün seçim kampanyalarında rastlanıyor. Televizyon reklamlarında politikacılar artık bir nihaî ürün sunmuyor, seçmeni ikna etmeye yönelik bir konuşma yapmıyorlar. Reklam çoğu zaman konuşmanın hazırlık safhasını teşhir ediyor. Banyosunda tıraş olan, sabah kahvesini yudumlayan, konuşmasını kaleme alan danışmanlarıyla konuşan vs. politikacılar görüyoruz. Politikacılar eskiden konuşmalarını kendilerinin hazırlamadığı gerçeğini gizlerlerdi; şimdiyse bu gerçeğin ifşa edilmesi bir kampanya reklamı olarak kullanılıyor. Reklamın mesajı şu: size gerçeği gösteriyoruz, her şeyi. Politikacı tıpkı sizin gibi sıradan birisi ve çok da dürüst: size konuşmasını kendisinin yazmadığını bile gösteriyor. Ne var ki sırların ifşa edilmesi, bütün gerçeği gösteren adamın arkasında ipleri elinde tutan bir başkası olduğu kaygısını yatıştırmıyor. Komplo teorileri bugün çok rağbet

görüyor. Politikacılar bile bunlara oynuyor. Sırrı ifşa etme sanatında ustalaşmış Clinton'ı ele alırsak, kameranın önünde ağlayabildiğini, hatta penisinin şeklini bile biliyoruz; ama Clinton aynı zamanda, oyunu aslında kontrol kendisinde değilmiş, ipler CIA'in, piyasanın vs. güçlerin elindeymiş gibi oynayan bir politikacı.

Sonuç olarak, kaygı ile fanteziden söz ederken, bunların ötekindeki eksiklikle, yani simgesel düzendeki tutarsızlıkla baş etmenin farklı birer yolu olduğunu göstermeye çalışıyordum. Fantezi sayesinde özne, yaşamına istikrar, birlik ve tutarlılık algısı kazandıran bir hikâye yaratır. Belli ulusal ya da cemaatsel fantezilere inanmakla, toplumsal düzenin bütünlüklü olduğunu, çatışmalardan muaf olduğunu düşünür. Oysa kaygı, özneye belli bir rahatlık sağlayan fantezinin tersine, bir rahatsızlık duygusu verir. Ama kaygı yalnızca felç edici bir etkiye sahip değildir. Kaygının gücü, belli bir hazırlıklı olma hali yaratmasındadır – öyle ki özne, fantezisini trajik biçimde sarsarak bilfiil çöküşe ve travmaya neden olabilecek olaylar karşısında daha az felç olup daha az afallar.

Bugünün toplumu, bir yandan öznenin kaygısının nihaî olarak ortadan kaldırıldığı (örneğin ordunun üretmeye çalıştığı ilaçlar sayesinde), diğer yandan her şeyin görünür kılındığı ve artık kaygıya yol açacak bir şeyin kalmadığı bir durum yaratmaya çalışıyor. Ne var ki, her şeyin görünür olduğu, hiçbir şeyin gizli olmadığı izlenimi, bugünün toplumunda gösteriyi küresel sermayenin yönettiği gerçeğiyle yakından bağlantılı – artık küresel sermaye, önemli gelişmeler üzerinde siyasetin pek bir etkisi olmasına izin vermiyor. İdeoloji her ne kadar günümüz toplumunda her şeyin görünür olduğunu sunsa da, insanlar kendi arkalarından gösteriyi yürüten bir başkası olduğu ya da ifşa edilip yok edilmesi gereken gizli bir düşman olduğu duygusundan

kurtulamıyor. Bu, neden neo-Nazi ideolojisinin ve muhtelif fundamentalizm biçimlerinin ortaya çıktığı konusunda ipucu verebilir. Fundamentalizmin ortaya çıkışına baktığımızda, paradoksal olarak, fundamentalistlerin sıklıkla çeşitli düşman senaryoları yaratarak kapitalist toplumun çıkmazlarına kendi karşılıklarını vermeye çalıştıklarını görürüz. Sol partiler, bugünün toplumunun nasıl işlediği, bugün içinde yaşadığımız toplumun gelecekte de arzu edilecek nihaî toplum olup olmadığı gibi soruları tümden göz ardı ederken, onlar en azından bugün çatışmalarla ilgileniyorlar. Elbette bugünün dünyasının alternatifi konusundaki takıntı radikal siyasî tavırlar doğurmadı. Britanya örneğine bakalım: Üçüncü Yol ideolojisi, hep birlikte içinde yaşadığımız Birinci Yol'u bilfiil olumluyor. Blair siyaseti elbette solun bazı unsurlarını muhafaza etmeye çalışıyor, ama şirketlere de "tamam, size sorun çıkarmıyoruz, mümkünse biraz daha toplumsal eşitlik sağlamaya çalışıyoruz" mesajını veriyor – ama bu bile gerçekleşmiş değil.

Askerî araştırmacılar kaygıyı hafifletmek için ne kadar uğraşırlarsa uğraşsınlar, şirketler, bilimsel gelişmeler ve askerî güçler siyasete baskın olduğu sürece, geleceğin toplumu büyük olasılıkla muhtelif kaygı ve komplo teorisi türleriyle dolu olacak. Fakat buradaki siyasî sorun şu: sol bu çatışmayla baş etme savaşını büyük ölçüde kaybetti. Bugün öznelerin karşı karşıya kaldığı sorunlarla –kendilerince– baş etmeye çalışanlar, söylediğim gibi, sağcılar (örneğin Avusturya'da Heider böyle bir vaka) – elbette muhtelif nefret biçimlerini canlı tutma ve neo-Nazi ideolojisine başvurma gibi üzücü eğilimlerle birlikte.

ÇEVİREN **Ufuk Kılıç**

I. François 25
XIV. Louis 23, 24, 26-28, 31

Abramovic, Marina 282
Acconci, Vito 150
Adorno, Theodor 17, 159, 168, 215
Alberti, Leon Battista 29
Althusser, Louis 138
Anderson, Benedict 266
Apollinaire, Guillaume 54, 57, 60, 61, 64, 231
Aragon, Louis 51, 52, 54, 57, 60, 61, 67, 87-89
Aristoteles 12, 27, 87, 208
Arp, Hans 116, 198
Ashton, Dore 270
Attali, Jacques 171
Auerbach, Erich 56
Ave, Joop 274
Azcarraga Jr., Emilio 261

Baader, Johannes 198
Bakunin, Mikhail 64
Bàlasz, Béla 193
Barney, Mathew 226
Barr, Alfred 233, 244, 250
Barthes, Roland 134, 135, 139, 165-169, 174, 216
Batteux, Charles 32
Baudelaire, Charles 63, 162, 231
Baudrillard, Jean 11, 139, 140, 158, 171-175
Baumgarten, Alexander Gottlieb 33
Beck, Ulrich 40
Beecroft, Vanessa 223
Benjamin, Walter 134, 137, 157, 162, 178, 209, 220
Béraud, Jean 61
Berrichon, Paterne 64
Beuys, Joseph 215
Black, George 270
Bloch, Ernst 193
Bohana, Gary 293
Boileau, Nicolas 26, 27
Boltanski, Christian 222-224
Braque, George 245
Brecht, Bertholt 77, 78, 82, 84-86, 134, 135, 142, 168, 193, 218-220
Breton, André 51-60, 62, 234, 235, 237
Brown, B. 247
Brown, J. Carter 262
Buharin, Nikolay 68, 199
Burden, Chris 222
Burke, Joanna 291
Bush, George 276
Büchner, Georg 68
Bürger, Peter 22, 36, 37, 190, 193

Cézanne, Paul 163, 164
Chateaubriand, F René de 191
Chirico, Giorgio de 58, 223
Clark, T. J. 142, 165
Claudel, Paul 64
Clinton, Bill 222, 307
Coulon, Marcel 64
Courbet, Gustave 162, 222
Crewdson, Gregory 223

Danto, Arthur 17, 39
de Kooning, Willem 244

Debord, Guy 215, 224
Deleuze, Gilles 176, 177
Delphy, Christine 139
Derrida, Jacques 17
Descartes, René 23, 26-28
Desnos, Robert 51
Dijkstra, Rineke 223
Dostoyevski, E M. 62, 63
Döblin, Alfred 77, 78
Du, Wang 221, 222, 224
Dubuffet, Jean 242
Duchamp, Marcel 157, 163, 164
Duhamel, Georges 61, 117, 118

Egan, Charles 240
Eisler, Hans 81, 82, 193
Elekdağ, Şükrü 262, 264
Eluard, Paul 51, 54
Emin, Tracy 301
Ernst, Eugen 198
Ernst, Max 58
Evans, Walker 166

Fabre-Luce, Alfred 61
Fahler, Robert 297
Farrell, J. T. 234
Feldman, Hans Peter 224
Félibien, André 29
Fontana, Lucio 286
Foucault, Michel 138, 140, 145, 166, 168, 179, 298
Freud, Sigmund 113, 283, 284, 290
Fromm, Erich 17
Fukuyama, Francis 15

Gassendi, Pierre 26
Gautier, Théophile 187
Giotto 226
Godard, Jean-Luc 150, 216, 219, 225, 226
Goitia, Francisco 268, 269
Goldman, Shiffra 275
Gorky, Arshile 246
Gorz, André 133
Gramsci, Antonio 134, 140
Gray, Robert 263, 264
Greenberg, Clement 142, 162, 186, 190, 231, 232, 234-238, 241- 246, 248, 250, 251
Grosz, George 198
Groys, Boris 197
Gründel, Günther 83
Guattari, Felix 176, 177

Haacke, Hans 148
Habermas, Jürgen 163
Hagens, Günter von 306
Hardt, Michael 215
Harnoncourt, René 247, 248
Hatoum, Mona 301
Hausmann Raoul 198
Heartfield, John 80
Hebdige, Dick 166
Hebel, J. Peter 68
Hegel, Georg W. F. 22
Heidegger, Martin 17, 217
Heider, Jörg 308
Hertz, Henri 57
Hiller, Kurt 77
Hirst, Damien 301
Hitler, Adolf 218, 269
Hofmann, Hans 240
Holden, Wendy 293
Holty, Carl 247
Holzer, Jenny 281
Homeros 27, 122, 185, 212
Horkheimer, Max 159, 216
Huelsenbeck, Richard 198
Hugo, Victor 63, 191

Jameson, Fredric 146, 176
Janco, Marcel 198
Juarez, Luis 268
Jung, Franc 198

Kafka, Franz 177
Kahlo, Frida 255
Kant, Immanuel 29, 34, 155-157, 159, 186, 187, 212, 213
Kanuni Sultan Süleyman 262, 264-266, 275
Kapoor, Anish 285
Kaprow, Allan 17

Kästner, Erich 83
Kelly, Michael 15, 17, 18
Kondratieff, Nicolai 16
Kootz, Sam 240, 247
Kruger, Barbara 150
Kruşçev, N. S. 194
Kulik, Oleg 201
Kurella, Alfred 193
Kuspit, Donald 15, 17, 18
Kusuma-Atmadga, Mochter 272

Lacan, Jacques 140, 284-286, 291
Lash, Scott 186
Lautréamont (Isidore Ducasse) 54, 62-64
Le Corbusier 65
Lefebvre, Henri 139, 165
Leibniz, G. W. 33
Lenin, Vladimir I. 54, 197-199
Lieberman, William 269
Lipps, Theodor 187, 188
Lucas, Sarah 301
Lukács, Georg 193
Lyotard, Jean François 143, 177, 216, 217

MacDonald, Dwight 232, 241, 244
Machiavelli, N. 57
Macomber, William 262
Mallarmé, Stéphane 99, 162, 163, 215, 225
Mandel, Ernest 146
Manet, Édouard 157, 162
Mann, Heinrich 77
Mann, Klaus 193
Marcuse, Herbert 36
Marx, Karl 16, 91, 131, 133, 151, 160, 161
Matisse, Henri 243
Maublanc, René 87-89
Mehring, Walter 83
Meyer, A. R. 198
Miller, Alain 301
Montaigne, Michel de 26
Montebello, Philippe de 257, 260, 261
Moretti, Franco 156
Morris, Philip 275
Motherwell, Robert 234
Mueck, Ron 301

Negri, Antonio 215
Neville, Pierre 60, 66
Newman, Barnett 239, 240, 248
Nietzsche, Friedrich 68, 179

Ofili, Chris 301
Orozco, José Clemento 269
Orwell, George 131

Parsons, Betty 241, 244
Paz, Octavia 266, 267, 269
Perrault, Charles 27
Picasso, Pablo 112, 245
Platon 18, 19, 69, 83, 185, 186, 209, 210
Poe, Edgar Allan 64
Pollock, Jackson 240, 242, 244, 246, 250
Posada, José Guadalupe 268
Pousette-Dart, Richard 238
Prometeus 12
Prosenc, Miklavz 196
Ptolemaios 12, 13
Pythagoras 12

Quinn, Marc 301

Rauschenberg, Robert 216
Reagan, Ronald 263
Reinhardt, Ad 239
Richter, Hans 198
Rimbaud, Arthur 52, 54, 62, 64, 68
Rivera, Diego 193, 269
Rosler, Martha 148, 221, 222
Rothko, Mark 238, 240, 243, 244, 248
Rousseau, Jean-Jacques 19
Roux, Saint-Pol 53, 61

Saatchi, Charles, 299
Said, Edward 256, 265
Saint-Simon, C. Henri 37
Saint-Sorlin, Desmarets de 27
Sands, Joan 261
Schapiro, Meyer 232-234, 237, 238, 251

Scheerbart, Paul 60
Schiller, J. F. 34, 156, 213, 215
Schlesinger, Arthur M. 247-250
Siqueiros, David Alfaro 193, 269
Smith, David 246
Soupault, Philippe 51, 64
Stendhal, Henry Beyle 191
Stevens, George 226, 244
Still, Clifford 243

Tamayo, Rufino 267
Tanen, Ted M. G. 260, 261, 272, 276
Tassoni, Alessandro 27
Tretyakov, Sergei 73, 74
Troçki, Lev 67, 234-237
Tucholsky, Kurt 83
Tzara, Tristan 198

van Gogh, Vincent 275
Velasquez, Diego 216
Venturi, Robert 166
Viola, Bill 223, 226
Vergilius 27
Volkman, Toby 271

Wagner, Richard 35
Walden, Herwarth 193
Wallace, Henry 241, 247
Wallerstein, Immanuel 15, 18
Wilkie, Wendell 239

Zola, Émile 189, 196, 219, 220

ajit-prop 149
alegori 218-220, 266
alt-kültür 163, 166, 167, 170, 171, 175
aura 96-99, 102, 106, 108, 116, 122, 169, 275
Aydınlanma 155, 157, 159, 162
avangard 20, 21, 32, 36, 37-39, 41, 59, 142-148, 161-165, 190, 193-201, 231, 232, 234-240, 243, 244, 246, 248, 249, 251
avangardizm 40, 157, 165, 215

Bauhaus 134, 215
bireycilik 177, 196, 245-249, 292
Birinci Dünya Savaşı 21, 37, 196, 197, 263, 288
Bosna Savaşı 281, 282, 295

CIA 271, 307

dadaizm 37, 59, 80, 116, 117, 142, 196-198
Darwinizm 44
dil oyunları 11, 12
düşük sanat 211, 220

elitizm 160, 237, 264
emperyalizm 122, 145, 159, 197, 251, 265, 276
empresyonizm 219
enternasyonalizm 239, 240, 242
epistemik kopuş 147
estetizm 35, 37, 163
  anti-estetizm 193

Fair Deal 247
faşizm 38, 70, 79, 83, 89, 92, 120-122, 148, 159, 192
  anti-faşizm 193

faydacılık 187, 189
feminizm 38, 139, 170, 200 , 223, 272
fetişizm 150, 172, 175, 176
flâneur 66
formalizm 142, 146, 157, 169, 177, 231-234, 242
Frankfurt Okulu 140
Fransız Devrimi 35, 211, 213
Fransız Güzel Sanatlar Akademisi 23-30, 35
fundamentalizm 308
fütürizm 59, 121, 193, 197, 215

Gotik sanat 191, 215, 219

Halk Cephesi 232-235, 238, 251
heimlich 287
hümanizm 37, 52, 64, 202, 241, 250

ırkçılık 43-45, 136

iğdiş edilme 176, 284, 285
ihlal 142-150, 167
İkinci Dünya Savaşı 231, 236, 290, 292

kamusal alan 159, 160, 168, 187
karşı-kültür 146, 169, 170
karşı-sanat 190, 201
kitle kültürü 133, 147, 158, 162, 164-166, 168, 175, 237, 261

kitsch 17, 142, 161, 162, 164, 165, 235-237, 269
klasizm 26, 35, 191
komünizm 37, 38, 66, 78, 122, 131, 199, 202, 215, 218, 233-235, 238, 246
  anti-komünizm 247
konsktrüktivizm 215
Kore Savaşı 292
korporatizm 133
Kosova Savaşı 281, 293, 294
kōktendincilik 145
Körfez Savaşı 273
kübizm 134, 245
kültür endüstrisi 10, 41, 179, 190
kültürel devrim 176, 177, 179
küreselleşme 10, 39-41, 202, 258, 298
Kürt hareketi 263

Leninizm 193

Marksizm 131-133, 136, 138, 140, 155, 173, 232, 234, 236, 237, 241
Marshall Planı 241
mesihçilik 45, 137
meta kültürü 211, 220
metalaşma 39, 139, 140, 142, 164, 169
milliyetçilik 43, 45, 61, 145, 189, 256, 258, 259, 263, 264, 266, 270, 271, 276
minör 172, 176-179
modernizm 11, 27, 28, 34-37, 132, 134, 141, 142, 145-149, 157, 162, 164, 165, 168, 169, 186, 188, 192, 194-196, 200, 202, 211, 216, 217, 221, 235, 237, 240, 243, 251
  anti-modernizm 145
mousiké 13

narsisizm 176
natüralizm 15, 39, 42, 43, 46, 86, 245
  kültürel natüralizm 46
Nazi sanatı 38, 191, 192, 194
neo-Nazizm 308
New Deal 38
nihilizm 57, 142, 143

oikos 186
oryantalizm 265

politeia 185, 202
Pop-art 224
popüler sanat 216
postmodernizm 11, 38-41, 43, 146-148, 190, 192, 216, 221
postsanat 17
primitivizm 145
proletarya 70, 76, 78, 81, 83, 87-89, 92, 132, 134, 161, 173, 232, 233, 235
Proletkult 194, 198, 199
promesse de bonheur 9, 202
protest sanat 149

realizm 137, 159, 189, 192
  burjuva realizmi 193
  Soros realizmi 202
  sosyal realizm 132, 133, 136, 149, 234
  sosyalist realizm 38, 193, 194, 199
  Sovyet realizmi 195
romantizm 31, 34, 62, 65, 142, 159, 172, 177, 189-191, 193, 195
Rus üretimciliği 134, 163

sanat için sanat 34, 59, 62, 162, 195, 232
sanatın özerkliği (sanatsal özerklik) 19, 21, 32, 36, 37, 39, 40, 41, 103, 162, 189, 190, 195, 197, 200, 211, 212, 215, 216, 223
sembolizm 223, 226
sınıf mücadelesi 70, 78, 82, 140, 161
sitüasyonizm 150, 215, 224
Soğuk Savaş 243, 249, 250, 271
sosyalizm 66, 77-79, 88, 99, 131, 143, 147, 194, 195, 201, 237
  sosyalist devrim 147
sosyalist realizm 38, 193, 194, 199
sosyalist sanat 194
  postsosyalist sanat 195
soyut ekspresyonizm 192, 195, 232, 238, 246, 247, 249, 250

Stalinizm 131, 193, 232, 238
anti-Stalinizm 234
destalinizasyon 194
süprematizm 215
sürrealizm 51-66, 68, 113, 142, 177, 193, 218, 220

şok 117, 120, 142, 143, 299

tarihin sonu 15
tinselcilik 54
totalitarizm 131, 185
Troçkizm 193, 232, 235-237

ulus inşası 20-23, 31, 38
ulus-devlet 9, 10, 20-25, 28, 30 , 31, 41, 141, 266

ütopistik 14-16

Vietnam Savaşı 221, 288, 293

yapısöküm 141, 145, 150, 175, 186, 190
yazarın ölümü 177
yersizyurtsuzlaşma 178
yüksek sanat 17, 19, 82, 162, 185, 211, 216, 220-222, 224, 226

Ali Artun (ed.)

KÜLTÜR ÇAĞINDA SANAT VE KÜLTÜREL POLİTİKA

Sanat/Siyaset

Sanat siyaseti içerir mi, dışında mı bırakır? Yoksa sanatınki büsbütün başka bir siyaset midir? Ya da... sanatın, hayatı; hayalgücünün de gerçekliği dönüştürebilme kudreti genelgeçer siyaseti tehdit mi eder? Plato bu yüzden mi şairleri ideal kentinden kovmuştur? Otokratik kültürlerin yapılanmasında siyasetin estetikleştirilmesi ve sanatın popülerleştirilmesi nasıl rol oynar? Modernliğin siyasal ve sanatsal ütopyaları iflas mı etmiştir? Sanatın ve siyasetin sonunda mıyız?.. Walter Benjamin, Hal Foster, Lev Kreft ve çağdaş estetiğin yıldızı Jacques Rancière, Sanat/Siyaset derlemesinin ilk bölümünde bu gibi ezeli tartışmalarla uğraşır ve sanatın vaat ettiği umutların izini ararlar. "Sanat"ın ve "siyaset"in özellikle günümüzdeki dönüşümünü incelediği Sunuş yazısında ise Lev Kreft, bu tartışmaları doğuran sanat tarihine ışık tutmaktadır. Derlemenin ikinci bölümünde Serge Guilbaut, Renata Salecl ve Brian Wallis, kültürel politikaların sanat üzerinde nasıl iktidar kurduklarına ilişkin çarpıcı örnekleri incelerler: İkinci Dünya Savaşı ertesinde New York, nasıl Paris'in icadı modernizmi kendine mal ederek Avrupa üzerinde bir kültürel hegemonya oluşturmuştur? Reklam imparatoru Charles Saatchi'nin koleksiyonunda çağdaş sanatlarla, çağdaş savaşların ilişkisi nasıl belirir? Türkiye'deki 12 Eylül Darbesi'nin meşrulaştırılmasında sanat nasıl yönetilmiştir?



Kapak resmi: Pablo Picasso, *Guernica* (detay), 1937.

KİTAP
SON ÜRÜNDÜR

İLETİŞİM 1312
SANAT HAYAT DİZİSİ 14

ISBN-13: 978-975-05-0591-1
9 789750 505911