

Sanatın Gücü

Boris Groys



HİPERBASIT

> Hiperbasit (çap 27)
> Sanat Kuramı 9

© 2014 Hayalperest Yayınevi
SANAT KURAMLARI

SANATIN GÜCÜ

Yazar: Boris Groys

Orijinal adı: Art Power,
2013, The MIT Press

Çevirmen: F. Candil Erdoğan

Genel Yayın Yönetmeni: Ramazan Kurtaran
Editör: Doc. Dr. Mehmet Üstünipek, Güney Aldoğan
Sayfa Düzeni: Himmet Doğan

Sertifika No: 22641
ISBN: 978-605-86077-8-1

Kitabın her türlü yayın hakları
Fikir ve Sanat Eserleri Yasası gereğince Hayalperest Yayınevi'ne aittir.
Yayınevinden yazılı izin alınmadan kısmen veya tamamen
alıntı ve kopya edilemez, çoğaltılamaz ve yayımlanamaz.

Baskı ve Cilt:
Kenan Ofset / Hamit Işık
Sertifika No: 12641
Davutpaşa Cad Güven Sanayi Sitesi
No: 258 Zeytinburnu Topkapı İstanbul

Genel Dağıtım:
İzlenim Sanat Yayınevi
info@izlenimyayinevi.com

Hayalperest Yayınevi
Emniyet Evleri Mah. Çelebi Mehmet Sk. No:3/A 4. Levent
Kağıthane / İstanbul
Tel & Faks: (0212) 270 00 20

www.facebook.com/hayalperestkitap
www.hayalperest.com.tr

Online Satış: www.artkitap.com

SANATIN GÜCÜ

Boris Groys



İÇİNDEKİLER

GİRİŞ	7
-------------	---

KISIM 1

Eşit Estetik Hakların Mantığı.....	19
Yeni Üzerine	29
Küratörlük Üzerine	49
Biyopolitika Çağında Sanat: Sanat Yapıtından Sanat Dokümantasyonuna	59
Sanatsal Bir Aygıt Olarak İkonakırcılık: İkonakırcı Film Stratejileri	71
Görüntüden Görüntü Dosyasına, Görüntü Dosyasından Görüntüye: Dijitalleşme Çağında Sanat	85
Yapıtın Birden Fazla Sahibinin Olması	95
Turistik Yeniden Üretim Çağında Kent.....	103
Eleştirel Düşünceler	113

KISIM 2

Savaşta Sanat	123
Kahramanın Bedeni: Adolf Hitler'in Sanat Kuramı	133
Kitleleri Eğitmek: Sosyalist Gerçekçi Sanat	143
Çeşitliliğin Ötesi: Kültürel Çalışmalar ve Post-Komünist Öteki	153
Özelleştirmeler veya Post-Komünist Yapay Cennetler	169
Avrupa ve Ötekiler	177
Notlar	187
Kaynaklar	190

Giriş

— § —

MODERN ve çağdaş sanatla ilgili metinlerin çoğunu okuyan birinin öğrendiği ilk şey şudur: hem modern sanat hem de -hatta büyük ölçüde- çağdaş sanat, kökten çoğulcudur. Bu gerçek, farklı kuşaklardan sanatçıların, küratörlerin ve kuramcılarının birlikte çalışması neticesinde, özel bir fenomen olarak modern sanat yazımı olasılığını -örneğin birinin Rönesans ve Barok sanat üzerine yazabileceği şekilde yazımı- kati suretle imkânsız kılıyor gibi görünüyor. Aynı zamanda belirli bir modern sanat yapıtının (burada modern sanat derken çağdaş sanatı da kastediyorum) modern sanatın tamamını temsil eden bir örnek gibi gösterilip tanımlanmasını da imkânsız kılıyor. Bu tarz her girişim, anında tezat bir örnekle karşılaştırılabilir. O yüzden sanat tarihçileri, en başından beri, ilgi alanlarını daraltmaya, belirli sanat akımlarına, ekollere ve eğilimlere veya daha da iyisi, ayrı ayrı sanatçıların yapıtlarına yoğunlaşmaya mahkûmlarmış gibi görünüyor. Modern sanatın her tür genellemeyi aştığı iddiası, halen yapılabilen tek genelleme sayılıyor. Burada da gözle görülebilen farklar dışında hiçbir şey bulunmuyor. Bu nedenle kişinin bir tercihte bulunması, tarafını seçmesi, kendini adaması ve sanat piyasasındaki ticari başarılarından faydalanmak amacıyla, başkalarının başarısı pahasına birilerinin sevdiği sanatçıların reklamını yapmakla, tek taraflı olmakla suçlanmanın kaçınılmazlığını kabullenmesi gerekiyor. Başka bir deyişle: Modern ve çağdaş sanatın sahip olduğu iddia edilen çoğulculuk, bu sanatla ilgili herhangi bir söylemi boş ve faydasız kılıyor. Sırf bu gerçek bile çoğulculuk dogmasını tartışma konusu kılmaya yetiyor.

Her modern sanat akımının bir karşı akıma yol açtığı, sanatı kuramsal çerçevede tanımlayan bir formül geliştirmeye yönelik her girişimin sanatçıların bu tanımın dışında kalacak bir sanat yapıtı üretme girişimine neden olduğu ve benzeri söylemler elbette doğrudur. Bazı sanatçılar ve sanat eleştirmenleri sanatın gerçek kaynağını sanatçının kendini

ifade edişindeki öznellikte bulurlarken diğer sanatçılar ve sanat eleştir-menleri sanatın, üretimi ve yayılımı sırasındaki nesnel, fiziki durumları konu olarak işlemlerini şart koştular. Kimi sanatçılar sanatın özerkliğinde ısrar ederlerken kimileri siyasi katılımında bulundular. Daha önemsiz bir düzeyde ise; bazı sanatçılar soyut sanat yapmaya başlarken bazıları aşırı gerçekçi olmaya başladı. Dolayısıyla her modern sanat yapıtının, şu ya da bu şekilde, diğer modern sanat yapıtlarıyla çelişmesi hedeflenerek tasarlandığı söylenebilir. Ancak bu, elbette, modern sanatın bu nedenle çoğulculuğu, diğerleriyle çelişmeyen sanat yapıtlarının gerçekten modern veya uygun kabul edilmediği anlamına gelmez. Modern sanat sadece ortaya çıkışlarından önce sanat sayılmayan şeyleri bünyesinde toplayan bir makine gibi çalışmadı; aynı zamanda varolan sanatsal kalıpları naif bir şekilde, düşünce içermeyen ve sofistike olmayan (tartışmaya olanak sağlamayan) tarzda taklit eden ve aykırı, provakatif, meydan okuyan unsurları barındırmayan herşeyi dışlayan bir makine gibi de çalıştı. Bu şu anlama gelir: *Modern sanat, çoğulcu bir alan değildir; kesinlikle çelişki mantığına göre yapılanan bir alandır.* Her tezin kendi antiteziyle yüzleşmesinin beklendiği bir alandır. İdeal durumda, tezin ve antitezin temsili, sonuçta sıfır elde edecek kadar mükemmel bir dengeye sahip olmalıdır. Modern sanat Aydınlanma Çağı'nın ve ateizm ile hümanizm aydınlanmasının ürünüdür. Tanrı'nın ölümü, dünyadaki her şeyden daha kudretli, sonsuz bir varlık gibi algılanabilecek hiçbir gücün kalmadığı anlamına gelir. Nitekim ateist, hümanist, aydın modern dünya, güç dengesine inanır -ve modern sanat, bu inancın bir ifadesidir. Güç dengesine duyulan inancın düzenleyici bir karakteri vardır -ve dolayısıyla modern sanatın da kendi gücü, duruşu, tavrı vardır: Güç dengesini kuran veya sürdüren her şeyi onaylar ve bu dengeyi bozan herhangi bir şeyi dışlama ya da ezmeye çalışma eğilimindedir.

Aslında sanat, her zaman, olası en büyük gücü, bütünüyle dünyayı yöneten gücü -ilahi bir güç ya da doğanın gücü olabilir- temsil etmeye çalıştı. Nitekim gücün temsili olarak sanat, bilindiği gibi, yetkisini yine bu güçten aldı. Bu bağlamda, sanat her zaman, dolaysız veya dolaylı yollardan eleştirel olmuştur çünkü sonlu siyasi gücü, sonsuz olanın -Tanrı, doğa, kader, yaşam, ölüm- görüntüleriyle/imgeleriyle karşılaştırır. Artık modern devlet de nihai hedefin güç dengesi olduğunu açıklıyor -ama elbette bunu hiçbir zaman gerçekten başaramıyor. Dolayısıyla sanatın, kendi bütünlüğü dahilinde, devletin kusurlu dengeleyici gücünü aşan, ütöpik bir güç dengesi görüntüsü sunmaya çalıştığı söylenebilir. Modern devletin şekillendirdiği güçler dengesinin etkisini öven ilk düşünür olan Hegel, modernite sürecinde sanatın geçmişe ait bir

şey haline geldiğine inanıyordu. Yani güç dengesinin gösterilebileceğini, bir görüntü/imge şeklinde sunulabileceğini tahayyül edemiyordu. Sonucu sıfır çıkan, birbirini gideren hakiki güçler dengesinin yalnızca düşünülebildiğine, görülemediğine inanıyordu. Ama modern sanat, gücün mükemmel dengesinin de, sıfırın da görselleştirilmesinin mümkün olduğunu gösterdi.

Hiçbir görüntünün sonsuz gücün temsili olma işlevi yoksa o zaman tüm görüntüler eşittir. Ayrıca, çağdaş sanatta, sanatın *telosu* olarak tüm görüntülerin eşitliği söz konusudur. Ancak tüm görüntülerin eşitliği, estetik beğeni düzeyindeki çoğulcu, demokratik eşitliği aşar. Herhangi özel bir beğeniyle örtüşmeyen, bireysel beğeniye, “yüksek” beğeniye, marjinal beğeniye veya kitlelerin beğenisine hitap eden sonsuz sayıda görüntü/imge fazlası vardır. Bu nedenle de istenmeyen, beğenilmeyen görüntülerin fazlalığından söz etmek her zaman mümkündür -çağdaş sanatın sürekli yaptığı da budur. Bir keresinde Malevich, sanatçının dürüstlüğüyle mücadele ettiğini söylemişti. Broodthaers ise -sanatsal çalışmalarına başladığında- samimiyetten uzak bir şeyler yapmak istediğini dile getirmişti. Samimiyetten uzak olmak, bu bağlamda, tüm beğenilerin ötesinde -hatta kişinin kendi beğenisinin de ötesinde- bir sanatsal üretim yapmak anlamına gelir. Çağdaş sanat, çoğulcu beğeniye de içeren bir beğeni aşırılığıdır. Bu anlamda bir çoğulcu demokrasi aşırılığıdır, demokratik eşitlik aşırılığıdır. Bu aşırılık demokratik beğeni ve güç dengesi arasında aynı anda hem denge kurar hem de denge bozar. Çağdaş sanatın ayırt edici özelliği de, aslında, bu paradokstur.

Paradoksun somut bir hali gibi görülebilecek tek alan sanat alanı değildir. Zaten klasik modernite çerçevesinde, ancak özellikle çağdaş sanat bağlamında, her sanat eseri aynı anda bünyesinde hem tezi hem de antitezi barındıran birer paradoks nesne haline gelmeye başladı. Nitekim Duchamp'ın Çeşme'si aynı anda hem bir sanat yapıtıdır hem de sanat yapıtı değildir. Keza Malevich'in *Siyah Kare*'si de aynı anda hem katıksız bir geometrik şekil hem de bir resimdir. Ama kendi içinde çelişmenin, paradoksun sanatsal somutluk kazanması, özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında gelişen çağdaş sanattaki uygulamalarla başladı. Bu noktada birkaç örnek vermek gerekirse; aynı anda hem gerçekçi hem soyut (Gerhard Richter) diye tanımlanabilen resimlerle, aynı anda hem geleneksel bir heykel hem de hazır yapıt (Fischli/Weiss) olarak tanımlanabilen nesnelerle karşılaştık. Ayrıca hem belgesel hem kurgusal olmayı hedefleyen sanat yapıtlarıyla ve sistemin sınırlarını aşma duygusuyla -aynı zamanda bu sınırların içinde kalırken- politik olmak isteyen sanatsal müdahalelerle de karşılaştık. Bu tip çelişkilerin ve bu

çelişkileri temsil eden, aslında somutlaştıran sanat yapıtlarının sayısı istediğiniz kadar artırılabilirmiş gibi görünüyor. Bu sanat yapıtları, izleyiciyi potansiyel bir sonsuz yorum çoğulluğuna davet ettiği, anlamı genişlettiği, herhangi özel bir ideolojiyi, kuramı yahut inancı izleyiciye zorla kabul ettirmediği yanılması yaratabiliyor.

Ancak bu sonsuz çoğulcu görünüm, elbette, yalnızca bir yanılmasıdır. Fiilen ortada tek doğru yorum vardır; o da, izleyiciye zorla şunu kabul ettirdikleridir: paradoks nesneler olarak bu yapıtlar, mükemmel düzeyde paradoksal, mantığa aykırı, kendi içinde çelişen tepkiler verilmesini şart koşar. Bu durumda, paradoksal olmayan yahut yalnızca kısmen paradoksal olan herhangi bir tepkinin indirgeyici ve aslında yanlış addedilmesi gerekir. Bir paradoks için uygun tek yorum, paradoksal bir yorumdur. Nitekim modern sanatla ilgili başa çıkılması gereken derin zorluk, paradoksal, kendi içinde çelişen yorumları uygun ve doğru kabul etmek konusundaki isteksizliğimize dayanır. Bu isteksizliğin üstesinden gelinmelidir -ancak bu sayede modern ve çağdaş sanatın ne olduğunu, yani, güç dengesini yöneten paradoksun açığa çıktığı yer olduğunu görebiliriz. Aslında, paradoks nesne olmak, her çağdaş sanat yapıtına dolaylı olarak uygulanan normatif bir şarttır. Çağdaş sanat yapıtı, paradoksallığı -en radikal öz çelişkileri içerebildiği, tez ve antitez arasındaki mükemmel güç dengesini kurup sürdürmeye katkıda bulunabildiği- oranında iyidir. Bu bağlamda en radikal şekilde taraf tutan sanat yapıtları bile bir bütün olarak sanat alanında bozulmuş güç dengesini düzeltmeye yardım ediyorsa “iyi” addedilebilir.

Tek taraflı ve saldırgan olmak, elbette, en azından ılımlı olmak ve güç dengesini sürdürmeyi gözetmek kadar modernidir. Modern devrimci veya aynı şekilde totaliter akımlar ve devletler de güç dengesini kurmayı hedefler ama bunun yalnızca bitmek bilmeyen mücadelelerle, çatışmalarla, savaşlarla bulunabileceğine inanır. Böylesine dinamik, devrimci bir güç dengesinin hizmetine sunulan sanat, ister istemez, siyasi propaganda haline gelir. Böyle bir sanat, kendini gücün temsiline indirgemez -gerçek güç dengesinin kendini gösterebilmesinin tek yolu olarak yorumladığı güç mücadelesine katılır. Artık, bu kitapta toplanan denemelerimin, bugünün sanat dünyasında özel bir güç dengesine dâhil olma -yani, siyasi propaganda işlevi gören sanat için sanat dünyasında daha fazla alan bulma- arzusuyla güdülendiğini itiraf etmeliyim.

Modernite koşulları altında bir sanat yapıtı iki şekilde üretilip kamuoyuna sunulabilir: ticari bir mal olarak veya siyasi propaganda aracı olarak. Bu iki rejim altında üretilen yapıtların nicelikleri aşağı yukarı birbiriyle eşitmiş gibi görünebilir. Ama çağdaş sanat sahnesinin ko-

şulları altında sanatın tarihine bir ticaret olarak daha fazla, bir siyasi propaganda olarak ise çok daha az dikkat edilir. Sovyetler Birliği'nin ve diğer eski sosyalist devletlerin resmî sanatının yanı sıra gayri resmî sanatı da, çağdaş sanat tarihinin ve müzecilik sisteminin odak noktalarının tamamen dışında kalmıştır. Aynısı, devlet destekli Nazi Almanyası veya faşist İtalya sanatı için de söylenebilir. Aynısı, batılı komünist partiler, özellikle de Fransız Komünist Partisi tarafından desteklenen ve propaganda aracı olarak kullanılan Batı Avrupa sanatı için de söylenebilir. Tek istisna, Sovyet Rusya'da kısıtlı serbest piyasanın geçici olarak yeniden aşılması sırasında uygulanan yeni ekonomi politikası (NEP) altında yaratılan Rus Konstrüktivizmi'dir. Standart sanat piyasası koşulları dışında üretilen, siyaset güdülü bu sanatın ihmal edilmesinin, elbette, bir nedeni vardır: İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesinden ve özellikle eski sosyalist Doğu Avrupa ülkelerinde rejimin değişmesinden sonra sanatın üretimine ve yayılımına ilişkin ticari sistem, siyasi sistemi baskıladı. Sanat mefhumu sanat piyasası mefhumuyla neredeyse eş anlamlı olmaya başladı, öyle ki piyasa koşulları dışında üretilen yapıtlar, kurumsal olarak benimsenen sanat alanından fiilen dışlandı. Süregelen bu dışlama, genellikle ahlaki terimlerle dile getirilir: Gerçek ütopyacı sanatın "samimi" siyasi isteklerini "sapkınlaştıran" yirminci yüzyılın "totaliter" sanatıyla uğraşmak konusunda etik açıdan çok kaygılıymış gibi görünür. "Samimi sanat"tan farklı olarak bu "sapkın sanat" mefhumu, elbette, bayağı sorunludur -çok tuhaf bir şekilde bu sözcük, aynı sapkınlık mefhumu başka bağlamlarda kullanıldığında hemen kınayan yazarlar tarafından defalarca kullanılmaktadır. Serbest piyasanın ahlaki boyutlarına yönelik en ağır yargı bile, kimsenin o piyasa koşullarında üretilen, halen üretilmekte olan sanatın eleştirel ve tarihsel değerlendirmenin dışında tutulması gerektiği sonucuna varmasına yol açmamıştır ki bu ilginçtir. Sosyalist ülkelerdeki muhalif sanatın hâkim sanat kuramı tarafından ihmal edilmesi eğilimi yalnızca resmî değil gayri resmî zihniyetin de ayırt edici özelliğidir.

Ancak, piyasa dışı "totaliter" sanatın ahlaki boyutları hakkında düşünülebilecek şeylerin, aslında, olan bitenle pek bir ilişkisi yoktur. Siyaset güdülü sanatın sanat dünyasındaki temsilinin, bu sanatın ahlaki ya da estetik açıdan iyi veya kötü olup olmadığı sorgulamasıyla hiçbir ilgisi yoktur; tıpkı kimsenin Duchamp'ın Çeşme'sinin ahlaki veya estetik açıdan iyi yahut kötü olup olmadığını sorgulamayacağı gibi. Meta, hazır yapıt olarak, sanat dünyasında sınırsız kabul görmüştür; oysa siyasi propaganda görmemiştir. Böylece sanat dünyasında, ekonomi ve siyaset arasındaki güç dengesi bozulur. Yani, standart sanat piyasası

koşulları altında üretilmeyen sanatın dışlanması yalnızca tek bir dayanağı olduğuna ilişkin kuşkulardan kaçınılamaz: Hâkim sanat söylemi, sanatı, sanat piyasasına göre belirler ve bu piyasanın dışında kalan herhangi bir mekânizmayla üretilen ve yayılan sanat anlayışını dışlar.

Sanatının böyle algılanışının, sanatın metalaşmasını eleştirmeyi hedefleyen -ve metalaştırılması hususunda bizzat sanatın eleştirel olmasını isteyen- pek çok sanat kuramcısı ve sanatçı tarafından paylaşılması son derece manidardır. Ama metalaşma eleştirisini çağdaş sanatın temel, hatta biricik hedefi olarak algılamak sadece sanat piyasasının gücünü tekrar teyit etmek olur -hatta bu teyit bir eleştiri şeklini alır. Bu perspektifte sanat tamamen güçsüz, özünde herhangi bir seçim kriteri ve içkin bir gelişme mantığı olmayan bir şeymiş gibi anlaşılır. Bu çözümlene tarzına göre, sanat dünyası, "son tahlilde," onu şekillendiren kapsama ve dışlama kriterlerini ona dikte eden çeşitli ticari menfaatler tarafından tamamen işgal edilmiştir. Bu çerçevede üretilip sunulan bir yapıt, piyasanın gücüne bütünüyle boyun eğmiş, sadece eleştirel ve öz eleştirel bir meta haline gelme becerisiyle kendini diğer ticari mallardan farklılaştırmış, mutsuz, ıstıraplı bir metadır. Bu öz eleştirel meta mefhumu da, elbette, bütünüyle paradoksaldır. (Öz) eleştirel sanat yapıtı, hâkim modern ve çağdaş sanat paradigmasıyla mükemmel uyumlu bir paradoks nesnedir. Dolayısıyla, bu paradigma içinden bakınca, böylesine (öz) eleştiri yapabilen sanatın aleyhine söylenecek pek birşey yoktur -ama bu sanatın gerçekten siyasi sanat olarak anlaşılıp anlaşılamayacağına ilişkin de bir soru ortaya çıkar.

Şu sorular, sanatla yahut eleştiriyle uğraşan herkesin elbette ilgisini çeker: Bir şeyin sanat olup olmadığına kim karar verir? Bir sanat yapıtının iyi veya kötü olduğuna kim karar verir? Sanatçı mı, küratör mü, sanat eleştirmeni mi, koleksiyoner mi, bütünüyle sanat sistemi mi, sanat piyasası mı, kamuoyu mu? Ancak, her ne kadar cazip olsa da, bu soru bana yanlış geliyor. Sanatla ilgili bir şeylere karar veren kim olursa olsun hata yapabilir; kamuoyu, demokratik halk hata yapabilir -ve aslında hâlihazırda tarihte çok kereler hata yapmışlardır. Avangart sanatın tamamının halkın beğenisine aykırı -hatta ve özellikle halkın beğenisi adına yapıldıklarında- olduğunu unutmamamız gerekir. Demek ki: Sanat izleyicisinin demokratikleşmesi, bir cevap değil. Halkın eğitilmesi de bir cevap değil çünkü iyi sanat yapıtlarının hepsi, halen ve daima, eğitimin ileri sürdüğü her tür kurala karşı çıkılarak üretilmiştir. Mevcut sanat piyasası kurallarının ve sanat kurumlarının eleştirilmesi, elbette meşrudur ve gereklidir ama bu eleştiri, sadece, dikkatimizi bu kurumların görmezden geldiği ilginç veya uygun sanat yapıtlarına

çekmeyi amaçlıyorsa anlamlıdır. Hepimizin iyi bildiği gibi, böyle bir eleştiri başarılı olursa görmezden gelinen sanat anlayışının bu kurumlara dâhil edilmesine yol açar -ve böylece, tümüyle, bu kurumların istikrarının artmasını sağlar. Sanat piyasasının kendi bünyesinde yaptığı öz eleştiri, bunu bir dereceye kadar geliştirebilir -ama özünde piyasayı değiştiremez.

Sanat, yalnızca, sanat piyasasının dışında yahut piyasanın ötesine geçilerek yapıldığında -doğrudan siyasi propaganda bağlamında- siyasi bir etkisi olur. Bu türden sanat, eski Sovyet ülkelerinde yapılmıştır. Şimdiki örnekler ise küreselleşme karşıtı uluslararası eylemler bağlamında işlev gören İslamcı videoları veya afişleri içermektedir. Bu tür sanat uygulamaları, elbette, devletten yahut siyasi ve dini oluşumlardan ekonomik destek almaktadır. Ama üretim, değerlendirme ve dağıtım yaklaşımı piyasa mantığını izlemez. Zira böyle yapıtlar birer meta sayılmaz. Özellikle Sovyet tipi sosyalist ekonomi kuralları altında üretilen sanat yapıtları ticari mal değildir çünkü en ufak bir piyasası bile yoktur. Bu sanat yapıtları potansiyel alıcı oldukları varsayılan bireysel tüketiciler için değil ideolojik mesajlarını benimseyip özümsemesi gereken kitleler için üretilmişlerdir.

Elbette, propaganda sanatının basit bir siyasi tasarım -imaj yaratmak- olduğu öne sürülebilir. Bu, sanatın siyasi propaganda bağlamında da en az sanat piyasasındaki kadar güçsüz olduğu anlamına gelir. Bu yargı, bir bakıma hem doğrudur hem de doğru değildir. Propaganda sanatı kapsamında çalışan sanatçılar -çağdaş “yönetim” ve “iş idaresi” terimleriyle konuşmak gerekirse- birer içerik sağlayıcı değillerdir. Onlar özel bir ideolojik hedefin reklamını yaparlar -ve sanatlarını bu hedefin hizmetine sunarlar. Ama bu hedefin bizatihi kendisi nedir? Her ideoloji belirli bir “vizyon”, belirli bir gelecek imgesi -ister cennet ister komünist toplum veya sürekli devrim imgesi olsun- üzerine kuruludur. İşte, piyasa malları ve siyasi propaganda arasındaki temel farkı işaret eden şey de budur. Bu piyasayı “gizli bir el” yönetir ki bu el, yalnızca, karanlık bir şüphedir; görüntülerin/imgelerin dolaşımını sağlar ama kendi görüntüsü yoktur. Oysa ideolojinin gücü nihayetinde daima vizyonun gücüdür. Bu, herhangi siyasi yahut dini bir ideolojiye hizmet eden sanatçının, önünde sonunda, sanata hizmet ettiği anlamına gelir. İşte bu yüzden sanatçı, aynı zamanda ideolojik vizyon üzerine de kurulu olan rejime, sanat piyasasına meydan okuyabildiğinden daha etkin bir şekilde meydan okuyabilir. Sanatçı, ideoloji ile aynı topraklarda çalışır. Böylece, sanatın olumlayıcı ve eleştirel potansiyeli kendini siyasi bağlamda, piyasa bağlamındakinden daha güçlü ve üretken bir şekilde kanıtlar.

Sanat yapıtı, ideolojik rejim altında da bir paradoks nesnedir. Yani, her ideolojik vizyon, yalnızca vaat edilmiş bir imgedir -gelecek olan şeyin imgesidir. İdeolojik vizyonun maddeleştirilmesi, gerçekleştirilmesi daima ertelenmelidir -tarihin apokaliptik sonuna yahut gelecekte ulaşılacak topluma ertelenebilir. İdeoloji güdülü sanat, bu tecil siyasetiyle bağını ister istemez kopartır çünkü sanat her zaman "burada ve şimdi" yapılır. Elbette, ideoloji güdülü sanat, her zaman, bir ön fikir edinme, doğru bir gelecek vizyonuna ilişkin öngörü olarak yorumlanabilir. Ama bu sanat, söz konusu vizyonun parodisi, eleştirisi, yergisi -bu ideolojik vizyon gerçekleştirilip hayat bulsa bile dünyada hiçbir şeyin değişmeyeceğinin kanıtı- olarak da görülebilir. Sanat yapıtının ideolojik vizyonu ikame etmesi, arşiv ve tarihsel belleğin örne çıktığı dünyevi dönemin, sonsuz umudun beslendiği kutsal dönemi ikame etmesi demektir. Vaat edilen vizyona duyulan inanç kaybedildikten sonra geriye sanat kalır. Bu, ideoloji güdülü -ister dini ister komünist ister faşist olsun- sanatın hâlihazırda her zaman aynı anda hem olumlayıcı hem de eleştirel olduğu anlamına gelir. Dini veya siyasi ideolojiye kılavuzluk eden vizyonu sunan her sanat yapıtı, bu vizyonu dünyevileştirir -ve bu sayede yapıt bir paradoks nesne haline gelir.

İdeoloji güdülü sanat, artık, basitçe geçmişe veya ideolojik ve siyasi açıdan marjinal eylemlere ait bir şey değil. Günümüzün ana akım Batı sanatı, giderek daha fazla ideolojik propaganda işlevi görüyor. Ayrıca bu sanat, ilgili yapıtı ille de satın almayı düşünmeyenler için ve kitleler için yapılıyor, sergileniyor -doğrusu, ünlü uluslararası bienallerde, trienallerde ve benzeri sergilerde düzenli olarak gösterildikçe bu sanatı satın almayan kesimin sayısı sürekli artıyor ve baskın bir sanat izleyicisi kesimini onlar oluşturuyorlar. Bu sergiler, salt benlik sunumu yapılan ve sanat piyasası değerlerinin yüceltildiği alanlarla karıştırılmamalıdır. Bu yerler, daha ziyade çelişkili, aykırı sanat eğilimleri, estetik tavırlar ve temsil stratejileri arasındaki güç dengesini -bu dengenin idealize edilmiş, düzenlenmiş bir görüntüsünü/imgesini oluşturmak için- hem yaratmanın hem de göstermenin tekrar ve tekrar denendiği alanlardır.

Geleneksel olarak ideolojinin iktidarına karşı verilen mücadele imgenin ve görüntünün iktidarına karşı verilen mücadele şeklini aldı. İdeoloji karşıtı, eleştirel, aydın düşünce daima imgeden kurtulmaya, onları yok etmeye veya en azından -imgeleri görünmeyen, salt rasyonal kavramlarla değiştirmek amacıyla- yapıbozuma uğratmaya çalıştı. Hegel'in sanatın geçmişe ait bir şey olduğuna ve çağımızın kavram çağı haline geldiğine ilişkin beyanı ikonakırıncı Aydınlanma'nın Hristiyan ikonaseviciliği karşısındaki zaferinin ilanıydı. Elbette, Hegel bu tanıyı

koyduğu sırada haklıydı ama kavramsal sanat olasılığını gözden kaçırdı. Modern sanat, doğrudan ona yönelen ikonakırıncı tavırları sahiplenerek ve bunları yeni sanatsal üretim şekillerine dönüştürerek gücünü tekrar ve tekrar kanıtladı. Modern sanat yapıtı kendini daha derin anlamda bir paradoks nesne -aynı anda hem bir imge hem de imgenin eleştirisi- olarak da konumlandırırdı.

Bu, radikal dünyevileşme ve ideolojisizleştirme koşulları altında -sanat piyasasında sadece meta olmanın ötesine geçen bir perspektifle- sanatın yaşamını sürdürme şansını garantiledi. İddialara göre post-ideolojik olan çağımızın da kendi imgesi var: mükemmel güç dengesinin görüntüsü olan prestijli uluslararası sergiler. Herhangi bir imgeden kurtulmaya duyulan arzu, yalnızca yeni bir imge sayesinde gerçekleştirilebilir -imgenin eleştirisinin imgesi. İlerleyen sayfalardaki denemelerin doğrudan ya da dolaylı öznesini, işte bu temel figür -modern sanat yapıtları dediğimiz paradoks nesneleri üreten ikonakırıncı sanatsal yaklaşım- teşkil ediyor.

KISIM 1

Eşit Estetik Hakların Mantığı

— § —

SANATIN dışarıdan gelen baskılara direnme becerisi hakkında konuşmak istersek, ilk önce şu sorunun sorulması gerekir: Sanatın kendine ait, savunulmaya değer bir toprağı var mı? Sanatın özerkliği, yakın tarihli pek çok sanatsal-kuramsal tartışmada inkâr edildi. Bu söylemler doğruysa, sanat herhangi bir direnişin kaynağı olamaz. En iyi durumda sanat sadece tasarım için, hâlihazırda mevcut muhalif, özgürleştirici siyasi hareketlerin estetize edilmesi için kullanılabilir -yani, en iyi ihtimalle sadece siyasetin tamamlayıcısı olabilir. Can alıcı soru ben-
ce şu: Sanatın kendine ait herhangi bir gücü var mı, yoksa yalnızca dış güçleri mi süsleyebiliyor? Bunlar baskıcı güçler mi, yoksa özgürleştirici güçler mi? Nitekim sanat ve direniş arasındaki ilişkiyle ilgili yapılan tartışmalar bağlamında, temel mesele bana sanatın özerkliği meselesiy-miş gibi geliyor. Bu soruya yanıtlım ise şu: Evet, sanatın özerkliğinden bahsedebiliriz ve evet, sanatın özerk bir direniş gücü de var.

Elbette, sanatın böyle bir özerkliğinin olması mevcut sanat kurum-larının, sanat sisteminin, sanat dünyasının veya sanat piyasasının da kelimenin tam anlamıyla özerk olduğunun düşünülebileceğı anlamına gelmez. Sanat sisteminin işlevini yerine getirmesi için belli başlı estetik değer yargıları, belli başlı seçim kriterleri, dâhil etme ve dışlama kural-ları gibi şeyler üzerinde durulur. Tüm bu değer yargıları, kriterler ve kurallar, tabii ki, özerk değildir. Bunlar, daha ziyade, egemen toplumsal anlaşmaları ve iktidar yapılarını yansıtır. Güvenle şunu söyleyebiliriz: Bütünüyle sanat dünyasını düzenleyebilen katıksız bir estetik, özünde sanat olan, özerk değerler sistemi gibi bir şey söz konusu değildir. Bu içgörü yüzünden pek çok sanatçı ve kuramcı sanatın özerk olmadığı sonucuna vardı çünkü sanatın özerkliğinin estetik değer yargısının özerkliğine bağlı olduğu düşünülüyordu -halen de böyle düşünülü-yor. Ancak, şahsen, sanatın özerk olmasını sağlayan şeyin kesinlikle

bu özde var olan, saf estetik değer yargısının eksikliği olduğunu ileri sürüyorum. Sanatın hüküm sürdüğü alan, herhangi bir estetik yargının olmaması veya daha ziyade, reddedilmesi çerçevesinde işlenip düzenleniyor. Nitekim sanatın özerkliği, özerk bir beğeni hiyerarşisini çağrıştırmaz -ama bu tür her hiyerarşinin ortadan kaldırılmasını ve tüm sanat yapıtları için eşit estetik haklar rejiminin kurulmasını ima eder. Sanat dünyası, tüm görsel biçim, nesne ve medyalar arasındaki temel eşitliğin toplumsal olarak kodlanmış manifestosu gibi görülmelidir. Ancak tüm sanat yapıtlarının temelde bir eşitliğe sahip olduğuna yönelik bir varsayım dahilinde, her değer yargısı, her reddediş veya kabulleniş, sanatın özerkliğinin bağımlı güçlerce ihlal edilmesini -dış güçlerin ve iktidarların uyguladığı basıncın da etkisiyle- onaylanmak anlamına gelebilir. Sanatın özerkliği adına, yani tüm sanat biçimleri ve medyanın eşitliği adına direniş olasılığının önünü açan işte bu kabuldür. Ancak, elbette, burada “sanat”ın, modernite boyunca meydana gelen uzun bir kabullenilme savaşının sonucu olarak anlaşılmasını öneriyorum.

Sanat ve siyaset, başlarda, tek bir münasebetle birbirine bağlıydı: her iki dünya da bir kabullenilme mücadelesi veriyordu. Hegel’le ilgili bir yorumunda Alexander Kojève’in tanımladığı gibi, bu mücadele modernite sürecinde genellikle piyasa güçleri tarafından düzenlenen olağan mal paylaşımı ve dağıtımı mücadelesini geride bırakmaktadır. Burada tehlikeli olan, sadece belirli bir arzunun tatmin edilmesi değil aynı zamanda bunun toplumsal açıdan meşru da kabul edilmesidir¹. Siyaset, çeşitli çıkar gruplarının, hem geçmişte hem de bugün, kabullenilmek için kıyasıya dövüştükleri bir alan iken, klasik avangart sanatçılar daha önce meşru görülme-yen bireysel yaklaşımların ve sanatsal yöntemlerin kabullenilmesinden memnunnlardı. Klasik avangart, tüm işaretlerin, formların ve şeylerin meşru birer sanatsal arzu nesnesi ve ayrıca meşru birer sanatsal temsil nesnesi olarak kabullenilmesi için mücadele verdi. Fakat her iki mücadele şekli de aslında birbiriyle ilişkiliydi ve her ikisi de çeşitli ilgileri olan insanlara (daha doğrusu tüm biçim ve sanatsal yöntemlere) nihayetinde eşit haklar tanımayı amaç ediniyordu.

Hâlihazırda klasik avangart, sanatta, eşit haklar bahsedilen tüm muhtemel resimsel formların birbiri ardınca sıralandığı sonsuz bir ufuk açtı. Peş peşe gelişen, ilkel sanat yapıtları da denilen, soyut formların ve günlük yaşamdan alınan basit nesnelerin hepsi, eskiden yalnızca tarihi açıdan ayrıcalıklı olan sanatsal başyapıtlara atfedilen türde bir ün elde etti. Kitle kültürü, eğlence ve *kitsch* imgelerinin geleneksel yüksek sanat bağlamında eşit statüler kazanmasıyla, sanat

pratiğindeki bu eşitlenme yirminci yüzyılda giderek daha fazla belirginleşmeye başladı. Aynı zamanda, bu eşit estetik haklar siyaseti, modern sanatın tüm görsel biçimler ve medya arasında tesis edilmesi için uğraştığı bu estetik eşitlik mücadelesi, sinizmin ve yeterince paradoksal olarak elitizmin ifadesi sayılıp sık sık eleştirildi -halen de eleştiriliyor. Bu eleştiri, modern sanatı -hakiki bir sanat sevgisinin olmadığı, hakiki bir siyasi katılım, siyasi meşguliyet içermediği gibi nedenlerle- dört yandan kuşattı. Ama aslında, estetik düzeyindeki, estetik değer düzeyindeki bu eşit haklar siyaseti, her siyasi meşguliyet açısından gerekli bir önşarttır. Açıkçası, çağdaş özgürleşme siyaseti, siyasi ve ekonomik azınlıkların dışlanmasına karşı yürütülen bir katılım siyasetidir. Ancak bu katılım mücadelesinin başarıya ulaşması, yalnızca, dışlanan azınlıkların açıkladıkları isteklerin, yüksek estetik değerler adına uygulanan her tür estetik sansür yoluyla daha başından baskılanmaması ve reddedilmemesi kaydıyla mümkün olur. Sadece tüm estetik formların ve medyanın estetik düzeyde eşit olduğu ön varsayımı altında imgeler arasındaki -dışarıdan dayatılan ve kültürel, toplumsal, siyasi veya ekonomik eşitsizlikleri yansıtan- fiili eşitsizliğe direnmek mümkündür.

Kojève'nin hâlihazırda işaret etmiş olduğu gibi, bireysel kabullenilme mücadelelerinin altında yatan eşitlik mantığı belirginleştğinde bu mücadelelerin bir ölçüde kendi samimi ciddiyetlerinden ve patlamaya hazır hallerinden vazgeçmeleri gerektiği izlenimini yaratır.² Bu nedenle İkinci Dünya Savaşı'ndan önce bile Kojève, -kabullenilmek için verilen siyasi mücadeleler bağlamında- tarihin sonundan bahsedebiliyordu. O zamandan beri süregelen tarihin sonu söylemi, özellikle sanat sahnesine damgasını vurdu. İnsanlar, şu sıralar tüm biçimlerin ve şeylerin "prensip" zaten sanat yapıtı olarak görüldüğünü söylemeye çalışarak ısrarla sanat tarihinin sonuna gönderme yapıyorlar. Bu önermeyle, sanatta kabullenilme ve eşitlik mücadelesi mantıksal sonuna ulaşmış oldu -dolayısıyla miadını doldurdu ve lüzumsuz olmaya başladı. Tartışıldığı gibi bütün imgelerin hâlihazırda eşit değerde olduğu kabul edilmiş olsaydı, bu, görünüşe bakılırsa, sanatçıyı tabuları yıkma, makul olmanın sınırlarını aşma, şok etme veya kışkırtma olasılıklarından mahrum ederdi. Onun yerine, tarih sona erene kadar her sanatçı, pek çokları arasından sadece gelişigüzel bir imgeyi üretmekten sorumlu tutulmaya başladı. Gerçekten böyle olsaydı, tüm imgelerin eşit haklara sahip olması rejimi yalnızca modern sanat tarihinin izlediği mantığın *telosu* olarak değil nihai yadsınması olarak da addedilirdi.

Bu yüzden, bizler artık özel bazı sanat yapıtlarının kıymetli, tekil başyapıtlar olarak saygınlık kazandığı bir döneme duyulan nostalji ataklarına şahit oluyoruz. Öte yandan, sanat dünyasının başkahramanlarının çoğu, sanat tarihinin sonundan sonra, sanat yapıtlarının kalitesini tartmak konusunda artık elde kalan tek kriterin sanat piyasasındaki başarısı olduğuna inanıyorlar. Elbette, sanatçı, süregelen çeşitli siyasi mücadeleler bağlamında sanatı siyasi bir enstrüman gibi -bir tür siyasi katılım eylemi gibi- de kullanabilir. Ama böyle bir siyasi katılım, çoğunlukla sanatla ilgisi olmayan bir şey, siyasi çıkarlar ve başka hedefler doğrultusunda sanatı buna alet etmeye çalışmak gibi görülür. İşin kötüsü, sanatçının siyasi profil arayışı yüzünden yapıt sadece reklam sayılıp, böyle bir hamle umursanmayabilir. Siyasi katılım sayesinde medyanın ilgisini çekip bunu ticari çıkarlar için kullanma şüphesi, sanatı siyasileştirmeye yönelik en hırslı çabalara bile ket vurur.

Tüm görsel biçimlerin ve medyanın estetik değer bağlamında eşit olması, iyi sanat ve kötü sanat arasındaki tüm farkların silindiği anlamına gelmez. Durum tam tersidir. İyi sanat, kesinlikle, bu eşitliğin onaylanmasını hedefleyen uygulamadır. Böyle bir onaylama gereklidir çünkü biçimsel estetik eşitlik, üretimleri ve dağıtımları bağlamında medyanın ve biçimlerin olgusal eşitliğini sağlamaz. Bugünün sanatının, tüm sanat biçimlerinin yapısal eşitliği ve olgusal eşitsizliği arasındaki boşlukta icra edildiği söylenebilir. İşte bu yüzden, -tüm yapıtlar eşit estetik haklara sahip olsalar bile- “iyi sanat” olabilir ve vardır. İyi sanat yapıtı, tam olarak, olgusal eşitsizlik koşullarına rağmen tüm imgelerin yapısal eşitliğe sahip olduğunu onaylayan yapıttır. Bu onaylama tavrı, daima bağlamsaldır ve tarihi bakımdan özgündür ama aynı zamanda bu tavrın daha fazla tekrarlanması için örnek teşkil ettiğinden paradigmatik önemi vardır. Nitekim sanat adına yapılan toplumsal yahut siyasi eleştirinin, yapıldığı ana özgü tarihsel bağlamını aşan, onaylayıcı bir boyutu vardır. Dayatılan değerler hiyerarşisini toplumsal, kültürel, siyasi veya ekonomik açıdan eleştirmek suretiyle sanat, gerçekten özerk olmasının tek garantisinin estetik eşitliğin sağlanması olduğunu onaylar.

Ancien régime sanatçıları bir başyapıt, soyut güzellik ve hakikat ideallerinin nihai görüntüsü olarak kendi başına var olan bir imge yaratmak niyetindeydi. Öte yandan modernite sanatçıları sonsuz bir imgeler dizisi örneği sunma eğilimi var -Kandinski'nin soyut kompozisyonlarla; Duchamp'ın hazır yapıtlarla; Warhol'un kitle kültürü ikonlarıyla yaptığı gibi. Bu imgelerin sonraki dönemlerin sanatsal üretimine olan etkisinin kaynağı, sadece özel olmalarına değil, sonsuz sayıda imge

çeşitliliği potansiyelinin bulunduğu konusunda örnek teşkil eden bir işlev yüklenme kapasitelerine de dayanıyor. Bu imgeler yalnızca kendilerini sunmakla kalmıyor, aynı zamanda, bitmek tükenmek bilmeyen imge yığınına işaret eden birer gösterge veya imgeler arasındaki eşit duruşu sergileyen birer temsilci gibi de davranıyor. Siyasi ve sanatsal temsiliyet bağlamlarında bu numunelere büyüleyiciliklerini ve sahip oldukları önemi veren de, bu kapsamın dışında kalan sonsuz sayıda imgeye yapılan göndermedir.

Dolayısıyla sanatçının bugün kendine referans aldığı şey yüce hakikatin “düşey” sonsuzluğu değil estetik açıdan eşit imgelerin “yatay” sonsuzluğudur. Kuşkusuz, bu sonsuzluk göndermelerinin ustalıklarla yapılması, özel bir temsil bağlamında kullanılmasının etkin ve verimli olup olmayacağının stratejik açıdan ince elenip sık dokunması gerekir. Sanatçıların uluslararası sanat sahnesi bağlamına oturttukları bazı imgeler belirli bir etnik veya kültürel kökeni işaret eder. Bu imgeler, yerelliğe ilişkin her şeyden kaçınan mevcut kitle iletişim araçlarının uyguladığı kuralcı estetik kontrol karşısında direnirler. Bu arada bazı sanatçılar, kendi sosyal çevrelerinin folklorik ve yerel boyutlarından kaçma yolu olarak, kitle iletişim araçlarının ürettiği imgeleri kendi bölgesel kültürlerinin bağlamına naklederler. Bu iki sanatsal strateji ilk başta tezatmış gibi görünür: bir yaklaşım ulusal kültürel kimliği vurgularken imgeleri vurgularken diğeri, aksine, her şeyin uluslararası, küresel ve medya bağlantılı olmasını tercih eder. Ama bu iki strateji de sadece görünürde zıttır: her ikisi de özel bir kültürel bağlamdan dışlanan şeyleri referans alır. İlk stratejideki dışlama, bölgesel imgelere karşı ayrımcı bir tutum sergiler; ikincisi ise kitle iletişim araçlarının ürettiği imgeleri hedef alır. Ama her ikisinde de söz konusu imgeler sonsuz, “ütöpik” estetik eşitlik hükümdarlığına işaret eden örneklerdir. Bu örnekler, çağdaş sanatın her zaman *ex negativo*, her koşulda refleksinin sırf eleştirel olmak adına eleştirel davranmayı benimsemek olduğu gibi yanlış sonuçlar çıkarmamıza neden olabilir. Ama durum asla şu değildir: eleştirel tavrı olan bütün örnekler, eşit estetik haklarla taçlandırılmış sonsuz imgeler hükümdarlığının tekil, bütünüyle pozitif, onaylayıcı, özgürleştirici ve ütöpik vizyonuna atıfta bulunur.

Estetik eşitlik adına yapılan bu tür eleştiri, artık, her zamankinden daha fazla gereklidir. Çağdaş kitle iletişim araçları son derece yaygın ve en güçlü -çağdaş sanat sistemimizden çok daha kapsamlı ve etkin-imge üretim araçları olarak gündeme damgasını vurdu. Savaş, terör ve her tür afet imgelerini, sanatçıların sanatsal becerilerinin rekabet edemeyeceği bir üretim düzeyinde durmaksızın besliyoruz. Bu arada siyaset de

medya eliyle üretilen imgelem alanına el atmış durumda. Bugünlerde, bütün önemli siyasetçiler kamuoyunun önüne çıkmak suretiyle binlerce imge oluşturuyor. Dolayısıyla bu siyasetçiler, artık, performanslarının estetiğine göre değerlendiriliyorlar. “İçerik” ve “konu”nun “medyada görünmek”le maskelendiğinin belirtisi olarak görülen bu duruma ağıtlar yakılıyor. Ancak siyasetin giderek daha fazla estetize edilmesi bize aynı zamanda siyasi performansları sanatsal terimlerle analiz etme ve eleştirme şansı da tanıyor. Yani, medya güdülü siyaset, sanatın topraklarında işlenip yeşeriyor. İlk bakışta medyadaki imgelerin çeşitliliği, neredeyse ölçülemez değilse de muazzam boyutlara varmış gibi görünebilir. Siyaset ve savaş imgeleri, reklamcılık, ticari sinema ve eğlence alanlarındaki imgelerle toplandığında sanatçının -günümüz modernitesinin son zanaatkarının- bu imge oluşturma makinelerinin üstünlüğüyle mücadele etme şansı kalmamış gibi görünür. Ama gerçek hayatta medyada dönüp duran imgelerin çeşidi hayli sınırlıdır. Açıkçası, ticari kitle iletişim araçları tarafından etkin bir şekilde yayılmış ve sömürülmüş sayılması için imgelerin, kitle iletişim araçlarını neredeyse totolojikleştirerek, geniş bir izleyici kitlesi tarafından kolaylıkla tanınabilir ve ayırt edilebilir olması gerekir. Kitle iletişim araçlarında dönüp duran imgelerin çeşitliliği, örneğin müzelerde korunan veya çağdaş sanat tarafından üretilen imgeler silsilesine nazaran fazlasıyla kısıtlıdır. İşte bu yüzden müzeleri ve genel olarak sanat kurumlarını, çağdaş kitle iletişim araçlarının görsel dağarcığının eski çağların sanatsal mirasıyla eleştirel bir şekilde kıyaslanabildiği, estetik eşitliğin göstergesi olan sanatsal vizyonları ve projeleri yeniden keşfedebildiğimiz yerler olarak görüp korumak gerekir.

Hem sanat dünyasındakiler hem de genel olarak kamuoyu, müzelere, bugün, giderek artan bir kuşkuculukla ve güvensizlikle yaklaşıyor. Dört bir yandan, sürekli, müzenin kurumsal sınırlarının çağdaş sanata gerçek yaşamda kendini gösterecek özgürlüğü verecek şekilde daraltılması, yapısının bozulması veya sadece kaldırılması gerektiğine ilişkin sözler duyuluyor. Müzenin feshedilmesine yönelik bu çağrılar, eski avangart stratejileri izliyormuş ve sonuçta çağdaş sanat topluluklarınca cansiperane bir şekilde bağra basılmış gibi görünüyor. Ama görünüş aldatıcıdır. Müze sisteminin feshedilmesine yönelik bu çağrılarının bağlamı, anlamı ve işlevi, ilk bakışta bu çağrıların diksiyonu çok tanıdık görünse bile, avangart dönemden bu yana köklü bir değişim geçirmiştir. On dokuzuncu yüzyılda ve yirminci yüzyılın ilk yarısında, müzeler yaygın beğenileri tanımladı ve somutlaştırdı. Bu şartlarda müzeye ilişkin her karşı çıkış, yaygın sanat üretimi normlarına da

-ve aynı sebeple yeni, çığır açan sanatın evrim geçirebildiği temele de- karşı çıkmak anlamına geliyordu. Ancak çağımızda müze, inkâr edilemez bir şekilde, kuralcı rolünden sıyrılmıştır. Artık halk, sanat mefhumu konusunda reklamdan, MTV videolarından, video oyunlarından ve çok izlenen Hollywood yapımlarından yararlanıyor. Çağdaş beğeniye medyanın yarattığı bu bağlamda, bir kurum olarak müzeyi feshetme ve yürürlükten kaldırma çağrısı, ister istemez, avangart dönem sırasında dile getirildiğinde taşıdığı anlamdan tamamen farklı bir anlam taşıyor. Bugün, insanlar “gerçek hayat”tan bahsettiklerinde ifade ettikleri şey genellikle küresel medya piyasasıdır. Bunun anlamı da şudur: Müzeye yönelik protestolar, artık, estetik eşitlik adına normatif (kuralcı) beğeniye karşı verilen mücadelenin bir parçası değildir; aksine, mevcut yaygın beğenileri sabitleme ve pekiştirme amacı gütmektedir.

Bununla birlikte medyada, sanat kurumları halen uzmanların, sanat piyasasındakilerin ve sanat otoritesi kabul edilen birkaç kişinin genel olarak neyin sanat kabul edileceğine, özel olarak ise neyin “iyi” sanat sayılacağına ilişkin ilk yargılarını bildirip seçim yaptıkları yer olarak betimleniyor. Bu seçim sürecinin, yapıtların geniş bir izleyici kitlesinin bakış açısından akıl sır ermez, çetrefil ve son tahlilde bağıntısız görünmesi gerektiği kriterine dayandığı varsayılıyor. Dolayısıyla insan, niçin birilerinin neyin sanat olup olmadığına karar vermesi gerektiğini merak ediyor. Sanat olarak kabul edilmesini yahut takdir edilmesini dilediğimiz şeyi bir aracı olmaksızın, küratörlerin ve sanat eleştirmenlerinin dayatmacı tavsiyeleriyle yönlendirilmeksizin, niçin sadece kendi kendimize seçemiyoruz? Sanat, tıpkı diğer ürünler gibi serbest piyasada meşruiyet kazanmayı niçin reddediyor? Kitle iletişim araçları perspektifinden bakınca geleneksel müze sisteminin beklentileri, tarihi bakımdan modası geçmiş, dünyada olup bitenlerden bihaber, samimiyetsiz, hatta kısmen acayip görünüyor. Çağdaş sanat ise medya kanalları aracılığıyla yayılmak istediği için müzeyi ortadan kaldırmaya gönüllü kitle iletişim çağının cazibesine kapılmaya hevesli olduğunu tekrar ve tekrar ortaya koyuyor. Elbette, birçok sanatçının medyaya, halkla daha yaygın bir iletişime ve siyasete girmeye -başka bir deyişle müzenin sınırları dışındaki “gerçek hayat”la meşgul olmaya- bu denli hazır olması oldukça anlaşılabilir bir durum. Bu tür bir açılım, sanatçıların çok daha geniş bir izleyici kitlesine hitap etmelerine ve onların akıllarını çelmelerine imkân verir; aynı zamanda bu, iyi de bir para kazanma yoludur -sanatçı, eskiden, devletten veya özel sponsorlardan para almak için adeta yalvarırdı. Keza, sanatçıya yeni bir güç elde etme

hissi verir; sanatçıyı topluma uyum göstermeye ve silik bir medya figürü olarak cılız varoluşuyla yetinmeye zorlamaktansa ona kamusal varlık kazandırır. O yüzden müzeden kurtulma çağrısı, fiilen, sanatı günümüz kitle iletişim araçlarının oluşturduğu estetik normlara uygun hale getirerek paketleyip ticarileştirme çağrısı anlamına gelir.

“Müzeleştirilmiş” geçmişin terk edilmesi, aynı zamanda, şu anın ve güncelin radikal bir kabulü olarak görülüp coşkuyla karşılanır. Ancak sanat sisteminin kapalı alanlarının dışındaki büyük dünyaya açılmak, aksine, çağdaşın ve güncelin ne olduğuna ilişkin bir körleşme yaratır. Küresel medya piyasası izleyicinin özellikle geçmişle şimdiki zamanı karşılaştırmasını, böylece şimdiki zamanda gerçekten yeni ve gerçekten de çağdaş olan şeyin ne olduğunu saptamasını mümkün kılan tarihsel bellekten yoksundur. Medya piyasasındaki ürün yelpazesi, günümüzde sunulanla geçmişte mevcut olan şeyleri kıyaslama olasılığını engeller ve yelpazedeki ürünler yeni ticari ürünlerle durmaksızın yer değiştirir. Sonuçta, yenilik ve güncellik kavramları, o sırada moda olan şeyler bağlamında tartışılır. Ancak moda olan şey, apaçık ve tartışılmaz bir şekilde kendisidir. Kitle iletişim araçları çağında yaşamlarımızın ekseriyetle moda tarafından şekillendiği konusunda hemfikir olmak böylesine kolayken, hemen şu anda, neyin modaya uygun olduğunu kesin olarak söylememiz istendiğinde nasıl da aklımız karışır! Sahiden, her an neyin moda olduğunu kim söyleyebilir? Örneğin, Berlin’de bir şeyler moda olmaya başladığında biri çıkıp hemen bu eğilimin, diyelim ki, Tokyo’da veya Los Angeles’ta hâlihazırda moda olan şeye kıyasla uzun zamandır demode olduğuna dikkat çekebilir. Ayrıca, aynı Berlin modasının daha ileri bir tarihte Los Angeles veya Tokyo sokaklarını istila etmeyeceğine dair kim garanti verebilir? İş piyasa değerlendirmesi yapmaya gelince bizler, fiilen, piyasanın sözde uluslararası moda gurularının verdiği tavsiyelerin kör vicdanına kalmış durumdayız. Herkesin bildiği gibi, küresel piyasalar, içyüzü hakkında tek başına araştırma yapılamayacak kadar geniş olduğundan sıradan bir tüketicinin bu tip tavsiyelerin doğruluğuna karar vermesi mümkün değildir. Dolayısıyla medya piyasası, eş zamanlı olarak hem acımazsızca yeni şeylerle bombardımana uğrattığı hem de sürekli “aynı”nın geri dönüşüne tanıklık ettirdiği izlenimi vererek bireyi endişelendirir. Sanatta yeni hiçbir şeyin olmadığına ilişkin benzer şikâyetin kökeni, sanatı sürekli yeni gibi görünmeye çalışmakla suçlayan muhalif görüşle aynıdır. Tek referans noktası medya olmaya devam ettikçe, gözlemci, ona eski ile yeni veya aynı ile farklı arasındaki ayrımı etkin şekilde belirleme imkânı sağlayan bir karşılaştırma bağlamından yoksun kalır.

Aslında, yalnızca müze gözlemciye eski ile yeni, geçmiş ile şimdi-ki zaman arasındaki farkı ayırt etme fırsatı verir. Müzeler eskiyen, zaman aşımına uğrayan imgelerin ve bu arada demode olan nesnelerin bir araya getirilip gösterildiği tarihsel bellek depolardır. Bu bakımdan sadece müze gerçekten neyin farklı, yeni ve çağdaş olduğunu kendi gözlerimizle görmemize imkân veren sistematik bir tarihsel karşılaştırma mekânı olarak hizmet verebilir. Neyse ki, aynısı, medyanın bizi bıkmadan usanmadan bombardımana uğrattığı kültürel farklılıkların veya kültürel kimliğin değerlendirilmesi için de geçerlidir. Bu iddiaları eleştirel bir şekilde sorgulamak için, yine, karşılaştırma yapabilmeyi sağlayan bazı çerçevelere ihtiyaç duyarız. Bu tür bir karşılaştırmanın mümkün olmadığı tüm farklılık ve kimlik iddiaları asılsız ve içi boş kalır. Ayrıca, bir müzede yapılan her önemli sanat sergisi, bu tip bir kıyaslama imkânı sunar; açıkça kararlaştırılmış ve uygulanmış olmasa bile her müze sergisi, sanat sistemi kapsamında belgelenecek sergiler tarihine geçer, kendisini adeta bu tarihe kazır.

Elbette küratörlerin ve eleştirmenlerin izlediği karşılaştırma stratejileri de sırayla eleştirilebilir ama bu tür bir eleştiri, sadece bunlar da sanat belleğinde kayıtlı eski küratoryal stratejilerle mukayese edilebildikleri için mümkündür. Başka bir deyişle, bu tuhaf müzeden kurtulma, hatta müze sistemini feshetme fikri günümüz medyasında durmaksızın karşılaştığımız farklılık ve yenilik iddialarını eleştirel bir şekilde sorgulama olasılığının önünü kesecektir. Bu, aynı zamanda, çağdaş küratoryal projelerin öne sürdüğü tespit kriterinin kitle iletişim araçlarında hâkim kriterlere nazaran niçin böylesine sık değiştiğini ve farklı olduğunu da açıklar. Burada mesele, küratörlerin ve sanat camiasının geniş halk kitlelerinden tamamen farklı, ayrıcalıklı ve elitist beğenilere sahip olması değil, müzenin, tekrar ve tekrar, medyanın dayattığından farklı sonuçlara varılan bir dün-bugün kıyaslaması yöntemi sunmasıdır. Güveneceği tek şey medya olsaydı, ister istemez, tek bir gözlemci bile böyle bir karşılaştırmayı yapacak durumda olamazdı. O yüzden, günün sonunda, medyanın, müzenin şimdiki zamanda neyin tam anlamıyla çağdaş olduğuna ilişkin teşhisini benimseyerek noktayı koyması pek de şaşırtıcı değil çünkü medya, teşhis koymak konusunda yetkin değil.

Böylece günümüz müzelerinin aslında yalnızca geçmişin izlerini toplaması değil aynı zamanda eski ile yeni arasında karşılaştırma yapmak suretiyle şimdiki zamanı tespit etmesi tasarlanıyor. Buradaki “yeni” salt farklı bir şeyler değil, daha ziyade tarihi açıdan belirli bir bağlamdaki bütün imgelerin temel estetik eşitliğini yeniden doğrula-

yan bir şeydir. Kitle iletişim araçları izleyiciyi farklı, çığır açan, tahrik edici, hakiki ve otantik sanatla karşılaştırma iddiasını sürekli yeniliyor. Oysa sanat sistemi, bu tip her iddiayı baltalayan estetik eşitlik vaadinde bulunmayı sürdürüyor. Müze ise hâlâ bize geçmişin siyasi ve toplumsal eşitlik temalı çalışmalarını hatırlatan, çağdaş beğeni diktatörlüğüne direnmeyi öğreten ilk ve önde gelen tek yer.

Yeni Üzerine

— 8 —

SANATTA yeninin imkânsızlığı hakkındaki söylem son birkaç on yıllık zaman dilimi içinde özellikle yaygınlaşmaya ve etkin olmaya başladı. Bunun en ilginç özelliği, yeninin sözümona sonu hakkında duyulan olumlu yöndeki heyecanın önemli bir mutluluk -bu söylemin çağdaş kültürel çevrede ürettiği belli bir içsel tatmin- hissi vermesidir. Ayrıca, tarihin sonu hakkında duyulan o ilk postmodern keder de sona ermiştir. Artık, tarihi, ilerleme fikrini, ütöpik geleceği -geleneksel yeni fenomeniyle ilişkili her şeyi- kaybetmekten dolayı mutluymuşuz gibi görünüyoruz. Tarihsel bağlamda yeni olmak zorunluluğundan kurtulmak, yaşamın, vaktiyle baskın olan, gerçekliği kontrolü altına almaya, ideolojikleştirmeye ve resmifleştirmeye eğilimli tarihi anlatılar karşısında kazandığı büyük bir zafer gibi görülüyor. Sanat tarihini ilk kez müzelerimizde temsil edildiği haliyle tecrübe ettiğimizi farz edersek sanat tarihinden -hatta böyle olunca tarihten de- kurtulmak gibi anlaşılan “yeni”den kurtulmak, müzeden kurtulma fırsatı sayılarak evvela sanat dünyası tarafından tecrübe edilmiştir. Müzeden kurtulmak popülerleşmek, canlanmak ve yerleşik sanat dünyasının kapalı dairesinin dışında, müze duvarlarının dışında var olmak anlamına gelir. Bu yüzden, sanatta yeni olanın sonu hakkında duyulan bu pozitif heyecan bana, her şey bir yana, tüm tarihsel yapıların ve düşüncelerin, eski ile yeni muhalefetine ötesinde, sanatı yaşamın içine sokma vaadiyle ilişkiliymiş gibi geliyor.

Sanatçılar ve sanat kuramcıları, benzer şekilde, sonunda tarihin ağır yükünden, bir sonraki adımı atma gerekliliğinden ve tarihsel olarak yeninin tarih yasalarına ve gerekliliklerine uyması zorunluluğundan kurtulmuş olmaktan memnundurlar. Bunun yerine sanatçılar ve kuramcılar, siyasi ve kültürel bakımdan toplumsal gerçeklikle meşgul olmak istiyorlar; kendi kültürel kimliklerini yansıtmak, bireysel arzularını ifade etmek ve bunun gibi şeyleri hayata geçirmek istiyorlar. Ama her şeyden

önce -müzecilik sistemi ve sanat piyasası tarafından temsil edilen soyut, ölü tarihi yapıların aksine- kendilerinin hakikaten canlı ve gerçek olduklarını göstermek istiyorlar. Elbette bu tamamen meşru bir arzu. Ancak hakiki ve yaşayan bir sanat üretme arzusunu tatmin edebilmek için şu soruyu yanıtlamamız gerekiyor: Ne zaman ve hangi koşullar altında sanat en canlı, diri haliyle görünür?

Modernitede, kökleri derine uzanan, gerçek yaşam adına yapılan bir tarih linç, müze linç, kütüphane linç veya daha genel olarak arşiv linç geleneği vardır. Modern yazarların ve sanatçıların büyük bir çoğunluğunun yoğun nefret duyduğu yerler, kütüphane ve müzedir. Rousseau, ünlü antik İskenderiye Kütüphanesi'nin yıkılışına hayrandır; Goethe'nin Faust'u, kütüphaneden (ve oradaki kitapları okuma zorunluluğundan) kaçabilme vaadi karşılığında şeytanla imzalanan anlaşmaya dayanarak yazılmıştır. Modern sanatçıların ve kuramcılarının metinlerinde müze çok kereler sanat mezarlığı, müze küratörleri ise mezar kazıcılar olarak betimlenmiştir. Bu geleneğe göre, müzenin -ve müzenin şekillendirdiği sanat tarihinin- ölümü, hakiki, yaşayan sanatın dirilişi, hakiki gerçekliğe, yaşama, büyük Öteki'ne dönüş olarak yorumlanmalıdır: Müze ölürse, bu ölüm, ölen müzenin ölümü olur. Sanki Mısır esaretinden kaçmış ve artık gerçek yaşamın vaat edilmiş topraklarına doğru yola çıkmaya hazırmış gibi, aniden özgürleşiriz. Sanatın Mısır esaretinin niçin şu anda sona erdiği çok belli olmasa bile bütün bunlar oldukça anlaşılırdır.

Bununla beraber, şu sıralar ilgilendiğim soru, dediğim gibi, daha farklı: Sanat neden ölmekten çok yaşamak istiyor? Sanat için, yaşamak veya yaşamış gibi görünmek ne anlama geliyor? Müze koleksiyonu oluşturmanın içsel mantığının, sanatçıyı gerçek hayata -yaşama- girmeye ve canlıymış, diriymiş gibi görünen bir sanat yapmaya zorladığını göstermeye çalışacağım. Ayrıca "yaşıyor olmanın," aslında, üç aşağı beş yukarı, yeni olmaktan başka bir anlama gelmediğini de göstermeye çalışacağım.

Tarihsel bellek ve tarihsel belleğin temsili hakkındaki sayısız söylem, bana, gerçeklik ve müze arasında var olan bütünleyici ilişkiyi gözden kaçırıyormuş gibi geliyor. Müze, "gerçek" tarihin alternatifi olmadığı gibi özerk tarihsel gelişim yasalarına göre duvarları dışında "gerçekten" meydana gelen olayların belgesi ve yansıması da değildir. Açıkçası tam tersidir: "gerçekliğin" kendisinin müzeyle ilişkisi alternatif ve ikincildir -"gerçek" yalnızca müze koleksiyonuyla karşılaştırılarak tanımlanabilir. Bu, müze koleksiyonunda yapılan herhangi bir değişikliğin gerçekliğin kendisine ilişkin algımızda değişim yaratacağı

anlamına gelir -zaten gerçeklik, henüz derlenip bir araya getirilmemiş her şeyin toplamı olarak bu bağlamda tanımlanabilir. O yüzden tarihin müze duvarları dışında meydana gelen, tamamen özerk bir süreç olduğu düşünülemez. Gerçeklik imgemiz, müze bilgimize bağlıdır ve tabidir.

Bir örnek, gerçeklik ve müze arasındaki ilişkinin karşılıklı olduğunu açıkça gösterir: sanat müzesi örneği. Modern müzenin ortaya çıkışından sonra modern sanatçılar (tüm protestolarına ve kızgınlıklarına rağmen) öncelikli olarak müzelerin koleksiyonları için -en azından sözde yüksek sanat bağlamında çalışıyorlarsa- çalıştıklarını biliyorlardı. Bu sanatçılar, başından beri, yapıtlarının müze koleksiyonlarına alınacağını biliyorlardı -ve aslında bunu istiyorlardı. Dinozorlar doğa tarihi müzelerinde bir temsillerinin yer alacağını bile bilmiyorken sanatçılar sanat tarihi müzelerinde er geç temsil edilebileceklerini bilirler. Dinozorların davranışları -en azından belli bir anlamda- gelecekte modern müzelerde temsil edilme şekillerine göre biçimlenmezken modern sanatçının davranışı ve tutumu, böyle bir olasılığın bilgisine sahip olmaktan dolayı, azımsanmayacak şekilde etkilenir. Müzenin yalnızca gerçek hayattan, koleksiyonların dışından gelen şeyleri kabul ettikleri aşikârdır ve bu, sanatçıların niçin gerçek ve canlı yapıtlar üretmek istediklerini açıklar.

Hâlihazırda müzede sunulanlar, otomatikman geçmişe ait, sanki ölü şeylermiş gibi görülür. Müzenin dışında, müzenin içinde sunulan formları, konumları ve yaklaşımları düşündürten şeylerle karşılaşsaydık bunu gerçek veya yaşayan bir şey gibi değil daha ziyade ölü bir geçmişin ölü kopyası olarak görürdük. O yüzden bir sanatçı (sanatçıların çoğunun dediği gibi) müzeden kurtulmak, yaşamın içine girmek, gerçek olmak, hakikaten yaşayan bir sanat yapmak istediğini söylerse, bu, yalnızca o sanatçının koleksiyonlarda yer almak istediği anlamına gelir. Çünkü koleksiyonlarda yer almayı mümkün kılan tek yol, hâlihazırda koleksiyona girmiş yapıtlardan farklı bir şeyler üretmek amacıyla müzenin sınırlarını aşmak ve yaşama katılmaktır. Yine: "Yeni", yalnızca müze tedrisatından geçmiş bir bakış tarafından gerçek, şu ana ait ve canlı olarak tanımlanabilir. Hâlihazırda koleksiyonlara girmiş yapıtların benzerlerini yapıyorsanız, sanatınız müze tarafından salt *kitsch* olarak nitelendirilir ve reddedilir. Müzeciliğe uygun şekilde görselleştirilmiş ölü replikalardan ibaret şu sanal dinozorlar, bildiğimiz gibi, *Jurassic Park* bağlamında -oyalanma, eğlence bağlamında- sergilenebilir ancak elbette müzede değil. Bu açıdan, müze, kiliseye benzer: aziz olmak için önce günahkâr olmanız gerekir -aksi halde Tanrı'nın

belleğindeki arşivlerde, kariyer yapma şansı olmayan sıradan, düzgün bir insan olarak kalırsınız. İşte bu yüzden, paradoksal bir şekilde, kendinizi ne kadar müzeden bağımsızlaştırmak isterseniz müzenin koleksiyon oluşturma mantığının buyruğuna o kadar girmiş olursunuz.

Elbette bu “yeni”, “gerçek ve yaşayan” yorumu eski avangart metinlerin çoğunda bulunan, kökleri derinlere uzanan bir kanaatle -yani yaşama giden yolun yalnızca müzenin yıkılması ve bizimle şu an arasında duran geçmişin radikal, esrik bir şekilde silinmesi sayesinde açılabilirdi fikriyle- çelişmektedir. Yeniye ilişkin bu vizyon, örneğin Kazimir Malevich’in kısa ancak önemli bir metninde güçlü bir şekilde ifade edilmiştir: 1919 tarihli “Müze Hakkında” adlı makale. O zamanlar yeni Sovyet hükümeti eski Rus müzelerinin ve sanat koleksiyonlarının iç savaşta tahrip edilmesinden, devlet kurumlarının ve ekonominin genel olarak çökmesinden korkuyordu; Komünist Parti bu koleksiyonları korumaya çalışarak karşılık verdi. Metninde, Malevich, devleti, sanat koleksiyonlarını koruyucu bir tutumda bulunmamaya çağırarak Sovyet iktidarının müze yandaşı siyasetini protesto ediyordu çünkü tahrip edilmeleri gerçek, yaşayan sanata giden yolu açabilirdi. Özellikle şöyle yazmıştı:

Hayat ne yaptığını biliyor ve yok etme çabası içindeyse kimse ona müdahale etmemeli çünkü onu engelleyerek içimizde doğan yeni hayat havramına giden yola ket vuruyoruz. Bir cesedi yakınca bir gram kül elde ederiz: buna göre binlerce mezar, kimyagerin sadece bir rafına sığabilecektir. Zaten ölü olan geçmiş bütün çağları yakmalarını teklif ederek muhafazakârlara bir ayrıcalık tanıyabilir ve bir eczane kurabiliriz.

Ardından Malevich ne demek istediğine ilişkin somut bir örnek veriyordu:

Rubens’in ve sanatının küllerini -insanlarda bir fikirler yığını geliştirecek ve genellikle asıl temsilden daha canlı olacak (ve daha az yer kaplayacak)¹- inceleyecek insanlar açısından da amaç (bu eczanenin amacı) aynı olacak.

Rubens örneği Malevich açısından tesadüf değildi; daha önceki pek çok manifestosunda çağımızda “koca kıçlı bir Venüs” resmi yapmanın artık imkânsız olduğunu ifade etmişti. Malevich, -o zamanlar sanatta yeninin en tanınmış sembollerinden biri haline gelen- Siyah Kare’siyle ilgili yazdığı eski bir metninde “siyah karede Eros’un sevgilisi

Psyche'nin tatlı tebessümünün belirmesi" gibi bir şansın olmadığını ve yapıtın -Siyah Kare- "asla sevişilecek bir döşek gibi kullanılamayacağını"² yazdı. Malevich monoton sevişme ritüellerinden, en az, monoton müze koleksiyonları kadar nefret ediyordu. Ama en önemlisi, yeni, orijinal, yenilikçi sanatın geçmiş alışkanlıklarla ve geleneklerle yönetilen müze koleksiyonları açısından kabul edilemez olduğu görüşüydü; ifadesinin altında yatan buydu. Aslında Malevich'in döneminde durum tam tersiydi ve doğrusu, modern bir kurum olarak müzenin doğduğu on sekizinci yüzyılın sonundan beri durum böyleydi. Modernite söz konusuysa, müze koleksiyonları kesin, normatif, kökleri geçmişe uzanan bir beğeni tarafından yönetilmez. Koleksiyon oluşturmak, daha ziyade, müze sistemini öncelikle belli başlı tarihsel dönemlerin -çağdaş dönem de dâhil- karakteristik özelliklerini barındıran tüm nesneleri toplamaya zorlayan bir tarihsel temsil fikridir. Tarihsel temsil mefhumu asla sorgulanmamıştır -hatta sırasıyla yeni, hakiki düzeyde çağdaş ve güncel geçinen oldukça yakın tarihli postmodern makalelerde bile. Bu makaleler, dönemimizi temsil etmek açısından kimin ve neyin *yeterince yeni* olduğunu sormaktan öteye gitmez.

Geçmişin izleri derlenmeseydi, geçmiş dönemlerin sanatı müzelerde koruma altına alınmasaydı eskiye sadık kalmak, gelenekleri takip etmek ve dönemin yıkıcı gayretlerine direnmek anlamlı olur muydu -hatta bir tür ahlaki zorunluluk haline gelir miydi? Müzesi olmayan kültürler, Levi-Strauss'un da tanımladığı gibi, "soğuk kültürler"dir ve bu kültürler sürekli geçmişi yeniden üreterek kültürel kimliklerinin bakirliğini korumaya çalışır. Bunu yaparlar çünkü kayıtsızlığın tarihsel belleğin tamamen kaybedilmesi tehdidinde bulunduğunu hissederler. Ayrıca geçmişe ilişkin nesneler toplanıp müzelerde korunduğunda eski tarzların, formların, alışkanlıkların ve geleneklerin yinelenerek çoğaltılması gereksizleşir. Dahası, eski ve geleneksel olanın yinelenmesi, toplumsal açıdan yasaklanır veya en azından hoş karşılanmayan bir uygulama halini alır. Modern sanatın en genel formülü, "Artık yeni şeyler yapacak kadar özgürüm," değildir. Daha ziyade, "Bir daha eski olanı yapmam imkânsız"dır. Malevich'in dediği gibi, koca kıçlı Venüs resmi yapmak imkânsızlaştı. Ama bu sadece müzenin varlığı yüzünden imkânsızlaştı. Rubens'in yapıtları gerçekten yakılsaydı, Malevich'in önerdiği gibi, aslında sanatçıların önüne tekrar koca kıçlı Venüs resimleri yapabilecekleri bir yol açılacaktı. Avangart strateji, daha büyük bir özgürlüğe kavuşmakla değil yeni bir tabunun -artık yok olmadığı, aksine sürekli göz önünde kaldığı için eskinin tekrarlanmasını yasaklayan "müze tabusu"- ortaya çıkmasıyla başladı.

Müze, yeni olanın neye benzemesi gerektiğini dikte etmez, Sokrates'in ona *yapmaması* gerekenleri söyleyen ama asla yapması gerekenleri söylemeyen cini gibi işlev görerek sadece neye benzememesi gerektiğini gösterir. Bu uğursuz sese veya varlığa "içsel küratör" adını verebiliriz. Her modern sanatçının, artık neyin yapılmasının mümkün olmadığını yani neyin koleksiyonlara giremediğini söyleyen bir içsel küratörü vardır. Müze bize, sanat açısından gerçek, canlı, şu ana ait görünmenin -yani, zaten müzeye alınmış, zaten koleksiyona girmiş bir sanat gibi görünmemenin- ne anlama geldiğine ilişkin oldukça net bir tanım yapar. Mevcudiyet, bu tanımda, sadece yokluğun karşıtı olarak saptanmamıştır. *Mevcut olması için sanatın şu ana ait görünmesi* gerekir. Bu da müzede sunulduğu gibi eski, geçmişe ait, ölü bir sanat yapıtına benzeyemeyeceği anlamına gelir.

Hatta modern müze koşulları altında, henüz üretilmiş sanatın yeniliğinin, eski sanatla karşılaştırılması sonucunda sonradan tespit edilmediğini de söyleyebiliriz. Bu karşılaştırma daha ziyade yeni sanat yapıtı ortaya çıkmadan önce yapılır -ve yeni sanat yapıtını neredeyse bu üretir. Modern sanat yapıtı daha o üretilmeden önce koleksiyona alınır. Avangart sanat, belirli bir burjuva beğenisini (örneğin Bourdieu'nun öne sürdüğü gibi) ifade ettiği için değil bir bakıma hiçbir beğeniye -hiçbir kamusal beğeniye, bireysel beğeniye, hatta sanatçıların kendi beğenilerini bile- ifade etmediği için, elitist düşünen azınlığın sanatıdır. Avangart sanat elitisttir çünkü halkın maruz bırakılmadığı bir baskı ve zorlama altında doğmuştur. Halk açısından her şey -veya en azından çoğu şey- yeni olabilir çünkü bunlar hâlihazırda müze koleksiyonlarına girmiş bile olsalar henüz bilinmemektedir. Bu gözlem, -yeni ve önceki arasındaki veya yeni ile farklı arasındaki- yeni fenomeninin daha iyi kavranabilmesini sağlamak açısından gerekli merkezi ayrımı yapmaya yol açar.

Aslında yeni olmak, genellikle, bir farklı olma ve yakın zamanda üretilmiş olma kombinasyonu gibi anlaşılıyor. Bir arabaya, diğer arabalardan farklıysa ve aynı zamanda otomobil sanayisi tarafından en yakın zamanda üretilmiş, son model arabaysa ona yeni bir araba deriz. Ancak Søren Kierkegaard'ın -özellikle *Philosophische Brocken* adlı metninde- işaret ettiği gibi yeni olmak, farklı olmakla aynı şey değildir. Kierkegaard, yeni mefhumu ile farklı mefhumunu daha titiz bir şekilde karşılaştırır, işaret ettiği temel husus, yalnızca özel bir farkın farkına varılıp ayırt edilebildiğidir çünkü bu farkı fark olarak ayırt etmeyi ve tanımayı zaten becerebilmekteyizdir. O yüzden hiçbir farklı şey asla yeni olamaz -çünkü gerçekten yeni olsaydı farklı olarak tanımlanamaz-

dı. Farkına varmak, her zaman, hatırlamaktır. Ama farkına varılan, hatırlanan bir farklılık da belli ki yeni bir farklılık değildir³. Dolayısıyla, Kierkegaard'a göre ortada yeni araba diye bir şey yoktur. Hatta araba oldukça yeni olsa bile bu araba ile daha önce üretilmiş arabalar arasındaki fark, yeni olmak değildir çünkü bu fark bir izleyici tarafından fark edilebilmektedir. Bu, yeni mefhumunun, sonraki yıllarda gelişen kuramsal sanat söyleminde pratikteki önemi ve ilişkisi korunsaydı bile, şu veya bu şekilde, niçin baskı altına alındığını anlaşılır kılar. Bu tür baskılamalar, yakın tarihli kültür kuramlarında hâkim olan yapısalcı ve yapısalcılık sonrası düşünce tipleri bağlamında Farklılık ve Ötekilik ile meşgul olmaktan kaynaklanan bir etkidir. Ama Kierkegaard için yeni, farkı olmayan bir farklılıktır ya da farklılığın ötesine geçmiş bir farktır -önceden bilinen herhangi bir yapısal kodla ilişkisi olmadığı için farkına varamadığımız bir farktır.

Kierkegaard, bu farklılığı açıklamak için İsa figürünü örnek verir. Öyle ki Kierkegaard İsa figürünün, ilk başta, o tarihsel zaman diliminde yaşayan diğer sıradan insanlar gibi görüldüğünü ifade eder. Başka bir deyişle, o dönemde yaşayan ve İsa figürüyle karşılaşan nesnel bir gözlemci, İsa ile sıradan bir insan arasında gözle görülür, somut bir fark -sadece İsa'nın basit bir adam olmadığını değil aynı zamanda Tanrı'nın oğlu olduğunu da ima eden gözle görülür bir fark- bulamazdı. Nitekim Kierkegaard için Hristiyanlık İsa'nın tanrısallığının fark edilmesinin imkânsızlığı -İsa'nın farklı biri olduğunun fark edilmesinin imkânsızlığı- üzerine kuruludur. Dahası, bu, İsa'nın sırf farklı olmadığını ve gerçekten yeni olduğunu ifade eder -ve bu da Hristiyanlığın farklılığı olmayan bir farkın ya da farklılığın ötesine geçmiş bir farkın açık bir kanıtı, beyanıdır. Bu nedenle Kierkegaard'a göre yeni, ancak sıradan, "farksız" ve özdeş -Öteki değil Aynı olan- bir çevrede ortaya çıkabilir. Lakin o zaman farklılığın ötesindeki bu farkla nasıl başa çıkılacağı sorusu akla gelir. Yeni, kendini nasıl belli edebilir?

Kierkegaard'ın tanımladığı şekliyle İsa figürüne daha yakından baktığımızda, artık "hazır yapıt" dediğimiz şeyle oldukça benzer görünmesi çarpıcıdır. Kierkegaard'a göre Tanrı ile insan arasındaki fark görsel terimlerle tanımlanabilen ve nesnel olarak saptanabilen bir şey değildir. İsa figürünü, İsa'nın ilahiliğini fark etmeden ilahi bağlamına koyarız -ve onu gerçekten yeni kılan da budur. Ancak aynı şey Duchamp'ın hazır yapıtları için de söylenebilir. İşte, farklılığın ötesine geçen farkla -artık sanat yapıtı ile sıradan, dünyevi nesne arasındaki fark olarak anlaşılabilir- böyle başa çıkıyoruz. Buna göre, Duchamp'ın Çeşme'sinin, diğer nesneler arasında bir tür İsa olduğunu ve hazır yapıt sanatının sanat

dünyası için bir tür Hristiyanlık olduğunu söyleyebiliriz. Hristiyanlık bir insan figürünü alır ve değiştirilmemiş bu figürü pagan tanrıların Panteon'una, din bağlamına oturtur. Müze -bir sanat mekânı veya tüm sanat sistemi- de sanat yapıtı ile basit şeyler arasındaki farkın ötesine geçen farkların üretilebildiği yahut sahnelenebildiği bir yer işlevi görür.

Bahsettiğim gibi, yeni bir sanat yapıtı eski, geleneksel, hâlihazırda koleksiyonlara girmiş sanatsal formları yineleyemez. Günümüzde, gerçekten yeni olmak için sanat yapıtı, sanat nesneleri ve sıradan şeyler arasındaki eski farklılıkları bile yineleyemez. Bu farklılıkları yinelemek suretiyle yeni bir sanat yapıtı değil yalnızca farklı bir sanat yapıtı yaratmak mümkündür. Bu yeni sanat yapıtı, diğer tüm sıradan, dünyevi şeylere veya popüler kültürün diğer tüm sıradan ürünlerine özel bir bağlamda benziyorsa gerçekten yeni ve diri görünür. Sadece bu durumda yeni sanat eseri müze duvarları dışındaki dünyanın göstereni olarak işlev görür. Bu yeni, sonsuzun sınırlarını aşan bir etki yaratmak kaydıyla -müzenin dışındaki gerçekliğe yönelik sonsuz bir manzara açarsa- tecrübe edilebilir. Bu sonsuzluk etkisi ise sadece müze içinde üretilebilir veya daha da iyisi, sahnelenebilir: gerçekliğin kendisi bağlamında gerçeği yalnızca sonu olan bir şey olarak tecrübe edebiliriz çünkü kendimiz faniyiz. Müzenin küçük, kontrol edilebilir alanı izleyicinin müze duvarlarının dışındaki dünyayı muhteşem, sonsuz, esrik gibi hayal etmesine imkân verir. Aslında bu, müzenin birincil işlevidir: müzenin dışını sonsuzmuş gibi hayal etmemize izin vermek. Yeni sanat yapıtları, müzenin içinde, dışarıdaki sonsuz manzaraya açılan sembolik pencereler gibi işlev görür. Ama elbette yeni sanat yapıtları bu işlevi artık yeni değil, sadece farklı olmaya; sıradan şeylerle arasındaki mesafe zamanla fazlasıyla belli olmaya başlamadan hemen önce yalnızca nispeten kısa bir süreliğine yerine getirebilir. Daha sonra, romantik sonsuz gerçek hissini yenilemek üzere eski yeniyi yeni yeniyile değiştirme ihtiyacı doğar.

Nitekim bugünün yeni sanatını üreten ve sahneleyen -başka bir deyişle "günümüzü" üreten- bir makine olarak müze, artık, sanat tarihini temsil eden bir mekân olmaktan çıkmıştır. Bu bağlamda müze, ilk kez, diri görünme, şimdi ve burada olma etkisi üretir. Müze perspektifinden baktığımızda yaşam gerçekten diri ve canlı görünür çünkü yine sadece müzede şimdi ve burada ortaya çıkan yeni farklılıkları -farklılıkların ötesine geçen farkları- üretebiliriz. Yeni farklılıklar üretebilme olasılığının gerçek hayatta karşılığı yoktur çünkü gerçek hayatta yalnızca eski farklılıkları -farkına varabildiğimiz farkları- bulabiliriz. Yeni farklılıklar üretmek için "olmayan gerçekliğin" kültürel düzeyde farkına varıldığı

ve kodlandığı bir mekâna ihtiyaç duyarız. Yaşam ve ölüm arasındaki fark, aslında, Tanrı ile sıradan insan arasındaki veya sanat yapıtı ile salt bir “şey” arasındaki farkla aynıdır -bu, söylediğim gibi, toplumsal açıdan “gerçek dışı” mekân olarak tanınan müzede veya arşivde tecrübe edilebilen, farklılığın ötesine geçen bir farktır. Tekrarlıyorum, yaşam bugün diri, canlı görünmektedir ve yalnızca arşiv, müze, kütüphane perspektifinden bakıldığında gerçekten diri ve canlıdır. Gerçek hayatta sadece ölü farklılıklarla -yeni ve eski araba arasındaki fark gibi- karşı karşıyayız.

Pek uzak olmayan bir geçmişte, fotoğraf ve video sanatıyla birlikte yıldızı yükselen hazır yapıt tekniği modernitede kendine bir yer edinirken müzenin çökmesine ve ölümüne yol açması bekleniyordu. Müze koleksiyonunun kapalı mekânı, seri üretilen hazır yapıtlar, fotoğraflar ve nihai ayrılmaya yol açan medya imgeleri yüzünden her an boğulma tehdidiyle yüz yüzeymiş gibi görünüyordu. Şüphesiz bu öngörü, akla yatkınlığını belirli bir müze mefhumuna -müze koleksiyonlarının istisnai, toplumsal düzeyde ayrıcalıklı statülerinden memnun oldukları çünkü yaşamdaki normal, dünyevi şeylerden farklı, çok özel şeyler, yani sanat yapıtları içerdikleri fikrine- borçluydu. Müzeler bu tip özel ve harika şeyleri alıp barındırmak için kurulmuşlarsa ve bu ifadenin yanlış olduğu da henüz kanıtlanmadıysa, o zaman, müzelerin kesinlikle ölümle yüz yüze geleceği akla uygun bir yaklaşım gibi görünür. İmgeleri üretmenin sanatçı dehası gerektiren gizemli bir süreç olmadığına dair kanıtlar hazırlayarak geleneksel müze bilimi ve sanat tarihi söylemlerinin asılsız olduğunu net bir şekilde ispatladıkları söylenen hazır yapıtlar, fotoğraf ve video sanatı değerli pratiklerdir.

Douglas Crimp'in "On the Museum's Ruins" adlı ünlü denemesinde Walter Benjamin'e atıf yaparak ifade ettiği şey tam olarak budur: "Yeniden üretim teknolojisi yüzünden postmodern sanat aurasını kaybetti. Özel yaratma kurgusu, hâlihazırda mevcut imgelerin içtenlikle haczedilmesine, alıntılanmasına, biriktirilmesine ve yinelenmesine yol açtı. Müzenin istikrarlı söyleminde esas teşkil eden orijinallik, özgünlük ve şu ana ait olma kavramlarının altı boşaltıldı."⁴ Bu yeni sanatsal üretim teknikleri, yeniden üretim pratiği sayesinde müzenin kavramsal çerçevelerinin -özel, bireysel yaratıcılık kurgusuna dayalı olarak yapılandırılan- düzenini bozup nihayetinde müzenin yıkımına yol açarak bunları ayırtır. Müzenin kavramsal çerçevelerinin asılsız olması yüzünden eklemek gerekir ki, bunu yaparak iyi de eder: bu çerçeveler, Crimp'in Foucault'ya yaptığı atıflarla iddia ettiği gibi, aslında tutarsız bir yapıt karmaşasından başka bir şeyin bulunmadığı, yaratıcı öznel-

ğin geçici bir tezahürü olarak anlaşılan, tarihsel bir temsil ileri sürerler. Nitekim Crimp, kendi neslinin diğer pek çok yazarı gibi, sanata ilişkin romantik kavram eleştirisinin, öncelikle abartılı ve aynı zamanda çağın gereksinimlerini karşılamayan sanat kavramı temelinde meşrulaştırmış gibi görünen müze kurumunu da içeren “bir kurum olarak sanat” eleştirisi olduğuna inanır.

Ünlü yapıtları överek sanatı meşrulaştıran benzersizlik -ve farklılık- retorığı, uzun bir süre geleneksel sanat tarihi söylemini tartışılmaz kıldı. Bu söylemin aslında müzecilik temelli sanat koleksiyonu oluşturmak açısından mutlak bir meşrulaştırma sağlayıp sağlamadığı yine de sorgulanmaktadır, o yüzden sanat tarihinin eleştirel analizi aynı zamanda kurum olarak müzenin eleştirisi işlevini de yüklenmiştir. Tek tek sanat yapıtları, sanatsal kalitesinin üstünlüğü veya başka bir ifadeyle, eser sahibinin yaratıcı dehasını belli etmesi bazında kendini diğer her şeyden ayrı bir tarafa koyabilseydi, o zaman müze tamamen füzuli bir şeye dönüşmez miydi? Şayet böyle bir şey varsa, ustalıklı yapılmış bir resmi, enikonu dünyevi bir mekânda bile -ve en etkin şekilde- fark edebilir, gereken takdiri gösterebiliriz.

Bununla beraber, müze kurumunun, hele ki çağdaş sanat müzelerinin son on yıl içinde tanık olduğumuz hızlı gelişimi, sanat yapıtı ile dünyevi nesneler arasındaki gözle görülür farkların hızla kaybolmasıyla -yirminci yüzyıl avangartları tarafından özellikle de 1960'lardan bu yana sistematik bir şekilde uygulanan silme işlemi sonucunda- paralellik gösterir. Bir sanat yapıtı görsel açıdan dünyevi bir nesneden ne kadar az farklıysa, oluşunun sanat bağlamı ile müzecilik dışı, günlük, dünyevi bağlamı arasında net bir ayrım çizecek hale gelmesi o kadar şarttır. Bir sanat yapıtı “normal bir şey” gibi görüldüğü zaman müzenin bağlamsallığına ve korumasına ihtiyaç duyar. Şüphesiz, müzenin hamilik işlevi günlük yaşamda kendini zaten belli edecek olan geleneksel sanat açısından da önemlidir çünkü müzeler, bu tür yapıtları zamanla meydana gelen fiziksel hasardan da korur. Bu sanatın kabulü konusuna gelirsek müze, zararlı değilse de, gereksizdir: Yapıtlar ve onların günlük, dünyevi ortamları arasındaki çelişki -yapıtın yerine geçen çelişki- müzede ekseriyetle kaybolur. Bilakis, kendi ortamındaki görsel uyaranlar yüzünden çevresinden farklılaşmayan yapıt ise sadece müzede hakikaten algılanabilir hale gelir. Sanat yapıtı ve dünyevi şey arasındaki görsel farkın ortadan kaldırılması olarak anlaşılan sanatsal avangart stratejiler, işte bu yüzden, doğrudan, söz konusu farkı kurumsal açıdan emniyete alan müzelerin inşa edilmesine yol açar.

Müzenin kurum olarak çökertilmesi ve meşruiyetinin kaldırılması şöyle dursun, daha sonra gelişen sanatın empatik kavrayışına dayalı eleştiri, aslında, çağdaş sanatın kurumsallaştırılması ve “müzeleştirilmesi” konusunda kuramsal bir dayanak sağlar. Sıradan nesnelere müzede gerçek hayatta sahip olmadıkları bir ayrışma -farkın ötesindeki fark- vaat edilir. Bu vaat, söz konusu nesneler bu vaade ne kadar az “layıkça”, yani ne kadar az gösterişli ve sıradışıysa, o kadar fazla geçerli ve güvenilirdir. Modern müze, yeni kutsal aurayla damgalanan ayrıcalıklı bir dehanın ürünü yapıtların değil, daha ziyade, aksi halde kısa sürede müze duvarları dışındaki gerçekliğin içinde boğulacak olan silik, sıradan ve günlük nesnelerin doğuşunu müjdelere. Müzenin bütünlüğü gerçekten hiç bozulmamış olsaydı o zaman sanatın normal, günlük, sıradan olanı yeni, canlı ve diri gösterme şansı ortadan kalkardı. “Yaşamın içinde” olduğunu başarıyla iddia etmesi için sanatın farklı -alışılmadık, şaşırtıcı, ayrıcalıklı- olması gerekir; tarih, sanatın bunu yalnızca klasik, mitolojik, dini geleneklerden faydalanarak ve günlük hayatla ilgili deneyimlerin banallığıyla bağlarını kopartarak yapabildiğini ispatlar. Günümüzün başarılı (ve hakkıyla yapılan) kitle kültürü imgesi üretimi, uzaylı saldırılarıyla, kıyamet ve kefaretle mitleriyle, insanüstü süper güçlerle donatılmış kahramanlarla ve benzeriyle meşgul oluyor. Bütün bunlar kesinlikle büyüleyici ve yol gösterici. Gerçi arada bir biri çıkıp normal sıradan, banal şeylerden de hoşlanmayı ve bunları düşünmeyi tercih edebilir. Ama kültürümüzde, bu istek sadece müzede karşılanabilir. Öte yandan gerçek hayatta, hayranlık uyandıracak nesne olarak bize sadece sıra dışı olan sunulur.

Ancak bu, aynı zamanda, yeninin halen mümkün olduğu anlamına da gelir çünkü sanat tarihinin, konunun ve içeriğin ve benzeri pek çok şeyin sözde sonu gelmiş olmasına rağmen müze *hâlâ yerindedir*. Müzenin dışarıda olan bitenle ilişkisi, temelde, geçici değil uzamsaldır. Doğrusunu söylemek gerekirse, yenilik zaman içinde değil, uzamda meydana gelir: müze koleksiyonu ile dış dünya arasındaki fiziksel sınırların öte yanında. Bu sınırları, kelimenin tam anlamıyla ve metaforik olarak, herhangi bir zamanda, farklı noktalarda ve farklı yönlerde geçebilme becerimiz vardır. Bu, ayrıca, yeni kavramını tarih kavramından ve yenileme kavramını tarihsel çizgiselliğiyle ilişkisinden ayırıştırılabildiğimiz -ve aslında ayırştırmak zorunda olduğumuz- anlamına da gelir. Sanatsal yenilenme, geçici çizgisellik terimleriyle değil de müze mekânı ve dışarıları arasındaki uzamsal ilişki bağlamında düşünüldüğü zaman ilerleme ve modernitenin ütopyaları mefhumunun postmodern eleştirisi anlamsızlaşır. “Yeni”, tarihsel düzlem-

de yaşamın içindeki gizli bir kaynaktan ortaya çıkmadığı gibi, gizli bir tarihsel *telos* vaadi olarak da doğmaz. Yeninin üretimi, temelde fiziksel, maddesel bir işlemin, koleksiyon oluşturmak için derlenip bir araya getirilen öğeler ile derlenmeyen öğeler arasındaki sınırların kaymasının bir sonucudur sadece: bazı nesneler müze sistemine katılırken bazıları müze sisteminin ve sahasının dışına, söz gelimi, çöpe atılır. Bu tür bir kayma, sanat nesnelerinin, müze dışındaki alanlarda dolaşımda olan önemsiz şeylerle ve popüler kültür imgeleriyle aynı, müzeleştirilmiş geçmişten farklı görünmesini sağlayan gösterenleri (belirleyicileri) kullanarak yineleyen bir inovasyon, açıklık, sonsuzluk etkisi üretir. Dolayısıyla, tarihsel dizgede kabul edilebilir sayılan tüm farkların ötesinde yeni farkların üretilmesi sayesinde, daha önce bahsettiğim gibi, sanat tarihi anlatısının sözde sonunu hayli aşan bir “yeni” kavramı elde edebiliriz.

Müzenin fiziksel varlığı, sanatta yeninin üretiminin tarihin sözde tüm sonlarını aşabilmesini sağlar, bunun kesin nedeni evrensel ve saydam müze mekânına ilişkin modern idealin (evrensel sanat tarihinin temsili olarak), gerçekleştirilemez ve tamamen ideolojik olduğunu göstermesidir. Modernitede sanat, sanat tarihinin bütününe temsil eden ve olası tüm sanat yapıtlarının karşılaştırılmasına, görsel farkların saptanmasına imkân veren evrensel, homojen mekân yaratmaya yönelik bir evrensel müze fikri altında gelişmiştir. Evrenselliğe inanan bu vizyon, ünlü “Le musée Imaginaire” kavramı sayesinde André Malraux tarafından gayet iyi açıklanmıştır. Bu tür bir evrensel müze vizyonu, tarihsel dizgede saptanmış tüm farkları kabul etmeye muktedir bir “tarihsel özbilinçlilik” kavramını somutlaştırırken kuramsal köken bakımından Hegelcidir. Sanat ve evrensel müze arasındaki ilişkinin mantığı, Hegelci Mutlak Ruh mantığını izler: bilgi ve belleğin öznesi, tüm diyalektik gelişim tarihi boyunca ötekine, farklıya, yeniye duyulan arzu tarafından güdülenmektedir -ama bu tarihin sonunda söz konusu ötekiliğin, gerçekte, arzunun kendi devinimiyle üretildiğinin keşfetmesi ve kabul edilmesi gerekir. Tarihin bu bitiş noktasında özne, ötekiindeki kendi imgesini fark eder. Dolayısıyla diyebiliriz ki, müzenin ötekisi, doğası gereği müze koleksiyon sorumlusu veya küratörün arzu nesnesidir ve evrensel müzenin ötekinin gerçek kökeni olduğunun anlaşıldığı an, müze, Mutlak Müze haline gelir ve tarihinin muhtemelen sonuna ulaşır. Velhasıl Duchamp’ın hazır yapıt tekniği, Hegelci terimlerle, evrensel müzenin ileriye yönelik tarihsel gelişimine son veren bir iç çatışma eylemi olduğu şeklinde yorumlanabilir.

Dolayısıyla hazır yapıtın sanat tarihinin uç noktası olduğunu işaret ederek sanatın sonunun geldiğini açıklayan yakın tarihli söylemler hiçbir suretle tesadüfî değildir. Arthur Danto'nun sanatın, sanat tarihinden bir süre önce sona erdiğini⁵ işaret ederken kullanmayı en sevdiği örnek Warhol'un *Brillo Kutuları*'dır. Thierry de Duve ise hazır yapıtlar yüzünden sanat tarihinin sona ermesinin ardından kişisel beğeniye dönüşü⁶ kastederek "Duchamp'tan sonra Kant"tan bahseder. Aslında Hegel açısından sanatın sonu, estetik derslerinde de tartıştığı gibi, çok daha erken bir zamanda gerçekleşmiştir: kendi formunu, kendi hukukunu vatandaşlarının yaşamlarına sokan ve böylece sanatın samimi toplumu şekillendirme işlevini kaybettiren yeni modern devletin ortaya çıkmasıyla aynı zamanda meydana gelmiştir⁷. Hegelci modern devlet, gözle görülür ve deneysel tüm farklılıkları bir sisteme bağlar -bunları fark eder, kabul eder ve genel hukuk sistemi içinde her birine uygun bir yer verir. Ötekinin modern hukuk tarafından siyasi ve adli açıdan bu şekilde tanınması eyleminden sonra sanat, ötekine ötekiliği açıklamak, onu şekillendirmek ve tarihsel temsil sistemine kazımak gibi işlevlerini kaybeder. Böylece hukuk üstünlük kazandığı anda, sanat imkânsızlaşır: Hukuk, hâlihazırda mevcut tüm farklılıkları temsil eder, bu temsiliyet sayesinde sanatı fuzuli kılar. Elbette bazı farklılıkların daima temsil edilemez düzeyde kalacağı veya en azından hukuk tarafından temsil edilemeyeceği ve dolayısıyla sanatın hiç olmazsa sisteme dâhil olmamış ötekinin temsil edilmesi işlevini elinde tutacağı öne sürülebilir. Ama bu durumda sanat, sadece hukuka hizmet eden ikincil bir rol üstlenir: Hegel'e göre, farklılıkların orijinal bir şekilde kendilerini ortaya koymaları suretiyle mevcut olmayı ve modern hukukun etkisi altında, her durumda, modası geçmiş formlar yaratmayı içeren bir hakiki sanat rolü.

Ama dediğim gibi, Kierkegaard farklılıkları temsil etme görevi üstlenen kurumların aynı zamanda nasıl farklılıklar -önceden var olan farkların ötesine geçen- yarattığını bize dolaylı olarak gösterebilir. Bu noktada, bu yeni farklılığın -farklılığın ötesine geçen bu farklılığın- daha önce söylediğim farklılık olduğunu çok kesin ve açık bir şekilde ifade edebilirim. Bu, formda değil zamanda yaşanan bir farklılıktır -yani, münferit "şeylerin" beklenen yaşam süresi içinde olduğu kadar tarihsel boyutta da yerine getirecekleri görevlerdeki farklılıktır. Kierkegaard'ın "yeni farklılık" tanımını hatırlayalım: ona göre İsa ve o dönemde yaşayan sıradan bir insan arasındaki fark, sanat ve hukukla temsil edilebilen yapısal bir fark değil sıradan insan ömrünün kısıllığı ve ilahi varoluşun sonsuzluğu arasındaki kavranılamaz farktı. Sıradan

bir şeyi hazır yapıt olarak müzenin dışından içeri taşırsam bu şeyin formunu değiştirmem ama onun beklenen yaşam süresini değiştiririm ve ona belirli bir tarihsellik atfederim. Sanat yapıtı daha uzun yaşar ve orijinal formunu, müzede, sıradan bir nesnenin “gerçek yaşamda” koruyacağından daha uzun süre korur. İşte bu yüzden sıradan bir şey müzede gerçek hayattakinden daha “diri” ve daha “gerçek” görünür. Sıradan bir şeyi gerçek hayatta gördüğümde hemen ölümüne -kırılıp atıldığı zamana- ilişkin tahminler yaparım. Fani bir yaşam beklentisi, aslında, sıradan hayatın tanımıdır. Bu yüzden sıradan bir şeyin beklenen yaşam süresini uzatırsam hiçbir şeyi değiştirmeden, bir şekilde, her şeyi değiştirmiş olurum.

Bir müze öğesinin ve “gerçek bir şeyin” beklenen yaşam süresindeki bu kavranılamaz farklılık, hayal gücümüzü “şeylerin” dış görüntülerinden bakım, restorasyon ve genellikle manevi destek -müze öğelerinin temel özüne- mekânizmalarına doğru yönlendirir. Bu göreceli yaşam beklentisi meselesi, dikkatimizi öğelerin müzede toplanmasını ve böylece uzun ömürlü olmalarının sağlandığı toplumsal, siyasi koşullara da çeker. Bu arada müzenin davranış kuralları sistemi ve tabuları, nesneyi korumaya yönelik desteği gözle görülür ancak tecrübe edilemez kılar. Bu gözle görülürlük indirgenemez. İyi bilindiği gibi, modern sanat, yapıtın içsel, maddi yanını saydam kılmanın tüm yollarını dener. Ama müze izleyicileri olarak görebildiğimiz, halen yalnızca sanat yapıtının yüzeyidir: müze ziyareti koşulları altında, bu yüzeyin ardında daima gizli kalan bir şeyler olur. Müzedeki bir izleyicinin, sanat yapıtının özünü erişilmez ve bakir tutma işlevi gören, bu sayede “sonsuz kadar” sergilenebilmesine imkân veren temel kısıtlamalara daima boyun eğmesi gerekir. Burada ilginç bir “içerideki dışarı” vakası karşımıza çıkar. Sanat yapıtı maddi desteği “müzeden” alır ama bu destek görselleştirilemez -görselleştirilebilir değildir. Müzenin maddi koruma sisteminin yanı sıra manevi desteğinin de anlaşılması zor, gözle görülmez ve müze izleyicisinden gizli olması gerekir. Belli bir bağlamda, müze duvarlarının içinde, dışındaki sonsuz dünyadakinden çok daha radikal, erişilemeyen bir sonsuzlukla karşı karşıya kalırız.

Müzeleştirilmiş sanat yapıtının aldığı manevi destek şeffaflaştırılamasa da onu çetrefil, gizli ve gözle görülmez kılmak gene de mümkündür. Bu tip bir stratejinin çağdaş sanat bağlamındaki işlevini anlamak için, örneğin iki İsviçreli sanatçının, Peter Fischli ve David Weiss’ın yapıtlarını ele alabiliriz. Şu anki amaçlarıma uygun çok özet bir tanım vermem yeterli olur: Fischli ve Weiss, hazır yapıtlara çok benzeyen nesneler -günlük yaşamda her yerde gördüğünüze benzer nesneler⁸-

sergilerler. Aslında bu nesneler “gerçek” hazır yapıtlar değil simülasyonlardır: poliüretan -hafif plastik bir malzeme- ile yapılmışlardır ama öyle bir hassasiyetle yontulmuşlardır ki (zarif İsviçre hassasiyeti) onları bir müzede, bir sergi bağlamında gördüğünüzde Fischli ve Weiss tarafından yapılan bu nesneler ile gerçek hazır yapıtları ayırt etmekte bayağı zorlanırsınız. Bu nesneleri, diyelim ki, Fischli ve Weiss’ın atölyesinde görseydiniz elinize alıp tartabilirdiniz. Bu, sergilenen nesnelere dokunmak yasak olduğu için müzede gerçekleştirmenin imkânsız olduğu bir deneyimdir. Aynı şeyi müzede yaparsanız, hemen alarm sistemi devreye girer, önce müze personeli sonra da polis gelir. Bu bağlamda, sanat ile sanat olmayan arasındaki tezatı pekiştiren şeyin son örnekteki polis olduğunu söyleyebiliriz ve polisin sanat tarihinin sonundan haberi yoktur.

Fischli ve Weiss, ürettikleri bu formları müze mekânında gözler önüne sererken hazır yapıtların kendi maddeselliklerini gizlediklerini ve bir şekilde engellediklerini ortaya koyarlar. Yine de bu gizlilik -böyle bir manevi desteğin görselleştirilmemesi- Fischli ve Weiss’ın yapıtlarının sayesinde, yapıtlarının “gerçek” ile “simüle edilen” arasındaki gözle görülmeyen farkı açıkça ima etmesi suretiyle müzede sergilenir. Müze izleyicisi, yapıtlara eşlik eden ve Fischli ile Weiss tarafından sergilenen nesnelerin “gerçek” değil “simüle edilen” hazır yapıtlar olduğunu açıklayan metinlerle bilgilendirilir. Ama müze izleyicisi bu bilgiyi test edemez çünkü bu, gizli içsel özle, sergilenen öğelerin müzeden aldığı manevi destekle -gözle görülen formla değil- ilgilidir. Bu, “gerçek” ile “simüle edilen” arasındaki yeni tanışılan söz konusu farkın, form düzeyinde mevcut bir görsel farkı temsil etmediği anlamına gelir. Manevi destek sanat yapıtlarının hepsinde bu örnekteki kadar net açığa çıkmaz -avangart sanat tarihi boyunca pek çok sanatçı ve kuramcı açığa çıkmış olmasını istediye bile. Bu fark, daha ziyade, sadece müzede anlaşılması gerçekten zor ve temsil edilmesi mümkün olmayacak bir şekilde var edilebilir. Hazır yapıt tekniğini simüle ederek Fischli ve Weiss, açığa çıkarmaksızın, gözle görülür kılmaksızın, temsil etmeksizin manevi desteğe dikkat çeker. “Gerçek” ve “simüle edilen” arasındaki fark, “ayırt edilemez” sadece üretilir çünkü dünyadaki her nesne, aynı anda hem “gerçek” hem de “simüle edilen” şekliyle görülebilir. Gerçek ve simüle edilen arasındaki farkı, “gerçek” değil yalnızca “simüle edilen” olduğu şüphesi uyandıran özel bir “şey” veya imge kullanarak üretip gösterebiliriz. Sıradan bir şeyi müze bağlamına koymak, manevi destek, bu şeyin maddi varoluş koşulları hakkında kesintisiz bir şüphe uyandırmak anlamına gelir. Fischli ve Weiss’ın yapıtı, müzede anlaşılması zor

bir sonsuzluğun bulunduğunu ispatlar –bu sonsuzluk, sergilenen her şeyin simüle edildiği, sahte olduğu, dış formunun öne sürdüğünden başka bir içsel öze sahip olduğu ve benzeri hakkında sonsuz bir kuşku, sonsuz bir kuruntudur. Bu, aynı zamanda, “gözle görülür gerçekliğin bütünüyle” müzeye aktarılmasının -hatta düşünmesinin bile- mümkün olmadığı anlamına gelir. Ne de o eski Nietzschevari hayalin, gerçekliğin müzeyle özdeşleşmesinin sağlanması için dünyanın bütünüyle estetize edilmesi hayalinin gerçekleştirilmesi mümkündür. Müze, kendi anlaşılmazlıklarını, gözle görülemeyenlerini, farklılıklarını üretir; kendine ait bir “içeride gizlenmiş dışarı” üretir. Yapıtların bir yandan uzun ömürlü olmalarını sağlarken bir yandan da özgünlüklerini tehlikeye atan müze, içinde sergilenen bu yapıtlara verdiği gizli destek hususunda yalnızca kuşku, belirsizlik ve endişe atmosferi yaratabilir.

Derlenip toplanarak koleksiyona alınan ve müzeye konan şeylerin ömürlerinin uzun olmasına yönelik verilen bu yapay teminat, *her zaman* bir simülasyondur; bu uzun ömürlülük sadece sergilenen şeyin gizli içsel özünün dayanıklılığını emniyet altına alacak şekilde, teknik olarak güdülenmesiyle başarılabilir: Her koruma aynı zamanda ister istemez simülasyon olan teknik bir güdülemedir. Yine de bir sanat yapıtının bu yapay uzun ömürlülüğü sadece görecelidir. Her sanat yapıtının öldüğü, bozulduğu, dağıldığı, yapısının bozulduğu -ille de kuramsal olması gerekmez malzeme düzeyinde de- bir zaman vardır ve o gün gelir. Hegelci evrensel müze vizyonu, Tanrı'nın bahsettiği ruhsal sonsuzluğunun yerine fiziksel sonsuzluğu koyar. Fakat böyle bir sonsuzluk, elbette, yanılsamadır. Zaten müzenin kendisi de geçici bir şeydir -müze koleksiyonlarına alınan sanat yapıtları, koruma altına alınmalarının amacına uygun olarak, günlük yaşamın tehlikelerinden ve genel değişimden sakınılmış olsa bile. Dolayısıyla sağladığı koruma ve destek, nihai açıdan başarılı olamaz ya da sadece geçici bir başarı gösterebilir. Sanat nesneleri savaşlarla, afetlerle, kazalarla, zamanla tahrip olur. Bu fiziksel kader, madde olarak sanat nesnelerinin küçümsenemez bu dünyeviliği, sanat tarihinin her olasılığını sınırlandırır -bu sınır, aynı zamanda tarihin sonunun zıttı olarak da işlev görür. Sırf madde düzeyinde sanat bağlamı, tamamen kontrol edemeyeceğimiz, açıklayamayacağımız veya öngöremeyeceğimiz şekilde daimi olarak değişir, öyle ki bu değişim bize her zaman şaşırtıcı gelir. Tarihsel boyutta içsel çatışma, müzedeki nesnelerin gizli, açıklanamayan madde-selliğine bağlıdır. Sanatın fiziki kaderi küçümsenemediği gibi açıklanamadığı için de tekrar sanat tarihine dönülmelidir; sanat tarihi tekrar gözden geçirilmeli ve her zaman yeniden yazılmalıdır.

Tek tek sanat yapıtlarının maddesel mevcudiyeti bir süreliğine garantilenmiş olsa da, sanat yapıtının yapıt olma statüsü daima bir müze koleksiyonunda yer almasına bağlıdır. Ancak bu bağlamı uzun bir süre dengede tutmak oldukça zordur -aslında imkânsızdır. Müzenin asıl paradoksu belki de budur: müze koleksiyonu insan eliyle yapılmış şeylerin korunmasına hizmet eder ama bu koleksiyonun kendisi, her zaman, istikrarsızdır; sürekli değişir ve akış halindedir. Koleksiyon oluşturmaya yönelik toplama ve derleme işi, -her ne kadar bir zamandan kaçma teşebbüsü olsa da- zaman içinde mükemmelleşen bir olaydır. Müze sergisi daima akış halindedir: yalnızca ilerlemekle ve büyümekle kalmaz aynı zamanda kendini farklı şekillerde değiştirir. Neticede eski ile yeni arasındaki ayrımı yapmak ve “şeylere” sanat yapıtı statüsü atfetmek için geliştirilen çerçeve de zamanla değişir. Örneğin Mike Bidlo veya Shirley Levine gibi sanatçılar, -kendine mal etme tekniği yoluyla- yapıta verilen manevi desteğin şeklini değiştirir ve belli başlı sanat formlarına yüklenen tarihsel misyonda kayma yaratılabileceğini ispatlar. Ünlü sanat yapıtlarını kopyalamak veya tekrarlamak, tarihsel belleğin tüm sırasını ve düzenini bozar. Ortalama bir izleyicinin, diyelim ki, orijinal bir Picasso yapıtıyla Mike Bidlo’nun kendine mal ettiği Picasso yapıtı arasındaki farkı ayırt etmesi imkânsızdır. O yüzden şimdi, Duchamp’ın hazır yapıt vakasında veya Fischli ile Weiss’in hazır yapıt simülasyonlarında olduğu gibi, görsel olmayan bir farkla ve bu bağlamda, henüz üretilmiş bir farkla karşı karşıyayız -Picasso’nun yapıtı ile bu yapıtın Bidlo tarafından üretilen kopyası arasındaki fark. Bu fark, yine, sadece müzenin içinde -belli bir tarihsel temsil düzeni içinde- anlam kazanabilir ve gösterilebilir.

Dış formunda herhangi bir değişiklik yapılmaksızın hâlihazırda mevcut sanat yapıtlarını yeni bağlamlara koyarak yapıtın görüntüsünde yapılan değişiklikler, alımlanmasında bir fark meydana getirebilir. Bir süredir, “kalıcı koleksiyonların yer aldığı mekân olarak müze” statüsü, yavaş yavaş, “uluslararası küratörlerin düzenlediği büyük ölçekli gezici sergiler ile münferit sanatçıların ürettiği büyük ölçekli enstalasyonlar için sahne olarak müze” statüsüne doğru kayıyor. Bu tür her büyük sergi veya enstalasyon, tarihi yeniden yapılandırıyor ve yeni koleksiyon kriterleri öneriyor; tarihsel belleği yeni bir sıralama ve düzenle tasarlamaya niyetleniyor. Bu gezici sergiler ve enstalasyonlar aslında, dünyeviliklerini açık bir şekilde ortaya koyan geçici müzelerdir. Geleneksel modernist ve çağdaş sanat stratejileri arasındaki farkın tanımlanması nispeten kolaydır. Modernist gelenekte sanat bağlamı istikrarlı görünür -idealize edilmiş evrensel müze bağlamıdır. İnovasyon, bu is-

tikrarlı bağlama yeni bir form, yeni bir “şey” koyulmasına dayandırılır. Çağımızda, bağlam değişken ve istikrarsız bir şey gibi algılanıyor. O yüzden çağdaş sanat stratejisi başka, yeni ve ilginç görünen özel bir form -ki, bu form daha önce koleksiyonlara girmiş de olabilir- veya “şey” yapabilen özel bir bağlam yaratmaya dayanıyor. Geleneksel sanat, form düzeyinde üretiliyordu. Çağdaş sanat bağlam, çerçeve, arka plan veya yeni bir kuramsal yorum düzeyinde üretiliyor. Ama amaç aynı: farklı ve yeni görünmesini sağlamak için form ile tarihsel arka plan arasında bir tezat yaratmak.

Dolayısıyla, Fischli ve Weiss, çağdaş izleyiciye tamamen tanıdık gelen hazır yapıtlarını artık rahatlıkla sergileyebilirler. Bunların standart hazır yapıtlardan farkı, dediğim gibi, gözle görülemez çünkü yapıtın içsel özü, malzemesi tecrübe edilemez. Sadece şu anlatılabilir: farkı kavramak veya daha da iyisi, farkı tahayyül etmek için bir hikâyeyi, bu sahte hazır yapıtları yapıt kılan tarihin dinlenmesi gerekir. Aslında, Fischli ve Weiss’ın bu yapıtlarının gerçekten “yapılmış” olması bile gerekmez; bu yapıtlar için “modellere” farklı bir şekilde bakmamızı mümkün kılan hikâyeyi dinlemek yeterlidir. Sürekli değişen müze sunumları, bizi, en nihayetinde, bütün arşivleri belirli bir zaman aralığında içeriden tahrip ederek tüm kimliklerin yapısını söken ve tüm tarihi düzenlerin, sınıflandırmaların altını boşaltan Heraklitosçu akışı tahayyül etmeye zorlar. Ancak Heraklitosçu böyle bir vizyonun gerçekleşmesi, sadece müze içinde, arşivlerin içinde mümkündür çünkü yalnızca orada belli bir dereceye kadar “yüce” olan bu şeylerin yıkımını tahayyül etmemize izin verecek şekilde kurulmuş arşivsel bir düzen, kimlik ve sınıflandırma vardır. Tarihsel dizge açısından hiç bir fark arz etmeyen ancak algısal farklar sunan “gerçekliğin” kendisi bağlamında bu tür bir yüce vizyonunun gerçekleşmesi imkânsızdır. Ayrıca, sergilerinin sürekli değişmesi sayesinde müze, yapıtların o gizli, fark edilmesi güç içsel özünü -onu açığa vurmadan- izleyicilere sunabilir.

Bugün, video ve sinema enstalasyonları gibi anlatıya dayalı sanat formlarının müze bağlamında giderek artan başarılarını izleyebiliyor olmamız tesadüf değildir. Video enstalasyonları, müzeye “harika gece”yi getirmiştir -en önemli işlevleri belki de budur. Geleneksel olarak izleyicinin, koleksiyonerin, küratörün sembolik mülkü gibi işlev gören müze mekânı, kendi “kurumsal” ışığını kaybetmiştir. Müze, anlaşılması güç, karanlık ve video görüntüsünden yani sanat yapıtının gizli içsel özünden, formunun içinde gizli elektrikli, bilgisayar teknolojisinden yayılan ışığa bağımlıdır. Eski zamanlardaki gibi müzede sergilenen, müze tarafından aydınlatılması, incelenme-

si ve yargılanması gereken şey, sanat nesnesi değildir; daha ziyade teknolojiyle üretilmiş bu görüntü müze alanının karanlığına kendi ışığını getirmiştir -o da sadece belirli bir süreliğine. İzleyicinin enstalasyon “çalışırken” video enstalasyonun maddeselliğine, içsel özüne zorla girmeye kalkışrsa, polis müdahalesinden çok daha verimli bir şekilde elektrik akımıyla öleceğini dikkate almak da ayrıca ilginçtir. Malum, eskiden, benzer şekilde, bir Yunan tapınağının yasak bölgelerine zorla girmeye kalkışan birinin Zeus’un şimşek çakan yıldırımlarına hedef olacağı varsayılıyordu.

Dahası var: yapıt artık sadece ışığı kontrol etmekle kalmaz, izleyicinin sanat yapıtı hakkında tefekküre dalmak için harcadığı süreyi de kontrol eder. Klasik müzede ziyaretçi tefekkür süresi üzerinde neredeyse tamamen kontrol sahibidir. Tefekkürü her an yarıda bırakabilir, sonra dönüp kaldığı yerden devam edebilir. Resim, izleyicinin bakışından kaçmaya yönelik bir girişimde bulunmadan olduğu yerde durur. Hareketli görüntülerle bu artık o kadar uzun sürmez -bu süre izleyicinin kontrolünden çıkmıştır. Bir videonun önünden ayrıldığımızda genellikle bir şeyleri kaçırmız. Artık müze -eskiden her yeri tamamen gözle görülür olan bu mekân- kaçan tefekkür fırsatını telafi edemediğimiz bir yer -daha önce baktığımız şeyi izlemek için aynı yere dönediğimiz bir yer- haline gelir. Gerçek hayatta, standart sergi ziyareti koşulları yüzünden, izleyici, çoğu zaman, sergide yer alan ve toplam uzunlukları bir müze ziyareti süresini aşan videoların hepsini fiziksel olarak izleyemez. Dolayısıyla, video ve sinema enstalasyonunun müze-ye girmesi, zamanın sona eren bir mefhum olduğunu kanıtladığı gibi popüler kültürümüzdeki video ve film dolaşımının, normal koşullar altında gizli kalan ışık kaynağıyla mesafesini de ortaya koyar. Daha iyisi: film -ki uzunluğu, sanki kural gibi, ortalama müze ziyareti süresinden daha uzundur- müzedeki şartlardan dolayı izleyici açısından muğlak, bütünü algılamayan, görülmeyen bir şey halini alır ve anlaşılması güçleşir. Filmin bir sinema salonu yerine müzede gösterilmesi sonucunda, burada, film alımlamasına yönelik yeni bir fark ortaya çıkar.

İşaret etmeye çalıştığım şeyi özetlemem gerekirse: Modern müze, koleksiyona giren ve girmeyen şeyler arasındaki her yeni farkı tanıtmaya yetkin bir mekândır. Bu fark yenidir çünkü hâlihazırda mevcut herhangi bir görsel farkı temsil etmez. Müze kapsamına alınacak nesnenin seçimi ilginçtir; yapıt mevcut farklılıkları sadece saptayıp yeniden ifade etmekle kalmaz aynı zamanda kendini temelsiz, açıklanamaz, gayri meşru olarak da sunarsa, bizim açımızdan uygun olarak kabul edilir. Bu tür seçimler, izleyiciye, dünyanın sonsuzluğuna yönelik bir pano-

rama sunar. Dahası: bu tür farkları tanıtarak müze, izleyicinin ilgisini “şeylerin” görsel formundan gizli manevi özüne ve yaşam beklentisine kaydırır. Buradaki yeni işlevler ötekinin yeniden sunumu ve anlaşılması güç olanın aşamalı olarak açıklığa kavuşması için atılan adımlardan biri değildir; daha ziyade anlaşılmaz olanın anlaşılmaz kaldığına, gerçek ve simüle edilen arasındaki farkın muğlaklığını koruduğuna, şeylerin uzun ömürlülüğünün daima tehlike altında olduğuna, şeylerin içsel doğası hakkındaki kuşkunun aşılamazlığına ilişkin yeni bir hatırlatmadır. Veya başka bir deyişle: Müze, yüceyi banalın içine sokma olasılığı sunar. İncil’de, güneşin altında yeni hiçbir şeyin olmadığına ilişkin o ünlü ifadeyi hatırlarsınız. Bu, elbette doğrudur ama müzenin içinde güneş yoktur. Müzenin, her zaman, yenilik yapılabilecek ve bu yeniliğin sergilenebileceği muhtemelen tek mekân olmasının -ve böyle kalmasının- nedeni de muhtemelen budur.

Küratörlük Üzerine

— § —

KÜRATÖRÜN işi sanat yapıtlarını sergi mekânına koymaktan ibaret. Sanatçının hâlihazırda sanat yapıtı mertebesine ulaşmamış nesneleri sergileme ayrıcalığı varken küratörü sanatçıdan ayıran şey budur. Bu durumda sergi mekânına konulmak suretiyle yapıt tam olarak bu statüyü kazanır. Duchamp, pisuarı sergilerken, küratör değil sanatçıdır çünkü pisuarı bir sergi çerçevesinde sunma kararının sonucu olarak bu nesne bir sanat yapıtına dönüşmüştür. Küratör bu fırsattan mahrum bırakılmıştır. Küratör sadece “Duchamp’ın pisuarı” olan -yani hâlihazırda sanat statüsü kazanmış- bir pisuarı sergileyebilir. Küratör sanat yapıtı mertebesine ulaşmamış, imzasız bir pisuarı elbette kolaylıkla sergileyebilir ama bu, sadece sergilenen yapıtları “bağlama oturtmaya” hizmet eden veya başka bazı yan işlevleri yerine getiren, Avrupa’ya özgü belirli bir tasarım dönemine yönelik bir örnek gibi görülecektir. Bu pisuarın sanat statüsü kazanabilmesinin hiçbir yolu yoktur -ve sergi sona erdikten sonra müzeye dönmeyecek, geldiği yere geri gidecektir. Küratör sergiye koyabilir ama sanat olmayan bir şeyi gösterme eylemiyle onu sanata dönüştüren sihirli bir yeteneği yoktur. Bu güç, kültürel göreneklere göre, tek başına sanatçıya aittir.

Durum her zaman böyle olmamıştır. Aslında sanat, sanatçılardan çok küratörlerin kararlarıyla sanat haline gelmiştir. İlk sanat müzeleri, on dokuzuncu yüzyılın başında var olmaya ve devrimlerin, savaşların, emperyal fetihlerle Avrupalı olmayan kültürlerin talan edilmesinin sonucu olarak on dokuzuncu yüzyıl boyunca kurumsallaşmaya başlamıştır. Her tür “güzel” işlevsel nesne -eskiden çeşitli dini ayinlerde kullanılan, iktidardakilerin odalarını süsleyen veya kişisel zenginliği ifade eden- toplanıp derlenmiş ve sanat yapıtları -yani işlevselliğinden arındırılmış, insanı derin düşüncelere sürükleyen özerk nesneler- şeklinde sergilenmiştir. Bu müzeleri yöneten küratörler, iktidarın yahut dinin geleneksel ikonlarına karşı yöneltilen ikonakırıncı eylemler yüzünden,

bu ikonları salt sanat yapıtına indiregeyerek sanat “yarattılar.” Sanat, özünde, “sadece” sanattı. Hal böyle olunca bu algı, tüm dini ikonların “dindışı, dünyevi şeyler” -sadece güzel nesneler; salt sanat yapıtı olarak sanat-olduğu düşünülen Avrupa Aydınlanması geleneği içinde kendine yer edindi. O zaman soru şu: Kûratörler sergileme eylemi ile sanat yaratma gücünü neden kaybetti ve bu güç neden sanatçıların eline geçti?

Yanıt çok belli: Pisuarı sergilerken Duchamp müze kûratörlerinin yaptığı gibi, kutsal bir ikonun değerini düşürmedi; daha ziyade seri üretilmiş nesneyi alıp sanat yapıtı mertebesine çıkardı. Bu şekilde serginin sembolik ekonomideki rolü değişti. Eskiden kutsal nesnelerin değeri, onları sanat kılacak şekilde düşürülürdü; bugün ise aksine, dünyevi nesnelere, onları sanat kılacak değerler kazandırılıyor. Özünde ikonakıncılık olan şey, ikonaseviciliğe dönüşmüş durumda. Ama sembolik ekonomideki bu kayma, on dokuzuncu yüzyıl kûratörleri ve sanat eleştirmenleri tarafından zaten tetiklenmişti.

Her sergi, izleyiciyi sergi boyunca belli bir nizamda yönlendirerek bir hikâye anlatır; sergi mekânı her zaman bir anlatı mekânıdır. Geleneksel sanat müzesi, sanatın ortaya çıkış hikâyesini ve ardından yaşanan zaferleri anlatırdı. Sanat yapıtları bu hikâyeyi kronolojik olarak anlatacak şekilde sıralanırdı -böylece eskiden sahip olduğu dini veya temsili önemini kaybeder ve yeni anlamlar kazanırdı. Müze yeni bir ibadet alanı gibi görülmeye başlayınca sanatçılar müzeye özel çalışmalar yapmaya başladılar: Artık tarihi açıdan önemli nesnelerin sanata hizmet etsinler diye sahip oldukları değerlerinin düşürülmesine gerek yoktu. Onun yerine iddia edilen sanatsal değeri somutlaştırdığı için yepyeni, dünyevi nesneler, sanat yapıtları addedildiler. Bu nesnelerin bir geçmişi yoktu; din veya iktidar tarafından hiçbir şekilde meşru kılınmamıştı. En fazla, meçhul değerleriyle sadece birer “basit, gündelik hayat” göstergesi olarak kabul edilebilirdi. Nitekim sanat tarihi kayıtlarına geçmeleri, bu nesnelerin değerlerinin düşürüldüğü değil geçerliliklerinin kabul edildiği anlamına geliyordu. Dolayısıyla müzeler Aydınlanma döneminden ilham alan ikonakıncı mekânlardan romantik ikonasevici mekânlara doğru dönüşüm geçirdiler. Bir nesneyi sanat yapıtı olarak sergilemek artık onun dünyeviliğini değil takdis edilmişliğini gösteriyordu. Duchamp sıradan şeylere sanat yapıtı diyerek, ikonasevicilikle kutsama mekânizmasını açığa vurduğunda, bu dönüşümü gayet net bir sona ulaştırdı.

Yıllar geçtikçe sanatçılar sanatın tümünden özerk olduğunu -sadece kutsal geçmişinden değil sanat tarihinden de bağımsız olduğunu- iddia etmeye başladılar çünkü her imgenin bir hikâyeye bütünleştirilmesi,

her imgenin özel bir anlatının görsel açıklaması olarak benimsenmesi, bu hikâye imgenin başkalaşımının veya kutsanmasının zaferi olsa bile, ikonakıncı bir eylemdi. Modern sanat geleneğine göre bir görüntü/ imge kendi adına konuşmalıdır; sessiz bir tefekkürle karşısında duran izleyiciyi kendi değeri konusunda hemen ikna etmelidir. Yapıtın sergilendiği koşullar beyaz duvarlara ve iyi bir aydınlatmaya indirgenmiş olmalıdır. Kuramsal ve anlatısal söylem dikkat dağıtır, o yüzden buna bir son verilmelidir. Onaylayıcı söylem ve uygun sergileme koşullarının bile sanat yapıtının sahip olduğu özgün mesajı saptırdığı düşünülür. Sonuç olarak: Duchamp'tan sonra bile herhangi bir nesneyi bir sanat yapıtı olarak sergileme eylemi ikircikli, yani kısmen ikonasevici kısmen ikonakıncı olmayı sürdürmüştür.

Küratör sanat yapıtlarını üretmez ama yerleştirir, bağlama oturtur ve anlatıya dönüştürür -ki bu durum, yapıtların mutlaka ilişkilendirilmelerine yol açar. Dolayısıyla modern sanatçı küratörleri kınamaya başlar çünkü küratör figürü, sergileme pratiğinin karanlık, tehlikeli, ikonakıncı yanının ete kemiğe bürünmüş hali, sanatçının sergileme yoluyla sanat yaratan yıkıcı, kötü ikizi gibi algılanır: müzeler sürekli mezarlıklara, küratörler de levazımatçılara benzetilir. Bu hakaretlerle (kurumsal eleştiri kılıfına sokulan) sanatçılar, halkın genelini kendi saflarına çekerler çünkü halk sanat tarihini bütünüyle bilmez; duymak bile istemez. Halk, doğrudan sanat yapıtlarının karşısına geçmek ve dolaysız etkilerine maruz kalmak ister. Halkın geneli, tek tek sanat yapıtlarının sahip olduğu, gözlerinin önüne serildiğini varsaydıkları özerk manaya sebatla inanır. Küratörün her aracılık ve dolayımılama girişimi kuşku uyandırır çünkü küratör, sanat yapıtıyla izleyici arasında duran, halkın gücünü elinden almak amacıyla izleyicinin algısını sinsice güdüleyen biri gibi görülür. İşte bu yüzden, halk açısından sanat piyasası müzeden daha zevklidir. Piyasada dolaşımda olan sanat yapıtları diğerlerinden ayrılmamış, bağlamdan koparılmamış, bir küratörün etkisine maruz kalmamıştır -dolayısıyla, doğalarında var olan değeri gözler önüne serecekleri, belli ki henüz saf kalmış bir fırsatları vardır. Sonuç olarak sanat piyasası, bir nesnenin doğasında olan, özünde mevcut niteliklerden biri olan değere duyulan inanç anlamına gelen ve Marx'ın meta fetişizmi diye adlandırdığı şey için verilebilecek uç bir örnektir. Böylece küratörler için bir tenzil ve sıkıntı dönemi -modern sanat dönemi- başlamıştır. Küratörler, yaşadıkları tenzili başarılı bir şekilde içselleştirerek durumu gayet iyi idare ettiler.

Bugün bile birçok küratörden tek bir hedef doğrultusunda, yani sanat yapıtlarının her birinin en çarpıcı ışık altında güzel görünmesini

sağlamaya çalıştıklarını duyarız. Ya da farklı bir şekilde ifade etmek gerekirse, en iyi küratörlük, küratörlük yapmamaktır. Bu perspektiften bakınca çözüm, sanat yapıtını izleyicinin doğrudan karşısına geçmesine imkân verecek şekilde, tek başına bırakmakmış gibi görünüyor. Bununla beraber, meşhur beyaz küp bile bu amaç için yeterlidir. Genellikle izleyicinin yapıtın uzamsal çevresinden kendini tamamen soyutlaması ve hem kendini hem de dünyayı yadsıyarak tam bir tefekküre kaptırması önerilir. Sadece bu koşullar altında bile -yani herhangi bir küratörlük çalışmasının ötesinde- özgün ve gerçekten başarılı bir sanat yapıtıyla karşılaşılabilir. Böyle bir tefekkür, sanat yapıtı sergilenmeden gelişemez ancak inkâr edilemez bir hakikat olarak kalır. Giorgio Agamben “imge özünde tezahür, görünürlük veya suret olan bir mahluktur”¹ diye yazar. Ama sanat yapıtının özüne ilişkin bu tanım, beton bir sanat yapıtının bile görünürlüğü konusunda kesin bir şey söylemek için yeterli olmaz. Bir sanat yapıtı, tanımı gereği, aslında kendini sunamaz ve izleyiciyi tefekküre zorlayamaz; gerekli canlılıktan, dirilikten, enerjiden ve sağlıktan yoksundur. Sanat yapıtları gerçekten hasta ve çaresiz görünür -hastane çalışanlarının ziyaretçiyi alıp yatalak bir hastanın yanına götürmesi gibi izleyicinin sanat yapıtına doğru sürüklenmesi gerekir. Aslında “küratör [curator]” kelimesinin etimolojik olarak “cure [iyileştirmek, şifa]” kelimesiyle ilişkili olması tesadüf değildir. Küratörlük [curating] iyileştirmektir [curing]. Küratörlük süreci imgelerin güçsüzlüğünü, kendini ortaya koymak konusundaki yetersizliğini iyileştirir. Sanat yapıtının dışarıdan gelecek yardıma ihtiyacı vardır; görünür olmak için bir sergiye ve küratöre ihtiyacı vardır. Hasta görüntünün/imgenin sağlıklı görünmesini sağlayan ilaç -görüntüyü kelimenin tam anlamıyla görünür kılan ve bunu en iyi ışık altında yapan sergidir. Dolayısıyla, ikonasevicilik de görüntünün/imgenin sağlıklı ve güçlü görünmesine bağımlı olduğu için küratörlük uygulaması, belli bir dereceye kadar, ikonaseviciliğin hizmetkândır.

Ama aynı zamanda küratörlük uygulaması, medikal yapaylığının izleyiciden bütünüyle gizlenememesi açısından ikonaseviciliği baltalar. Bu açıdan küratörlük, programlanabilir bir ikonasevicilik olsa da, farkında olmaksızın, ikonakırıcı olarak kalır. Doğrusu, görüntüyü/imgeyi kötüleştirirken bile iyileştirmesi bakımından küratörlük bir takviye ilaç veya “farmakon” (Derrida’nın kullanımına göre)² gibi davranır. Sanat gibi küratörlük de aynı anda hem ikonakırıcı hem de ikonasevici olmaktan kaçamaz. Lakin bu ifade şu soruyu işaret eder: Doğru küratörlük uygulaması hangisidir? Yapılan küratörlük uygulamalarının kendini asla tümüyle gizlemesi mümkün olmadığı için küratörlüğün

ana hedefi, uygulamalarını bariz bir şekilde görünür kılarak kendisini görselleştirmek olmalıdır. Görselleştirme vasıyeti, aslında sanatı teşkil eden ve güdüleyen şeydir. Sanat bağlamında yer aldığı için küratoryal uygulama da görünürlük kazanma mantığından sıyrılmaz.

Küratörlüğün görselleştirilmesi, ikonakıncı potansiyelinin de eş zamanlı olarak harekete geçirilmesini gerektirir. Çağdaş ikonakıncılık, elbette, öncelikli olarak dini ikonları değil sanatın kendisini hedefleyebilir ve hatta hedeflemelidir. Sanat yapıtını özenle seçilmiş diğer nesnelerle aynı bağlama oturtarak ve hepsini özel bir anlatıya dâhil ederek kontrollü bir ortama koymak suretiyle küratör, ikonakıncı bir tavır sergiler. Bu tavır, yeterince açık gösterilirse küratörlük, sanatı dine dönüştürmeye karşı koyarak dünyevi köklerine döner ve sanat ateizminin ifadesi haline gelir. Sanatın fetişleştirilmesi, müzenin dışında, başka bir deyişle, küratörün yetki alanına giren bölgenin dışında gerçekleşir. Sanat yapıtları, artık, müzede gösterilmenin bir sonucu olarak değil sanat piyasasındaki ve kitle iletişim araçlarındaki dolaşımları sayesinde ikonlaşır. Bu koşullar altında, bir sanat yapıtının küratörlük uygulamasından geçmesi, onun tarihe geri dönmesi, özerk yapıtın bir resme -kendi bünyesinde bir değer taşımayan ama tarihi bir anlatıyla dışardan değer katılmış bir resme- dönüşmesi anlamına gelir.

Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* adlı romanı, ikonakıncı bir kültür içinde, yani on altıncı yüzyıl İslami Türkiye'sinde (Osmanlı İmparatorluğu topraklarında), sanatlarına yer arayan bir grup sanatçıya değinir. İktidardakiler bu sanatçılara, kitaplarını enfes minyatürlerle süsleme görevi verir; akabinde kitaplar resmî veya özel koleksiyonlara alınır. Bu sanatçılar, tüm imgeleri yasaklamak isteyen radikal İslamcı (ikonakıncı) muhalifler tarafından giderek artan bir zulme uğramakla kalmazlar aynı zamanda Rönesans'taki Batılı ressamlarla, özellikle de şahsi ikonaseviciliklerini açık bir şekilde beyan eden Venediklilerle rekabet içindedirler. Lakin romanın kahramanları bu ikonaseviciliği paylaşamazlar çünkü imgelerin özerkliğine inanmıyorlardır. Böylece sanatın güvenli topraklarını terk etmeksizin, tutarlı, dürüst bir ikonakıncı bakış kazanma yolu bulmayı denerler. Aslında sanata ilişkin kuramsal yaklaşımı, çağdaş küratörlük uygulamaları açısından iyi bir tavsiye olabilecek bir Türk padişahı onlara şu yolu gösterir:

Hikâyeyi tamamlamayan bir resmi düşünmeye çalıştığımda o resmin sonunda bir put olacağı geliyor aklıma çünkü olmayan hikâyeye inanamayacağımıza göre, resme, o şeye inanacağız o zaman. Peygamberimiz kırdırmadan önce Kabe'deki putlara tapmak gibi bir şey bu.

... Gâvurların yaptığı gibi, Hazreti İsa'nın aynı zamanda -hâşa- Allah olduğuna inansaydım, o zaman, ... insan resmi yapıp duvara asmayı kabul edebilecektim. Duvara asılan her resme, en sonunda, farkına varmadan tapmaya başlayacağımızı anlıyorsun, değil mi?³

Güçlü ikonakıncı eğilimler ve akımlar, doğal olarak, Hristiyan Batı'da da görülüyordu -bilhassa yirminci yüzyıl modern sanatında... Doğrusu, modern sanatın büyük bir kısmı ikonakıncılık sayesinde yaratıldı. Aslına bakılırsa, avangart, Hristiyanlıktaki şehitlik imgesinin yerine geçen imgeyi şehit etti. Avangart, geleneksel resmi önce, Orta Çağ resimlerinde betimlenen işkence sahnelerine konu edilen azizlerin yaşadıklarını çağrıştıran her tür işkenceye tabi tuttu. Böylece yapıt, -hem sembolik olarak hem de kelimenin tam anlamıyla- dikildi, kesildi, parçalandı, kazıldı, delindi, kir pas içinde sürüklendi ve eğlence anlayışının merhametine bırakıldı. Şu halde, tarihsel avangardın durmaksızın ikonakıncı dili kullanması hiç de tesadüf değildi. Avangart sanatçılar yıkılan geleneklerden, bozulan anlaşmalardan, tahrip edilen sanatsal miraslardan ve imha edilen eski değerlerden bahsederler. İkonakıncı tavır, burada, eski ikonları daha çok imha ederken daha az yeni imge -ya da tercih ederseniz, yeni ikonlar ve yeni idoller- üreten bir sanatsal yöntem olarak kullanılmıştır. Uzun bir süre Hristiyan gelenekle bilenen ikonografik imgelemimiz, çarmıhtaki İsa görüntüsüyle betimlenen mağlubiyet imgesinde gizli zaferi fark etmekten çekinmez. Aslında burada mağlubiyet, daha en başından beri bir zaferdir. Modern sanat, bir üretim şekli olarak benimsediği ikonakıncılıktan önemli ölçüde faydalanmıştır.

Gerçi, modernizm çağının başından sonuna kadar, ikonakıncı bir imge üretildiği, duvara asıldığı veya bir sergi alanında sunulduğu her an idolleşmiştir. Nedeni açıktır: modern sanat, özellikle imgenin tasvire yönelik kullanımı ve anlatı işlevine karşı sert bir mücadele vermiştir. Bu mücadelenin sonucu, padişahın önsezisini gayet iyi açıklar. Modern sanat, imgenin özerk ve kendi kendine yeten yapısını göstermek için kullanılan imge dışındaki her şeyin imgesini sadeleştirmek istedi -ama böyle yaparak, sadece, hâkim olan ikonaseverliği pekiştirmiş ve onaylamış oldu. Böylece ikonakıncılık, ikonaseverliğin emri altına girdi: imgenin bu sembolik şehitliği, ona duyduğumuz inancı güçlendirdi.

Padişahın öne sürdüğü, bir nebze güç algılanan bu ikonakıncı strateji -imgeyi salt resime dönüştüren- aslına çok daha verimli ve etkindir. En azından Magritte'ten beri bir pipo imgesine baktığımızda gerçek bir pipoyla değil temsil ettiği şeyle ilgilendiğimizi biliyoruz. Orada böyle bir pipo yoktur; bu pipo mevcut değildir; olmadığı haliyle be-

timlenmiştir. Bu bilgiye rağmen halen bir sanat yapıtına baktığımızda doğrudan ve derhal “sanat”la karşılaşacağımıza inanmaya meyilliyiz. Sanat yapıtlarını, sanatın enkarnasyonu (ete kemiğe bürünmesi) gibi görüyoruz. Sanat ve sanat olmayan arasındaki ünlü ayrım, genellikle, sanatın içine girip canlandırdığı nesneler ve sanatın içine girip canlandırmadığı nesneler arasındaki ayrım gibi anlaşılır. Yapıtların, tanrıların içlerine girip canlandırdıklarına inanılan dini imgelere benzer şekilde, birer sanat idolüne dönüşme şekli de budur.

Öte yandan sanat ateizmi, sanat yapıtlarının enkarnasyon olarak değil salt belge, resim veya sanatın “gösterenleri” olarak kavranmasıdır. Sanata atıfta bulunabilirler ancak kendileri sanat değildir. Bu strateji 1960’lardan bu yana bir şekilde pek çok sanatçı tarafından benimsenmiştir. Sanatsal projeler, performanslar ve eylemler düzenli olarak belgelenmiştir; bu belgeler, sergi alanlarında, müzelerde sergilenerek, projeyi, performansı, eylemi temsil etmiştir. Bununla beraber bu tür belgeler, kendileri birer sanat yapıtı olmaksızın sadece sanat olan çalışmaya gönderme yapar. Bu dokümantasyon tipi, genellikle, belirli bir projeyi veya eylemi anlatmak amacıyla, sanatsal bir enstalasyon çerçevesinde sunulur. Geleneksel yollarla üretilen resimler, sanat nesneleri, fotoğraflar veya videolar da bu tür enstalasyonlar çerçevesinde sunulabilir. Bu durumda, herkesin kabul edeceği gibi, yapıtlar eskiden sahip oldukları sanat statüsünü kaybeder. Onun yerine enstalasyonun anlattığı hikâyenin belgeleri, resimleri haline gelir. Bugünün sanat izleyicilerinin, sanat projesi veya eylemi olan yapıt hakkında bilgi veren ama böyle yaparak, sadece, sanat yapıtının olmadığını doğrulayan sanat *dokümantasyonu*yla giderek daha fazla karşılaştığı söylenebilir.

Bu betimleyici ve anlatsal tavır, sergi salonlarında kendine bir yol açmayı başarmış olsa bile bu dâhil olma durumu hiçbir suretle sanat ateizminin zaferini işaret etmez. Sanatçı inancını kaybetse bile, tıpkı inancını kaybetmiş Katolik bir rahibin gerçekleştirdiği ayinlerin etkisiz ve geçersiz olmaması gibi, sıradan şeyleri sanata dönüştürdüğü sihirli yeteneğini kaybetmez. Bu arada enstalasyonun kendisi sanat mertebesiyle kutsanmıştır: enstalasyon, sanatsal bir form olarak benimsenmiştir ve çağdaş sanatta giderek daha fazla öncü rol üstlenmektedir. Dolayısıyla her bir imge ve nesne özerklik statüsünü kaybetse bile, enstalasyonun bütünü bu statüyü geri kazanır. Marcel Broodthaers, *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles* adlı yapıtını 1973’te Düsseldorf’taki Kunsthalle’de sunduğu sırada, enstalasyondaki her bir nesnenin yanına “Bu bir sanat yapıtı değildir,” yazılı etiketler koydu. Tüm enstalasyon, buna rağmen, meşru bir şekilde sanat yapıtı sayıldı.

Tam bu noktada, çağdaş sanatın giderek merkezine doğru ilerleyen bağımsız küratör figürü oyuna giriyor. Sadede gelmek gerekirse, bağımsız küratör çağdaş sanatçının yaptığı her şeyi yapıyor. Bağımsız küratör, dünyayı geziyor ve sanatsal enstalasyonlarla kıyaslanabilecek -kıyaslanabilir çünkü bunlar, bireysel küratöryal projeler, kararlar ve eylemlerin sonuçlarıdır- sergiler düzenliyor. Bu sergilerde/enstalasyonlarda sunulan sanat yapıtları ise küratöryal projenin belgelenmesi rolünü üstleniyor. Yine de bu tip küratöryal projeler, hiçbir şekilde ikonasevici olmayıp imgenin özerk değerini yüceltmeyi hedeflemiyor.

Molly Nesbit, Hans Ulrich Obrist ve Rirkrit Tiravanija tarafından düzenlenerek, 2003'te gerçekleştirilen 50. Venedik Bienali'nde sunulan "Ütopya İstasyonu" adlı sergi, iyi bir örnektir. Proje hakkında yapılan eleştirel ve genel tartışmalar, ütopya kavramının hâlâ geçerli olup olmadığı; küratörler tarafından ileri sürülen ütopya vizyonunun gerçekten doğru anlaşılıp anlaşılmadığı ve benzeri meseleleri vurguluyordu. Yine de, gayet açık bir şekilde ikonakırıncı olan bu 'küratöryal bir projenin en eski uluslararası sanat sergilerinden birinde sunulabildiği' gerçeği, bana, diğer düşüncelerden çok daha önemliymiş gibi geliyor. Bu sergi ikonakırıncıydı çünkü sanat yapıtlarını, özerk değerlerini vurgulamaksızın, toplumsal ütopya arayışındaki belgeler, çizimler gibi kullandı. Klasik Rus avangardının, sanatın "yeni insan" ve "yeni hayat" arayışının belgelenmesi olarak görüldüğü radikal ikonakırıncı yaklaşımını paylaşıyordu. Yine de en önemlisi, "Ütopya İstasyonu," sanatsal bir proje değil küratöryal bir projeydi. Bu, ikonakırıncı tavır ile sanatsal değer atfetme yaklaşımının bir arada olamayacağı -ve bu yüzden geçersiz kılındığı- anlamına geliyordu. Hal böyleyken, halen, bu vakada ütopya kavramının istismar edildiği çünkü kavramın estetize edilip elitist bir sanat bağlamına oturtulduğu varsayılabilir. Aynı derecede sanatın da istismar edildiği söylenebilir: küratörlerin şahsi ütopya vizyonunu resimleme işlevi görmüştür. Nitekim her iki durumda da izleyici istismarla yüzleşmelidir; bu, sanatın istismarı da olabilir, sanatla istismar etmek de. Doğrusu burada istismar, ikonakırıncılık yerine kullanılan başka bir kelimedir sadece.

Bağımsız küratör, radikal düzeyde dünyevileşmiş bir sanatçıdır. Bir sanatçıdır çünkü sanatçıların yaptığı her şeyi yapar. Ama artık emrinde sihirli dönüştürücü güçleri olmayan, nesnelere sanatsal mertebeler bahsedemeyen, sanatçı aurasını kaybetmiş bir sanatçıdır. Nesneleri -sanat nesneleri dâhil- sanatın iyiliği için kullanamaz, daha ziyade onları istismar eder, dünyevileştirir. Yine de, bağımsız küratör figürünü günümüz sanatı açısından bu kadar çekici ve böylesine vazgeçilmez

kılan şey, kesinlikle budur. Çağdaş küratör, atalarının sihirli tuhaflıklarından muzdarip olmayıp bir de modern sanatçının meşru mirasçısıdır. Çağdaş küratör bir sanatçıdır ama ateisttir ve tepeden tırnağa “normal”dir. Bu küratör, sanatın, dindışlaştırılmasında, dünyevileştirilmesinde, istismar edilmesinde etkili biridir. Elbette kendisinden önceki müze küratörü gibi bağımsız küratörün de sanat piyasasına bağımlı olmak konusunda -bunun için ön hazırlık yapılmış olsa bile- elinden bir şey gelmez. Bir sanat yapıtının değeri, müzede sunulduğunda veya bağımsız küratörlerin düzenlediği çeşitli geçici sergilerde sık sık görünmesiyle artar -böylece, daha önce de olduğu gibi hâkim ikonasevicilik hüküm sürmeye devam eder. Bu ikonaseviciliğin anlaşılmış ve kabullenilmiş olduğu düşünülebilir.

Bir sanat yapıtının piyasa değeri, anlatsal ve tarihsel değerini tam olarak karşılamaz. Yapıtın geleneksel “müze değeri,” sanat piyasasındaki değeriyle kesinlikle aynı değildir. Bir sanat çalışması, izleyeni memnun edebilir, onda hayranlık uyandırabilir, yapıta sahip olma arzusu-nu tahrik edebilir -bütün bunların özel bir tarihsel bağıntısı yoktur ve müzenin anlatıcı özelliğiyle de ilgisizdir. Buna karşılık; pek çok sanat yapıtı halkın geneline çetrefil, sıkıcı ve bunaltıcı gelebilir ama bunlara müzede bir yer verilmiştir çünkü “tarihsel açıdan yeni” veya en azından belirli bir dönemle “ilişkili”dirler ve bu yüzden sanat tarihinin belirli bir bölümünü açıklarken kullanılacak görsel öge olma görevini üstlenebilirler. Yaygın kanı, müzedeki sanat yapıtı “ölü” olduğu için, yapıtın orada bulunmasının idol mertebesine yükselme şansını kaybettiği anlamına geldiği şeklinde yorumlanabileceği yönündedir; nitekim pagan idollerine “canlı ve diri” oldukları için saygı gösterilirdi. Müzenin ikonakırıncı tavrı, kesinlikle, “yaşayan” idolleri sanat tarihinin “ölü” resimlerine dönüştürmektir. Bu yüzden, geleneksel müze küratörünün, bağımsız küratörle aynı şekilde imgeleri her zaman çifte istismara uğrattığı söylenebilir. Bir yanda müzedeki imgeler estetize edilmiştir ve sanata dönüştürülmüştür; öte yanda bunlar sanat tarihinin görsel betimleri düzeyine indirgenmiş ve böylece sanat yapıtı olma statüleri ellerinden alınmıştır.

İmgelere uygulanan bu çifte istismar, bu çifte ikonakırıncı tavır henüz kısa bir süre önce açıklık kazanmaya başladı çünkü artık sanat tarihi külliyatını anlatmak yerine, bağımsız küratörler, birbirlerine kendi muhalif, tutarsız hikâyelerini anlatıyorlar. Üstelik bu hikâyeler geçici sergiler (ki her birinin kendi zaman kısıtlamaları vardır) aracılığıyla anlatılıyor ve yarım kalmış, hatta sıklıkla çetrefil bir belgeleme sistemiyle kaydediliyor. Zaten izleyiciye çifte istismar sunan küratöryal proje için

hazırlanan sergi kataloğu, bir başka istismar daha üretebiliyor. Ama sanat yapıtları, hiçbir suretle, sadece bu çoklu istismarın bir sonucu olarak görünürlük kazanmıyor. İmgeler, Heidegger'in *Sanat Eserinin Kökeni* adlı kitabında tanımladığı gibi, sonraları şu “sanat işi” yüzünden orijinal görüntülerinin kirletilmesi sebebiyle kendi arzusuyla Varoluşunu temize çekmek suretiyle doğmuyor. İstismar gibi şeylerden çok daha fazlası onları görünür kılıyor.

Biyopolitika Çağında Sanat: Sanat Yapıtından Sanat Dokümantasyonuna

— § —

S ON yıllarda, sanat dünyasının ilgisini sanat yapıtından çekip sanat dokümantasyonuna kaydırıldığı giderek daha fazla belli olmaya başladı. Bu kayma, bilhassa bugün sanatta sürmekte olan daha kapsamlı dönüşümün belirtisidir ve bu nedenle daha ayrıntılı bir analizi hak etmektedir.

Sanat yapıtı, geleneksel olarak, sanatın bünyesinde şekillendirdiği ve sanatı hızla görünür kılan bir şeymiş gibi algılanır. Bir sergiye gittiğimizde, genellikle orada göreceğimiz şeyin -resim, heykel, desen, fotoğraf, video, hazır yapıt veya enstalasyon- sanat olduğunu varsayarsınız. Sanat yapıtları, elbette, kendileri dışında her şeye öyle ya da böyle gönderme yapabilirler -yani, gerçek hayatta var olan nesnelere veya özel siyasi konulara- ama sanata gönderme yapamazlar çünkü kendileri *sanattır*. Ancak sergilerde veya müzede gördüklerimiz, yapıtla ilgili geleneksel varsayımın hayli yanıltıcı olduğunu kanıtlıyor. Sanat mekânlarında, bugün, sadece sanat yapıtlarıyla değil giderek daha fazla sanat dokümantasyonu ile karşılaşırız. Bu sonuncusu resim, desen, fotoğraf, video, metin ve enstalasyon şeklinde -yani sanatta geleneksel olarak sunulan tüm formlarla ve araçlarla aynı şekilde- olabiliyor ama sanat dokümantasyonu durumunda bu araç, sanatı var etmiyor sadece onu belgeliyor. Sanat dokümantasyonu, tanımı itibarıyla, *sanat değildir*; sadece sanata *gönderme yapar* ve bu şekilde sanatın, artık orada mevcut olmadığını ve hemen görünmediğini, onun yerine namevcut ve gizli olduğunu net bir şekilde ortaya koyar.

Sanat dokümantasyonu, en az iki farklı yolla sanata gönderme yapar. Tiyatro performanslarıyla aynı şekilde belgelenen performanslara, geçici enstalasyonlara veya oluşumlara gönderme yapabilir. Bu tip durumlarda, bu çalışmaların belirli bir zamanda gerçekleşmiş ve gö-

rülmüş sanat etkinlikleri olduğu ve daha sonra sergilenen dokümantasyonun sadece onları anımsatmaya yarayan bir yöntem olarak kullanıldığı söylenebilir. Böyle bir anımsatmanın gerçekten mümkün olup olmadığı, elbette, ucu açık bir sorudur. Daha önce değilse bile yapı bozumun gündeme gelmesinden sonra, geçmiş etkinliklerin ve olayların bu dolaysız yolla anımsatılabildiğine ilişkin iddiaların, en azından, problemli ve tartışmaya açık olduğunun göz önünde bulundurulması gerektiğinin farkına vardık. Gelin görün ki bu arada, geçmiş bir sanat etkinliğini sunma iddiası taşımayan sanat dokümantasyonu giderek daha fazla üretilip sergilenmeye başladı. Örnekler arasında günlük yaşamdan alınmış karışık ve değişkenlik gösteren sanatsal girişimleri, alışılmadık yaşam koşullarının yaratılması, çeşitli kültürlerde ve sosyal çevrelerde sanat alımlamasına yönelik sanatsal keşifler ve siyasi güdülü sanatsal eylemlere yönelik uzun, çetrefil tartışma ve analiz süreçleri yer alıyor. Bu sanatsal faaliyetlerin hiçbiri, sanat dokümantasyonu dışında başka bir yöntemle sunulamaz çünkü en başından beri bu faaliyetler sanatın kendini ifşa etmesine imkân veren bir sanat yapıtı üretmeye hizmet etmez. Neticede, bu tür sanat, nesne formunda görünmez -“yaratıcı” bir etkinliğin sonucu veya ürünü değildir. Burada sanat, daha ziyade, söz konusu etkinliğin kendisidir; olduğu haliyle sadece bir sanat pratiğidir. Buna bağlı olarak sanat dokümantasyonu ne geçmiş bir sanat etkinliğini var etmektir ne de bir sanat yapıtının ortaya çıkacağını vaat eder; bilakis, başka bir şekilde temsil edilemeyen bir sanatsal faaliyete gönderme yapabilmenin olası tek yoludur.

Yine de, sanat dokümantasyonunu “basit” bir sanat yapıtı olarak sınıflandırmak, orijinallliğini, sanatı sunmaktan çok sanatı belgelediğine ilişkin mutlak ve ayırt edici özelliğini görmezden gelir ve yanlış anlaşılmasına neden olur. Kendilerini sanat yapıtılarından çok sanat dokümantasyonu üretmeye adanmışlar açısından sanat, yaşamla özdeşir çünkü yaşam, özünde hiçbir nihai sonucu olmayan saf bir etkinliktir. Bu tür bir sonucun var edilmesi -diyelim ki sanat yapıtı şeklinde- nihai bir ürün yaratmak suretiyle yadsınan ve tüketilen salt işlevsel bir süreç olarak hayat -ki bu ölümle eşdeğerdir- anlayışını ima edecektir. Müzelerin geleneksel olarak mezarlıklarla karşılaştırılması tesadüf değildir: sanatı yaşamın nihai sonucu olarak sunmakla yaşamı tek kalemde yok eder. Sanat dokümantasyonu, aksine, sanatsal bir aracı, sanat mekânında doğrudan sunmaya kalkışmaksızın, yaşamın kendisine, yani saf bir etkinliğe, olduğu haliyle sanatsal yaşama atıfta bulunacak şekilde kullanmaya kalkışmayı işaret eder. Sanat bir yaşam formu haline gelirken sanat yapıtı sanat dışı bir şey, bu yaşam formunun salt bir

dokümantasyonu haline gelir. Sanatın biyopolitikleştiği çünkü sanatsal yöntemleri, saf bir etkinlik olarak yaşamı üretmek ve belgelemek için kullanmaya başladığı söylenebilir. Doğrusu, bir sanat formu olarak sanat dokümantasyonu, sadece, yaşamın kendisinin teknik ve sanatsal müdahale nesnesi haline geldiği biyopolitika çağı olan bugünün koşulları altında geliştirilebilirdi. Bu şekilde yine sanat ve yaşam arasındaki ilişkiye yönelik -günümüz sanatının sadece yaşamı betimlemeyip veya onu sanat ürünü olarak sunmayıp, yaşamın kendisi haline gelme hevesiyle tanımlanan, tamamen yeni bir bağlamda- soru karşımıza çıkar.

Geleneksel olarak sanat saf, derin düşünceler içeren, “güzel” sanat ve uygulamalı sanat -yani tasarım-olarak ikiye ayrılmıştı. Güzel sanat, gerçeklikle değil gerçeklik imgeleriyle ilgiliydi. Uygulamalı sanat ise gerçek hayattaki şeyleri inşa edip düzenliyordu. Bu bağlamda sanat, aynı zamanda kuramsal ve uygulamalı olarak ikiye ayrılacak bilime benzer. Güzel sanat ve kuramsal bilim arasındaki fark, bilimin gerçekliği imgeler bazında yargılamak için gerçeklik imgelerini mümkün olduğunca şeffaf bir şekilde yaratmak istemesi, sanatın ise başka bir yol izleyip kendi maddeselliğini, imgelerin özerkliğini, anlaşılmazlığını ve bu anlaşılma eksikliği yüzünden imgelerin gerçekliği uygun bir şekilde üretmek konusundaki yetersizliğini konu olarak işlemesidir. Sanatsal imgelerin -gerçeküstücü ve soyut sanattan doğan “fantastik”, “gerçekçi olmayan”- sanat ve gerçeklik arasındaki boşluğu konu edinmesi istenir. Hatta gerçekliğin aslına sadık kalınarak yeniden üretilmesi olarak anlaşılan medya bile -fotoğraf ve film gibi- bir bakıma, aslına sadık kalınarak gerçekliği yeniden üretebilme becerisine duyulan inancı sarsma yollarını araştıran bir bağlamda kullanılır. Böylece “saf” sanat, kendini, gösteren düzeyinde kurgular. Burada gösterenin gönderme yaptığı şey -gerçeklik, anlam, gösterilen- aksine, aslında yaşama ait olduğu için sanatın hükmünün geçtiği sahadan çıkarılan şey olarak yorumlanır. Gelin görün ki uygulamalı sanatın yaşamla meşgul olduğu söylenemez. Çevremiz büyük oranda mimarlık, kent planlaması, ürün tasarımı, reklamcılık ve moda gibi uygulamalı sanatlarla şekillendirilmiş olsa da tüm bu tasarım ürünleriyle ilgilenip başa çıkmanın en iyi yolunu bulma işi yaşama bırakılmıştır. Saf bir etkinlik, saf süreklilik olarak yaşam, ürünlere veya forma bağlı olarak değişen sonuçlar almaya yönelmeyi sürdüren geleneksel sanatlar açısından özüne erişilmesi imkânsız bir şeydir.

Ancak, biyopolitik çağımızda bu durum değişiyor çünkü bizzat yaşam süresi bu politika türünün temel ilgi alanına giriyor. Biyopolitika, genellikle, en azından potansiyeli açısından, canlı bedeni dönüştürmeyi, düzeltmeyi hedefleyen bilimsel ve teknolojik genetik manipülasyon

stratejileriyle karıştırılır. Bununla beraber bu stratejiler birer tasarım meselesidir -söz konusu canlı bir organizma olsa bile. Biyopolitik teknolojilerin gerçek başarısı, daha çok yaşam süresini şekillendirmeye -yaşamı zaman içinde meydana gelen saf bir etkinlik olarak şekillendirmeye- dayanır. Doğumdan ölüme kadar olan sürecin çalışma süresi ve boş zamanlar arasındaki ilişkinin düzenlenmesi suretiyle yaşam boyu tıbbi bakımla denetlendiği veya hatta tıbbi bakımla sona erdirildiği günümüzde bireyin yaşam süresi ciddi şekilde şekillendirilmekte ve yapay olarak uzatılmaktadır. Michel Foucault ve Giorgio Agamben'den Antonio Negri ve Michael Hardt'a kadar pek çok yazar, biyopolitikanın, siyasi irade ve teknolojinin bir şeyleri değiştirme gücünün açığa çıktığı hakiki bir alan olduğu hakkında benzer bağlamda metinler yazmışlardır. Bu demek oluyor ki, yaşamın artık Tannıca Fortuna'nın denetimindeki bir süreç, doğal bir olay, kader değil, yapay yollarla üretilen ve tasarlanan zaman gibi anlaşılması, yaşamı otomatikman siyasileştirir çünkü yaşamı, ömrü şekillendirmeye yönelik teknik ve sanatsal kararlar her zaman siyasidir. Bu yeni biyopolitika koşulları altında -yaşam süresinin bile yapay olarak tasarlandığı koşullar altında- yapılan sanat, başka konularda çok yardımcı olamaz ama bu yapaylığı açık ve net bir tema olarak alıp kullanabilir. Bununla beraber artık zaman, süreklilik ve dolayısıyla yaşam da doğrudan bir sergi salonunda sunulamaz ama belgelenebilir. Modern biyopolitikada hâkim araç, bu yüzden, planlamayı, yargıyı ve emirleri, bilirkişi raporlarını, istatistik anketlerini ve proje planlarını içeren bürokratik, teknolojik bir dokümantasyondur. Sanatın, bir yaşam olarak kendisine atıfta bulunmak istediği zaman aynı dokümantasyonu kullanması da hiç tesadüf değildir.

Açıkkçası, modern teknolojinin bir özelliği de, artık doğal yahut organik ile teknoloji kullanılarak yapılan yapay üretim arasında salt görselliğe dayanarak net bir ayrım gözetemez hale gelmemizdir. Genetiği değiştirmiş gıdalarla ve aynı zamanda yaşamın ne zaman başlayıp ne zaman sona erdiğine karar verme kriterleri hakkındaki özellikle şu günlerde yoğunluk kazanan çeşitli tartışmalarla bu ispatlanmıştır. Başka bir şekilde ifade etmek gerekirse: Bugün, insan, örneğin suni dölleme gibi teknolojik yollarla başlatılan bir "yaşam" ile yaşamın "doğal" seyri arasındaki farkı nasıl anlar yahut bu doğal seyri, yaşamı "doğal" ölümün ötesine taşıyan teknolojiye bağımlı yöntemlerden nasıl ayırt eder? Taraflar yaşam ve ölüm arasındaki çizginin tam olarak nereye çizileceğine karar veremedikçe bu tartışmalar uzar gider. Yakın tarihli bilim kurgu filmlerinin neredeyse hepsinin ana teması doğal ve yapay arasındaki bu ayrımın yapılamamasına dayanır: canlı bir varlığın dış

yüzeyi, aslında bir makineyi gizleyebilir; tam tersine, bir makinenin yüzeyi, canlı bir varlığı gizleyebilir; örneğin bir yaratığı.¹ Gerçekten yaşayan bir varlık ile onun yapay dubloru arasındaki farklılık, sadece düş gücünün bir ürünü, gözlemlemek suretiyle ne onaylanabilen ne de aksi ispatlanabilen bir kuşku veya faraziye olarak kabul edilir. Ancak yaşayan varlık yeniden üretilebilir ve yerine istenilen şekilde başka bir şey konulabilirse o zaman eşsizliğini, zaman içinde tekrarlanamayan mevcudiyetini -canlı bir şeyi canlı bir şey kılan biricikliğini, yinelene-meyen ömrünü- kaybeder. Dokümantasyonun canlı bir şeyin yaşamını bu şekilde üreterek vazgeçilmez hale geldiği nokta da tam olarak budur: dokümantasyon bir nesnenin mevcudiyetini tarihe adeta kazır, bu mevcudiyete bir ömür ve -bu nesnenin “aslında” canlı mı yoksa yapay mı olduğundan bağımsız bir şekilde- nesneye de yaşam verir.

Canlı ve yapay arasındaki fark, bu yüzden, bilhassa anlatısal bir farktır. Gözlemlenemez; yalnızca anlatılabilir, yalnızca belgelenebilir: anlatı yoluyla bir nesneye tarihsel geçmiş, bir menşei, bir köken kazandırılabilir. Teknik dokümantasyon, tesadüfî bir şekilde, asla tarih olarak değil özel şartlar ve koşullar altında belirli nesneleri üretmek için gerekli bir talimatlar sistemi olarak kurgulanmıştır. Sanatsal dokümantasyon, ister gerçek ister kurgu olsun, aksine, öncelikli olarak anlatısaldır ve bu yüzden canlı olunan sürenin tekrarlanamazlığını hissettirir. Yapay olan, yani geçmiş bir sanat etkinliğinin dokümantasyonu, etkinliğin kökenine, “yapılışına” yönelik tarihin anlatılması sayesinde canlı, doğal kılınabilir. Sanat dokümantasyonu bu yüzden yapay yerine gerçek şeylerin yapılması sanatıdır, teknik bir uygulama değil canlı bir etkinliktir: biyopolitika ile aynı anda gelişen bir biyosanattır.

Sanat dokümantasyonunun bu temel işlevi, Ridley Scott’ın *Blade Runner* [Bıçak Sırtı] adlı filminde çarpıcı bir şekilde gösterilmiştir. Filmde, yapay olarak üretilen, replikant (kopya) denilen insanlara üretildikleri anda “doğal kökenlerini” belgelediği varsayılan fotoğraflardan ibaret bazı belgeler -ailelerine, yaşadıkları yerlere ve benzeri şeylere ilişkin sahte fotoğraflar- verilir. Bu belgeler kurgusal olmasına rağmen replikantlara, onları “içlerindeki” yanı sıra “dışarıdaki” “doğal” insanlardan da farksız kılan bir yaşam -özellik- katar. Replikantlar, bu dokümantasyon sayesinde tarihe geçtikleri, yaşam kazandıkları için bu hayatı bütün yönleriyle bireysel bir şekilde yaşamayı sürdürürler. Nihayet filmin kahramanının doğal ve yapay arasında var olan, nesnel bir şekilde saptanabilen “gerçek” ayrımını arayışının nafîle olduğu kanıtlanır çünkü hepimizin gördüğü ve anladığı gibi, bu ayrım sadece sanatsal olarak belgelenmiş bir anlatı sayesinde yapılabilir.

Yaşamın belgelenebilen ama hızlı bir şekilde tecrübe edilemeyen bir şey olduğu gerçeği yeni bir keşif değildir. Hatta bunun aslında yaşamın tanımı olduğu iddia edilebilir: yaşam belgelenebilir ama fiziki olarak var edilemez. *Homo Sacer* [Kutsal İnsan] adlı kitabında Giorgio Agamben, “çıplak yaşam”ın henüz siyasi yahut kültürel herhangi bir temsiliyetinin başaranlamadığına işaret eder.² Agamben, toplama kampını çıplak yaşamın kültürel temsili olarak görmemizi önerir çünkü buradaki mahkumlar, tüm siyasi temsil formlarından arındırılmıştır -onlarla ilgili söylenebilecek tek şey sadece hayatta olduklarıdır. Bu yüzden oradakiler yalnızca öldürülebilirler, bir mahkeme tarafından yargılanmazlar veya dini bir ayinle kutsanmazlar. Agamben, tüm yasaların dışında kalan ancak yine de yasalara sıkı sıkıya bağlı olan bu türde bir yaşamın, başlıbaşına paradigmatik olduğuna inanır. Böyle bir tanım için söylenecek pek çok şey olsa bile toplama kamplarındaki yaşamın genellikle gözlemlenme ve düşünme güçlerimizin ötesinde bir şey olduğunu hatırlatmak gerekir. Bir toplama kampında, yaşamın raporu tutulabilir -belgelenebilir- ama bu yaşam bir görüşe sunulamaz.³ Sanat dokümantasyonu, canlı etkinliğin yapay olanla nasıl değiştirilebildiğini ve yapay olanın anlatı yoluyla nasıl canlı kılınabildiğini göstererek biyopolitikanın genel hatlarını tanımlar. Birkaç örnek, farklı dokümantasyon stratejilerini açıklayacaktır.

1970’lerin sonu, 1980’lerin başında Moskovalı Kollektivnye Deystviya (Kolektif Eylem Grubu), büyük bir kısmını sanatçı Andrey Monastyrsky’nin hazırladığı, sadece grup üyelerinin ve davet edilen birkaç misafirin katıldığı grupla birlikte Moskova dışında bir dizi performans düzenledi. Bu performanslar fotoğraf ve metin şeklinde belgelenecek geniş bir izleyici kitlesi için erişilebilir kılındı⁴. Metinler performansları, onlara dâhil olan kişilerin deneyimleri, düşünceleri ve duyguları kadar iyi tanımlamıyordu ama çarpıcıydı -neticede güçlü bir anlatısal, edebi karakteri vardı. Hayli minimalist olan bu performanslar beyaz, karla kaplı bir tarlada -Kazimir Malevich’in Rus avantgardının alâmetifarıkası haline gelen suprematist resimlerindeki beyaz arkaplanı çağrıştıran beyaz bir yüzeyde- gerçekleştirildi. Aynı zamanda, Malevich’in radikal “nesnel olmayan” sanatının sembolü; tamamen doğal ve tamamen anlatısal olanla arada gelişen radikal kırılmanın sembolü olarak tanıttığı bu beyaz arkaplanın önemi tamamen dönüştürülmüştü. Suprematist “yapay” beyaz arkaplanı “doğal” Rus kanı ile eş tutmak suretiyle -özellikle suprematizmin beyazına başka bir soykütüğü [jeneoloji] atfeden (daha ziyade dayatan) anlatısal bir metin kullanılarak- Malevich’in “nesnel olmayan” sanatının hayattaki konumunu

değiştirdi. Malevich'in resimleri, bu performansta, özerk sanat yapıtı karakterini kaybetmiş ve yaşanmış bir deneyimin -Rusya'daki karlar içinde- dokümantasyonu olarak yeniden yorumlanmıştı.

Rus avangardının bu şekilde yeniden yorumlanmasının bir örneği de, dönemin Moskovalı başka bir sanatçısının, Francisco Infante'nin Malevich'in suprematist kompozisyonlarından birini kar üstüne yayarak yaptığı *Posvyashchenie* (İthaf) adlı performans çalışmasıdır. Resmin sanat tarihinin dışına çıkıp gerçek hayata, yaşamın içine girmesi sonucunda -*Blade Runner*'daki replikantlarla olduğu gibi- Malevich'in resmine kurgusal bir jeneoloji atfedilmiştir. Sanat yapıtının böyle bir yaşam dokümantasyonuna dönüşmesi, bazıları tarihsel bağlamda oldukça akla yatkın olan başka jeneoloji türlerinin de keşfedilebildiği veya uydurulabildiği bir alan açmıştır: örneğin suprematist resimlerin beyaz arkaplanı aynı zamanda her tür teknolojik, bürokratik veya sanatsal dokümantasyonda arka plan hizmeti gören beyaz kâğıt parçası olarak da yorumlanabilir. Bu bağlamda, karın aynı zamanda dokümantasyonun arka planı olduğu söylenebilir ve böylece anlatı yazıtları üretme oyunu hayli genişletilebilir.

Böyle bir anlatı yazıtları draması, Sophie Calle'nin "Les aveugles" [Kör] ve "Kör Renk" adlı enstalasyonlarında sahnelenir. 1986 tarihli "Les aveugles," sanatçının doğuştan görmeyen kişilere güzellik kavramlarını tanımlamalarını sorarak yaptığı bir anketi belgeler. Çoğu yanıt, bu görmeyen insanların gerçek, görünen dünyayı özellikle izlenimci bir yaklaşımla betimlediğini duyduğu figüratif sanat yapıtlarına gönderme yapmaktadır. Enstalasyonunda sanatçı, gözleri görmeyenler tarafından tanımlanan haliyle resimleri yeniden betimler bu sanat yapıtlarını tanımlanan halleriyle karşılaştırır. 1991 tarihli "Kör Renk" için Calle gözleri görmeyen insanlara ne gördüklerini sordu ve sonra yanıtları Kazimir Malevich, Yves Klein, Gerhard Richter, Piero Manzoni ve Ad Reinhardt gibi sanatçılar tarafından yapılan tek renkli resimlerin üstündeki metinlerle yan yana koyarak panolara yazdı. Sosyolojik bir araştırma sonucu olarak sunulan bu sanat dokümantasyonlarında, sanatçı, hiç bilinmeyen bir jeneolojiyi geleneksel figüratif, mimetik sanatın nispeten bilinen örneklerinin yanı sıra ekseriyetle yapay, soyut ve özerk olduğu düşünülen modern resim örneklerine de atıfta bulunuyordu. Gözleri körmeyen biri için mimetik, figüratif resimler tamamen kurgusal, yapay yollarla yapılandırılmış -hatta özerk de denilebilen- bir hal alıyordu. Bunun aksine modernist tek renkli resimler, kendilerini gözleri görmeyenlerin bakış açısına ilişkin doğru betimlemeler sunuyordu. İşte bu noktada, belirli bir sanat yapıtını anlama boyutumuzun, yapıtın özel bir yaşam durumunun belgesi olarak işlev görmesine bağlı olduğu açıklık kazanıyor.

Son olarak, Carsten Höller'in performansından da burada bahsetmemiz gerekir: 2001 yılında Brüksel'deki Atomium'da yer alan *Baudouin/Boudewijn Deneyi: Büyük Ölçekli, Kadenci Olmayan Sapma Deneyi*. Bir grup insan, Atomium'u oluşturan kürelerden birinin içine kapatıldı, tüm günü dış dünyadan kopmuş şekilde burada geçirdiler. Höller, genellikle modernist mimarinin "soyut" minimalist alanlarını radikal deneyimler yaşanacak alanlara dönüştürmekle meşguldür -ki bu da dokümantasyon aracılığıyla sanatı yaşama dönüştürmenin başka bir yoludur. Bu örnekte, performansı için ütöpik bir düşü somutlaştıran, akla hemen ev ve aile ortamını getirmeyen bir mekân seçmişti. Bununla birlikte öncelikle bu yapıt, bir grup insanı kapalı bir mekânda uzun saatler boyunca bir arada kalmaya zorlaması yönünden *Big Brother* [Biri Bizi Gözetliyor] gibi ticari televizyon programlarını çağrıştıyordu. Ancak bu performansla, ticari bir televizyon programı ile sanat dokümantasyonu arasındaki fark özellikle açıklık kazanır. Zira televizyon bir yere kapatılmış insanların görüntüsünü defalarca gösterdikçe, izleyici, çekim yapılmayan gizli alanlarda, "gerçek" yaşamın yaşandığı kısımlarda neler olup bittiğini sorgular ve manipüle edildiği konusunda kuşku duymaya başlar. Bunun aksine Höller'in performansı gösterilmez, onun yerine -özellikle katılımcıların, izleyicilerin görmediği şeyin ne olduğunu açık bir şekilde tanımladıkları anlatıları yoluyla yalnızca belgelenir. İşte bundan sonra yaşam, anlatılan ve belgelenen ancak gösterilemeyen veya var edilemeyen bir şey şeklinde anlaşılır. Bu sonuç, dolaysız bir görsel sunumun, yani kontrol edilemeyen yaşamın temsiline ilişkin dokümantasyonun akla yatkın bulunmasını sağlar.

Auranın Topolojisi

Yukarıdaki örneklerin bazıları, sanat dokümantasyonunun analiziyle özellikle ilişkilidir çünkü sanat tarihinde herkesçe bilinen ünlü sanat yapıtlarının yeni bir bağlamda nasıl kullanılabildiklerini -sanat olarak değil dokümantasyon olarak- gösterir. Ayrıca sanat yapıtı ile sanat dokümantasyonu arasındaki farkın yanı sıra sanat dokümantasyonunun üretilme süreçlerini de ortaya koyar. Ancak çok önemli bir soru halen yanıtsızdır: yaşam sadece anlatı yoluyla belgeleniyorsa ve gösterilemiyorsa o zaman bu tip bir dokümantasyon, doğasından sapmaksızın, bir sanat mekânında nasıl gösterilebilir? Sanat dokümantasyonu genellikle enstalasyon bağlamında sergilenir. Bununla beraber enstalasyon yalnızca görüntüler/imgeler, metinler veya onu oluşturan diğer unsurlardan ibaret değildir; karar verici bir rol oynayan mekânın kendisini de içeren bir sanat formudur. Bu mekân soyut veya nötr değildir, mekânın

kendisi bir sanat yapıtıdır ve aynı zamanda bir yaşam alanıdır. Bir enstalasyonun içeriğindeki dokümantasyonu belirli bir mekân içinde kitabe gibi konumlandırmak da bu yüzden nötr bir gösterme eylemi değildir; anlatının zaman düzeyinde başardığı şeyi mekân düzeyinde başaran bir eylemdir: yaşama adeta kazınmak. Bu mekânizmanın işleme yönteminin en iyi tanımı Walter Benjamin'in, yerden ve bağlamdan bağımsız bir şekilde sanat yapıtının orijinali ile teknik kopyası arasında ayrım yapmak niyetiyle ortaya attığı aura kavramıdır.

Benjamin'in "Mekânîk Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı" adlı makalesi, öncelikle, aura kavramıyla ün kazanmıştır. O zamandan beri aura kavramının, özellikle modern çağda, orijinalin kaderini karakterize eden ünlü "auranın kaybı" deyimini sayesinde felsefede uzun bir kariyeri olmuştur. Auranın kaybına yapılan bu vurgu, bir yandan meşrudur ve açıkçası Benjamin'in metninin genel amacına uygundur. Öte yandan auranın kaybedilmeden veya kaybedilmesi zorunlu olmadan önce nasıl meydana geldiği sorusu yanıt ister. Burada, elbette, auradan genel anlamda dini veya teozofik bir kavram olarak değil Benjamin'in kullandığı özel anlamda bahsediyoruz. Benjamin'in metnini detaylı bir şekilde okunursa, auranın yalnızca modern yeniden üretim teknolojilerinden dolayı doğduğu açıklık kazanır -başka bir deyişle, kaybolduğu anda ve kaybolma nedeniyle aynı neden yüzünden ortaya çıkar.

Makalesinde Benjamin, orijinal ve kopya arasında maddesel, görsel, ampirik ayrım yapmanın artık mümkün olmadığı mükemmel yeniden üretim olasılığıyla işe başlar. Benjamin, metninde, bu mükemmellik konusunda sürekli ısrar eder. Teknik yeniden üretimden, orijinal yapıtın materyal kalitesini her haliyle korumanın mümkün olduğu "en mükemmel yeniden üretim" olarak bahseder.⁵ O zaman da bugün de var olan yeniden üretim tekniklerinin aslında orijinal ile kopya arasında ampirik ayrım yapmayı imkansız kılan bir mükemmellik derecesini başarıp başarmadığı kesinlikle kuşkuya açıktır. Benjamin'e göre, bu kadar mükemmel bir yeniden üretilbilirliğe veya mükemmel bir klonlamaya yönelik ideal olasılık, aslında, onun döneminde mevcut olan teknik olasılıklardan daha önemlidir. Ortaya koyduğu soru şudur: orijinal ve kopyası arasındaki fiziksel ayrımın ortadan kaldırılması bizzat bu ayrımın ortadan kaldırılması anlamına mı gelir?

Benjamin bu soruya yanıtı olumsuzdur. Orijinal ve kopya arasındaki herhangi fiziksel bir ayrımın ortadan kalması -veya en azından ortadan kalkma potansiyeli- böyle bir ayrım olmadığı anlamına gelmez; ayrım görünmezdir ama hiç de azımsanacak türden bir ayrım değildir: orijinal olanda kopyada olmayan bir aura vardır. Böylece aura mefhumu orijinal

ve kopya arasında ayrım yapmak açısından önemli bir kriter olarak gerekli hale gelir çünkü yeniden üretim teknolojisi tüm fiziksel kriterleri işe yaramaz kılmıştır. Bu, aura kavramının ve bizzat auranın yalnızca moderniteye ait terimler olduğu anlamına gelir. Aura, Benjamin'e göre, sanat yapıtının içinde bulunduğu ortamla ilişkisidir -dış bağlamıyla kurduğu ilişkidir. Bir sanat yapıtının ruhu bedeninde değildir; daha ziyade, sanat yapıtının bedeni aurasında, ruhunda bulunur.

Ruh ve beden arasındaki ilişkinin bu topolojisi, geleneksel olarak, ruhani bilgide, teozofide ve burada peşine düşmenin uygun olmayacağı benzer düşünce ekollerinde önemli bir yer tutar. Benjamin açısından önemli olan, orijinal ile kopya arasındaki ayrımın istisnai bir şekilde topolojik olduğunun anlaşılmasıdır ve bu tamamen yapıtın maddi doğasından bağımsızdır. Orijinalin belirli bir yeri vardır; bu yer sayesinde orijinal, bu benzersiz nesne adeta tarihe kazanır. Kopya ise aksine, sanaldır, yersiz yurtsuzdur, tarihselliği yoktur: başından itibaren sadece potansiyel bir çokluk gibi görünür. Bir şeyleri yeniden üretmek, onu yerinden yurdundan etmektir; yeniden üretim, sanat yapıtını topolojik açıdan belirsiz döngüler ağına aktarır. Benjamin'in formülleri gayet iyi bilinir: "En etkin düzeydeki yeniden üretimde bile eksik bir yan vardır: sanat yapıtının şimdi ve buradalığı, başka deyişle, bulunduğu yerde "biricik olma" niteliğini taşıyan varlığı.⁶ Şöyle devam eder: "Özgün yapıtın 'şimdi ve burada'lığı, o yapıta ilişkin bir otantiklik kavramı yaratır ve kendilik bilincine ve kimliğe sahip bir şey olmakla birlikte bu nesneye, şu ana kadar aktarılan bir gelenek mefhumu esasına dayanır."⁷ Kopya, orijinalden farklı olduğu için değil yersiz yurtsuz olduğu ve neticede tarihe geçmediği için otantik olmamanın eksikliği çıkar.

Velhasıl, auranın kaybedilmesinin nedeni, Benjamin açısından, kesinlikle böyle bir teknik yeniden üretim değildir. Auranın kaybı, sadece yeni bir estetik beğenin -orijinalin kopyasını veya reproduksiyonunu tercih eden modern tüketicinin beğenisi- gelişmesiyle başlar. Bugünün sanat tüketicileri sanatın onlara getirilmesini -taşınmasını- tercih ediyorlar. Bu tüketici türü orijinali orijinalliği içinde tecrübe etmek üzere kalkıp gitmek, başka bir yere seyahat etmek, başka bir bağlama yerleştirilmek istemiyorlar. Daha ziyade, orijinal yapıtın onların ayağına gelmesini istiyorlar; aslında geliyor da ancak gelen sadece yapıtın kopyası oluyor. Orijinal ve kopya arasında topolojik bir ayrım söz konusu; izleyicinin bu topolojik hareketi de söz konusu ayrımı işaret ediyor. Sanat yapıtına doğru yola düşersek, orijinal bir yapıt bizi karşılar. Sanat yapıtını bize gelmeye zorlarsak o zaman gelen bir kopya olur. Bu nedenle Benjamin'in çalışmasında orijinal ile kopya arasındaki ayrımın

bir şiddet boyutu da vardır. Aslında Benjamin sadece auranın kaybindan değil tahrip edilerek yıkılmasından da⁸ bahseder. Aurayı tahrip eden bu şiddet, auranın görülmediği gerçeğiyle azalmaz. Benjamin'in düşüncesine göre, aksine, orijinal yapıta verilen maddi hasar çok daha az şiddetlidir çünkü orijinal yapının bedeninde bıraktığı izler yine de yapının tarihinde kendisine bir yer edinir. Orijinalin yerinden yurdundan edilmesi ve daha yakına getirmek için olduğu yerden alınması ise aksine, şiddetin görünmezliğini ve bu sayede giderek daha tahrip edici şekilde bir kullanımını temsil eder; çünkü yerinden edilmek, ardında hiçbir maddi iz bırakmaz.

Benjamin'in orijinal ile kopya arasındaki ayrıma yönelik bu yeni yorumu, böylece, sadece orijinalden kopya üretmenin değil kopyadan orijinal üretme olasılığına da yol açar. Doğrusu, orijinal ile kopya arasındaki ayrım yalnızca topoljik ve bağlamsal olduğu zaman durum sadece orijinali olduğu yerden almak ve yerinden yurdundan etmek değil kopyaya bir yer edindirme olasılığı haline de gelir. Benjamin, seküler aydınlanma figürü hakkında yazarken ve bu türden bir seküler aydınlanmaya yol açabilen yaşam formlarına atıfta bulunurken, tüm dikkatleri bu olasılığa çekmeye çalışır: "Okur, düşünür, aylak ve *flâneur* de tıpkı afyonkeş, hayalperest ve kendinden geçmiş insan gibi aydın kişilere örnektir."⁹ Bu seküler aydınlanma figürlerinin aynı zamanda hareket ve eylem figürleri -özellikle de *flâneur*- olduğu gerçeği karşısında pekâlâ şaşkınlığa düşülebilir. *Flâneur*, her şeyin ayağına gelmesini talep etmez; o onlara gider. Bu açıdan *flâneur*, "şey"lerin aurasını tahrip etmez onlara saygı duyar. Veya daha ziyade, sadece onun sayesinde aura tekrar gün yüzüne çıkar. Seküler aydınlanma figürü, modern kitle iletişim araçları aracılığıyla kopyanın belirsiz bir döngüsel topoloji içine yerleştirilmesinden kaynaklanan "auranın kaybı"nın tersidir. Bununla beraber, enstalasyonun da seküler aydınlanma figürleri arasında sayılabilmesinin nedeni şimdi netlik kazanmıştır çünkü izleyiciyi *flâneur*'e dönüştürür.

Tanım itibarıyla sanat dokümantasyonu yeniden üretilebilen imgeleri ve metinleri içerir, enstalasyon aracılığıyla orijinalin, yaşayanın, tarihsel olanın aurasını devralır. Enstalasyon içinde dokümantasyon kendine bir yer edinir -tarihsel bir olayın 'şimdi ve burada' olma halini. Orijinal ile kopya arasındaki ayrım tamamen topolojik ve durumsal olduğu için enstalasyona konulan bütün belgeler birer orijinal haline gelir. Yeniden üretim, orijinalin kopyalarını çıkarmak suretiyle yapılır, enstalasyon kopyaların orijinallerini üretir. Bu şu anlama gelir: Modern ve çağdaş sanatın kaderi hiçbir şekilde "auranın kaybı"na in-

dirgenemez. Onun yerine (post)modernite, yerinden alıp (yeni) yerine koyarak, yerinden yurdundan edip yeni bir yer edindirerek, aurayı kaldırıp yine yükleyerek karmaşık bir oyun sahneye koyar. Modern çağı eskisinden ayıran şey, basit bir şekilde, modern yapının orijinalliğinin maddeselliğinin doğasına göre değil aurasına, bağlamına, tarihsel konumuna bakılarak saptanmasıdır. Neticede Benjamin'in vurguladığı gibi orijinallik yitip gitmemiştir -değişken bir hal almıştır. Aksi takdirde orijinallığın ebedi olan değeri orijinal olmamanın ebedi değer(sizliği) ile yer değiştirmiş olurdu -gerçi bazı sanat kuramlarında bu oldu. Gelgelelim ebedi değeri olan kopyaların ömrü, ebedi değeri olan orijinallerden uzun değildir. Orijinallik ve auraya sahip olmak, canlı ve diri olmakla aynı anlama gelir. Ama hayat, canlı bir varlığın "içinde sahip olduğu" bir şey değildir. Daha ziyade belirli bir varlığın yaşam bağlamına -yaşam süresine veya yaşam alanına- kayıt edilmesi, adeta kazınmasıdır.

Bu durum, sanat dokümantasyonunun şimdi neden bir biyopolitika alanı gibi hizmet verdiğinin daha derin sebepleri olduğunu ortaya koyar -ve modern biyopolitikanın daha derin boyutlarını da açığa çıkarır. Öte yandan, modern çağ, sürekli olarak yapayı, teknik imkânlarla üretileni ve taklit edilen gerçeği veya benzersiz, biricik olanın yeniden üretilebilirliğini (ne kadar aynısı olabilirse) ikame eder. Günümüzde klonlamanın biyopolitikanın alâmetifarikası haline gelmesi tesadüf değildir; klonlama söz konusu olduğunda -bunun gerçekleşmiş olması veya bir fantezi olarak kalması hiç fark etmez- kesinlikle anladığımız yaşamın, el değiştirip ikame edilmesidir ki çağdaş teknolojinin gerçek tehdidi olarak gördüğümüz şey de budur. Bu tehdit karşısında tepki olarak, her ne kadar yaşam adına mücadele ediyor bile olsa bu tip çabaların nafiye olduğu aşıkârsa da, yasal düzenlemelerle ve yasaklarla yaşamın el değiştirmesini önlemeye çalışan muhafazakâr, savunmacı stratejiler geliştirilmiştir. Burada gözden kaçan, modern çağın, gayet açık bir şekilde, yapay ve yeniden üretilen şeylerden yaşayan ve orijinal şeyler üretme stratejilerine de sahip olduğudur. Bu sanat dokümantasyonu ve enstalasyon uygulamaları, özellikle biyopolitikanın önünde yeni bir yol açar: moderniteyle kavga etmek yerine durum ve bağlam bazında, yapay olanı canlı bir şeylere, tekrarlanan bir şeyleri eşi benzeri olmayan bir şeylere dönüştürmeyi mümkün kılan direniş ve kayda geçme stratejileri geliştirmek.

Sanatsal Bir Aygıt Olarak İkonakırcılık: İkonakırcı Film Stratejileri

— § —

Filmin hiç bir zaman kutsal bir bağlamı olmadı. En başından beri dünyevi ve ticari yaşamın bulanık derinliklerinde gelişen film, her zaman ucuz kitlesel eğlencenin yoldaşı sayıldı. Yirminci yüzyılın totaliter rejimlerinin filmi yüceltme girişimleri bile hiçbir zaman gerçekten başarılı olmadı -tüm bu girişimler çeşitli propaganda amaçları doğrultusunda kısa ömürlü film çekimleriyle sonuçlandı. Bunun nedenlerini ille de “bir araç olarak filmin” doğasında bulmak mümkün değildir: film, sadece, çok geç doğmuştur. Film doğduğu sıralarda kültür zaten kutsama potansiyelini aşmıştı. O yüzden sinemanın seküler köklerini filmin doğuşuna vakfetmek, ilk bakışta, filmle ikonakırcılığı bütünleştirmek açısından uygun düşmüyormuş gibiydi. En iyi ihtimalle film, tarihi ikonakırcılık sahnelerini beyaz perdede gösterme veya canlandırma becerisine sahip ama kendisi asla ikonakırcı olamayacak bir şey gibi görünüyordu.

Yine de iddia edilebilen şey, bir araç olarak filmin tarihi boyunca açık bir şekilde resim, heykel, mimari ve hatta tiyatro ile opera gibi diğer sanatlarla mücadeleye sürüklendiği idi. Bu sanatların hepsi, günümüz kültüründe halen aritstokrat, “yüksek” sanat statüsüne sahip olmalarına neden olan kutsal kökenleriyle övünebilirler. Fakat bu yüksek kültür değerlerinin yıkılması, filmde yineleyen şekilde betimlendi ve coşkuyla karşılandı. Dolayısıyla sinemasal ikonakırcılık, farklı sanat disiplinleri arasındaki çatışmalara nazaran daha az oranda dini veya ideolojik mücadeleye ilişkilendirildi ve işlendi; bu, filmin kendi kutsal bölgesine değil diğer sanatsal disiplinlere karşı yürüttüğü bir ikonakırcılıktı. Aynı sebeple, çeşitli sanatsal disiplinler arasındaki uzun husumet tarihi boyunca film, seküler bir modernite ikonu olarak davranma ayrıcalığı kazandı. Geleneksel sanat hanedanına nakledilen film, giderek, ikonakırcı tavırların öznesi haline geldi: video, bilgisayar ve DVD gibi yeni teknolojiler aracılığıyla film imgesinin hareketli akışı durduruldu ve parçalara ayrıldı.

Tarihsel bağlamda ikonakıncı tavır, hiçbir zaman, imgenin gerçekliğine yönelik kuşkucu bir yaklaşımın ifadesi olmadı. Müzenin dini sapkınlıkların tarihi kanıtı olduğuna yönelik iyi niyetli konuşmalarla giderek artan bu tip kuşkucu bir tavır, dini sapkınlıklara duyulan tarafsız meraka yöneltildi –ancak neyse ki kanıtlar imha edilmedi. Bu süreçte sadece öteki adına değil, daha yakın tarihli tanrılar adına da saygısızlık yapılmıştır. İkonakıncılığın amacı eski tanrıların güçlerini kaybettiğini ve bundan sonra dünya üzerindeki tapınaklarını, imgelerini savunamayacak olduklarını kanıtlamaktır. Böylece ikonakıncı eski tanrıların otoritesiyle yarışarak ve kendi gücünü ortaya koyarak tanrıların iddialarını nasıl ciddiye aldığını gösterir. Aynı doğrultuda, birkaç örnekten bahsetmek gerekirse, pagan dinlerine ait tapınaklar, Hristiyanlık adına tahrip edilmişlerdir, Katolik kiliseleri Hristiyanlığın Protestan yorumu adına yağmalanmıştır ve daha sonra, her tür Hristiyan kilisesi akla duyulan inanç (Akıl Dini) -ki İncil'in Tanrı'sının otoritesinden daha güçlü olduğu düşünülüyordu- adına harap edilmiştir. Hümanistik açıdan tanımlanan insan imgesiyle açıklandığı şekliyle aklın gücü de daha sonra üretim gücünü artırmaya, teknolojinin gücünün her şeye yetmesini sağlamaya ve toplum tümünden harekete geçirmeye yönelik -en azından Orta ve Doğu Avrupa'da- devlet destekli girişimler adına ikonakıncı saldırılara uğramıştır. Sadece kısa bir süre önce, bu kez çok daha güçlü bir inanç ve din, “denetimsiz tüketim dini” adına Sosyalizm idollerinin törensel bir şekilde düşürülüp dağılmasına ve ortadan kaldırılmasına şahit olduk. Teknolojik ilerleme, bir noktada, talebin arzı yarattığı söylemine sadık kalınarak tüketime bağımlı olacak şekilde geliştirilmiş gibi görünüyor. O yüzden, bugünün koşulları altında, en azından onlara karşı da yeni bir ikonakıncı öfke doğana kadar, son tanrımız ticari markalar olarak kalacak.

Neticede ikonakıncılığın eski değerlerin sürekli yok edilip yerlerine yenilerinin koyulduğu bir süreç sonucunda değerleri yeniden belirleyen, tarihi bir inovasyon mekânizması işlevi gördüğü söylenebilir. Bu durum, en azından tarih Nietzsche geleneğinde artan güç tarihi olarak algılandığı sürece neden ikonakıncı tavrın her zaman aynı tarihsel yönü işaret ettiğini de açıklar. Bu perspektiften bakınca ikonakıncılık, yönünü her ne getirecek olursa olsun geleceğe çevirmek amacıyla yoluna çıkan tüm demodeleşmiş, güçsüzleşmiş, anlamını yitirmiş her şeyi temizleyerek sürekli tırmanan, ilerici bir hareket gibi görünür. İşte bu yüzden ikonakıncılık eleştirisi, alışlageldiği gibi ağızda tepkisel bir tat bırakır.

Gelin görün ki, ikonakıncılık ve tarihsel ilerleme arasındaki bu yakın ilişki, sadece eskiye değil yeniye de hitap eden ikonakıncılık açısından mantıken çok da gerekli değildir. Misyonları doğrultusunda yeni tanrı-

ların müritleri, ister ilk Hristiyanlar, ister devrimciler, ister Marxistler, hatta tüketim kültürü ve modanın şehidi çiçek çocuklar olsun, ilk olarak, kendi sembollerinin kutsallığını aşağılamak ve eziyet çekmek zorundadırlar. Esas itibarıyla, bu zulüm, yeni tanrıların yeterince güçlü olmadığına veya en azından eski tanrılar kadar güçlü olmadığına yönelik bir işarettir. Pek çok durumda bu tavrın tamamen etkin ve verimli olduğu kanıtlanmıştır: yeni dini akımlar bastırılmış ve eski tanrılar tekrar güç kazanmıştır. Elbette, çok arzu edilirse, bu hikâye Hegelci bir şekilde değiştirilebilir ve ilerici gidişata tepkisel destek veren kurnaz bir aklın kanıtı gibi görülebilir. Ancak ikonakırıcı olarak görülen yeni akımlar düzeyinde ele alınmasından ziyade bu baskılama ve yıkım tavrıların genel olarak yeninin şehit edilişi gibi görülür. Doğrusu, çoğu din eskiden yaşanan şehitlik durumlarını betimleyen görüntülerden/imgelerden ibaret ikonografik kuralları her zaman teşvik etmiştir. Bu bağlamda, her dinin kendine özgü ikonografisinin, bu din için kurban edilebilecek herhangi bir ikonakırıcı tavra herkesten önce sahip olduğu söylenebilir. Buradaki yıkımı öngörülen asıl yıkımdan ayırt etmeyi sağlayan temel unsur, istenen, kutsanan ve desteklenen şeyin yok oluş, çöküş (ikinci yıkım) yerine sağkalma (birinci yıkım) olmasıdır. Bu fark, galip olanın ve bozguna uğrayanın tezat konumları bazında eşitlenebilir -gözlemcinin tamamen kişisel tarih vizyonuna bağlı olarak bu ikisini hangisiyle ilişkilendirmeyi tercih edeceği konusunda seçme özgürlüğü vardır.

Tarih, aynı zamanda, yenilenmelerin (innovations) çoğunun diriliş görünümünde, dirilişlerin çoğunun da yenilenme görünümünde olması suretiyle yenilenmeden çok diriliş uydurmacasıdır. İkonakırıcılık ve şehitlik arasında ayrım yapmak için konuyu daha yakından irdeleyen biri, en nihayetinde hangi tarihsel gücün galip geldiğini saptama umudunu zamanla yitirir. Bu konuda, “en nihayetinde” hakkında hiçbir soru olamaz: tarih kendini, elle tutulur hiçbir kapsayıcı yönü olmaksızın değerlerin yeniden ele alındığı bir süreç silsilesi olarak sunar. Dahası, mağlubiyetin gerçekten bir çöküş ve düşüş mü yoksa iktidarın pekiştiği bir zafer mi olduğunu bilmemizin hiçbir yolu yoktur. Mağlubiyet ve şehitlik, zaferde eksik olan bir vaat içerir. Zafer, statüko sayesinde şahsi “kendine mal etme” sürecine öncülük ederken mağlubiyetin statükoya yeniden değer biçebilen nihai zafer dönüşmesi mümkündür. Doğrusu, en azından İsa öldüğünden beri, ikonakırıcı tavır, esas itibarıyla kendini kurban gibi görünenin kutsanması olarak ortaya koymanın bir hata olduğunu kanıtladı. Hristiyan geleneği ışığında, ikonakırıcı tavrın ardında bıraktığı yıkım imgesi, ileri bir tarihte dirilmesinden veya “gerçekten” yeni inşa edilmesinden çok önce, kendiliğinden kurbanın kazandığı zaferin imgesine dönüş-

türüldü. Hristiyanlığın hatırı sayılır bir süre içinde tedrisattan geçirerek hazırladığı ikonografik imgelemimizin, artık, mağlubiyet içindeki zaferi onaylamadan önce daha fazla beklemesine gerek yoktur: burada mağlubiyet, en başından beri, zaferle eşitlenmiştir.

Bu mekânizmanın Hristiyanlık sonrası modern dünyada nasıl bir işlev yüklendiği, tarihteki avangart örneklerle açıkça gösterilebilir. Avangardın, imgenin, Hristiyanlığa özgü şehitlik imgesiyle yer değiştiren bir şehit edilme sahnesinden başka bir şey olmadığı söylenebilir. Buna karşın, avangart, geleneksel imgenin bedenini, ortaçağ Hristiyanlık¹ ikonografisinde İsa'nın bedeninin maruz kaldığı işkenceyi hatırlatan her tür işkenceye tabi tutar. Avangart sanatçıların uyguladığı bu muamelede imge, -hem sembolik düzeyde hem de kelime anlamıyla- testereyle kesilmiş, biçilmiş, paramparça edilmiş, delinmiş, çivilenmiş, kir pas içinde sürüklenmiş ve alaylara maruz kalmıştır. Ayrıca, tarihsel avangardın manifestolarında kullandığı sözcüklerin ikonakıncı dili yeniden üretmesi de tesadüf değildir. Bu manifestolarda geleneklerden kurtulmaktan, alışkanlıkları kırmaktan, eski sanatı ortadan kaldırmaktan ve modası geçmiş değerlerin kökünü kurutmaktan bahsedildiğini görürüz. Bu, hiçbir şekilde, masum imgelerin bedenlerini zalimce hırpalamaya yol açan sadist dürtülerle güdülenmiş bir tutum değildir. Ne de tüm bu hasarın ve yıkımın, yeni imgelerin ortaya çıkmasına ve yeni değerlerin tanıtılmasına yol açması amaçlanmaktadır. Mesele, bunun da ötesinde, yeni değerlerin ikonları olarak hizmet eden imgelerin kendi kendilerini yok etmesi ve kendi enkazlarının altında kalmasıdır. Avangardın gözünde ikonakıncı tavır, yeni imgeler -veya gerçekten yeni ikonlar- yaratmak için eski ikonları tahrip etmek suretiyle uygulanan sanatsal bir aracı temsil eder.

Bununla beraber, ikonakıncılığı stratejik bir sanatsal araç olarak kullanma olasılığı, avangardın odak noktasını iletmediği mesajdan kullanılan araca kaydırması yüzünden ortaya çıkmıştır. Belirli bir mesajı taşıyan eski imgelerin yok edilmesi, yeni bir mesaj taşıyan yeni imgelerin yaratılmasının değil herhangi "ruhani" bir mesajın ardında saklı mad-deselliğin vurgulanması anlamına gelir. Sanatı üreten şey, imge özel bir "bilincin" açıklaması gibi hizmet veren sanatsal mesajlar aktarmayı bırakırsa görünür kılınabilir. Bu yüzden, avangardın sanatsal uygulamasında, ikonakıncı tavrın, eskimiş ve güçsüzleşmiş olanı çıkarıp atarak güçlünün üstünlüğünü öne sürme yöntemi olması amaçlanmıştır. Lakin bu, sanatsal araç olarak ikonakıncılığın gücünü ispatlamak adına uygulanmış olsa da yeni bir dini veya ideolojik mesajın peşinde düşmek açısından pek fazla uygulanmamıştır. Örneğin Malevich'in "res-

min süprematizmi” derken -saf, fiziksel forma dayanan ve ruh üzerinde üstünlük kuran bir resim yapmayı kasteder²- sanatıyla başarmayı ümit ettiği şey bellidir. Bununla, avangardın, şu ana kadar, çok uzun bir süredir eli kolu bağlı olan güçlü sanatsal araçların -materyal sıfatıyla- zayıf, donuk araçların “ruhu” karşısında kazandığı zaferi kutladığı söylenebilir. Şu halde, eski ikonları tahrip etme süreci yenilerini -bu durumda, maddeselliğin ikonlarını- yaratma sürecine benzer. Bu sayede imge, ruhun tezahür edeceği bir yer olma rolünü saf maddenin tezahür edeceği bir yer haline gelecek şekilde değiştirir ve başkalaşım geçirir.

Ancak resim ve heykel gibi sanatlarda ruhaniden maddesele doğru yaşanan bu geçiş, en nihayetinde daha geniş bir izleyici kitlesinin kavrama kapasitesinin ötesinde kalır -ne de bu sanatsal disiplinlerin yeterince güçlü olduğu anlaşılır. Gerçek dönüm noktası, filmidir. Bu bağlamda Walter Benjamin parçalama ve kolaj uygulamalarının -başka bir deyişle imgenin tam anlamıyla şehit oluşunun- filmde gösterildikleri an hızla kabul edildiğine ama geleneksel sanatlar bağlamında aynı izleyici tarafından öfke ve reddedişle karşılandığına zaten işaret etmiştir. Benjamin’in bu fenomen için yaptığı açıklama, yeni bir sanatsal araç olarak filmin kültürel açıdan serbest, bağımsız olduğudur: sanatsal aracın değişimi, böylece, yeni sanatsal stratejilerin geliştirilmesini mazur gösterir³.

Ayrıca, film, eski sanatsal disiplinlerden çok daha güçlüymüş gibi görünür. Bunun nedeni yalnızca yeniden üretilebilirliğine ve kitlesel ticari dağıtım sistemine dayanmaz: Film, aynı zamanda, ruhla eş tutuluyor gibidir çünkü o da zaman içinde devinim geçirmektedir. Buna göre, film, bilinçle aynı çalışma sistemine sahiptir; ayrıca, bilinç akışının yerine geçebilme becerisiyle de bunu ispatlar. Gilles Deleuze’un doğru bir şekilde gözlemlediği gibi, film izleyicilerini ruhsal açıdan birer otomata dönüştürür: Film, izleyicinin beyninin içini açarak kendi bilinç akışını oraya aktarır.⁴ Lakin bu, filmin temel özelliğinin derin bir şekilde kararsızlık ve değişkenlik olduğunu ortaya koyar. Bir yanda film hareketin kutsanmasıdır ve diğer tüm sanat disiplinleri karşısında sahip olunan üstünlüğün kanıtıdır; diğer yanda ise izleyiciyi paralel olmayan bir fiziksel ve zihinsel devinimsizlik durumuna getirir. İkonakırcı stratejiler de dâhil olmak üzere çeşitli film stratejilerini zorunlu kılan da işte bu kararsızlık ve değişkenliktir.

Gerçekten de hareket ortamı olarak film, en büyük başarıları sabit kültür hazinelerini ve anıtları olduğu gibi korumak olan diğer tüm sanat disiplinleri karşısında sahip olduğu üstünlüğünü, bu anıtların yıkılışını kutlayarak ve sahneleyerek göstermeye isteklidir. Aynı zamanda bu eğilim, filmin, *vita contemplativa* (dalgın yaşam) karşısında *vita activa*nın

(aktif yaşam) üstünlüğüne duyulan modern inanca yapışıp kaldığını da gösterir. Her tür ikonaseviciliğin kökeni, en nihayetinde, esas itibarıyla bütünüleyici bir yaklaşıma ve kutsal addedilen özel nesnelere ulaşılmaz, hayranlık verici tefekkür nesneleri gibi muamele etmeye duyulan genel hevese dayanır. Bu eğilimin temel dayanağı, söz konusu nesneleri dokunulmuşluktan, içine nüfuz edilmesinden ve daha genel olarak günlük hayatın pratiklerine entegre edilmenin dünyeviliğinden koruyan tabulardır. Oysa filmde hiçbir şeye, kişinin hareketin genel akışına kapılıp sürüklenmekten kurtarılmasını gerektiren bir kutsallık atfedilmemiştir. Filmin gösterdiği her şey harekete çevrilir ve böylece dünyevileştirilir. Bu bağlamda film karmaşıklığını *praksis*, *Lebensdrang*, *élan vital* ve arzu felsefeleriyle açıklar; film, Marx ve Nietzsche'nin izinden giderken, on dokuzuncu yüzyılın sonundaki ve yirminci yüzyılın başındaki -başka bir deyişle sanatsal bir disiplin olarak filmin doğduğu dönemler sırasında- Avrupa insanlık tarihi imgeleminde yer etmiş fikirlerin çatışmasına ilişkin bir geçit törenidir. Şimdiye kadar hüküm süren gerçeklikten ziyade idealarını geliştirme becerisi olan pasif tefekkür tavrının, fiziksel güçlerin sahip olduğu muhtemelen hareketlerin övülmesiyle yer değiştirdiği çağdır bu. Dolayısıyla, bu tapınma eyleminde film, merkezi bir rol oynar. En başından beri film hızla hareket eden her şeyi -trenler, arabalar, uçaklar- kutsamıştır ama aynı zamanda yüzeyin altında kalan görünmeyen şeyleri de -bıçaklar, bombalar, kurşunlar- kutsamayı ihmal etmemiştir.

Benzer şekilde, doğduğu günden beri film, yıkımın hakiki safahatını sahnelemek için, geleneksel olarak saygı duyulan kültür hazineleri dâhil olmak üzere, eski kültürün ruhunu içinde barındıran tiyatro ve opera gibi halk gösterilerini de boş geçmeden hareketsiz duran veya asılan her şeyi yıkan abartılı komedilerden faydalandı. İzleyicilerin kahkahalarla gülme arzusunu kışkırtacak şekilde tasarlanan, yıkım, enkaz ve harabe görüntüleri içeren bu sinema sahneleri Bakhtin'in karnavalın zalim, yıkıcı yönlerini hem vurgulayan hem de onaylayan ünlü kuramını anımsatır⁵. Sirklerin ve karnavalların önceki tüm sanat formları arasında özellikle ilk yıllarında yalnızca film tarafından bu kadar olumlu karşılanması ve saygıya mazhar olması şaşırtıcı değildir. Bakhtin, karnavalı ciddi, duygusal veya devrimci duyarlılıktan ziyade zevk aurasının yüzeye çıktığı ikonakırıncı bir kutlama olarak tanımlıyordu; eski sisteme ait ikonların, yerlerine geçecek yeni sistemin ikonları tarafından şiddete uğramasına neden olmak yerine karnaval, bizleri, statükonun düşüşü sırasında eğlenmeye davet ediyordu. Bakhtin, ayrıca, modern çağda Avrupa kültürünün genel bir karnaval kültürü halini alma şeklini, geleneksel olarak karnavalın "gerçek" toplumsal pratikle-

rin düşüşünü nasıl telafi ettiğini de yazmaktadır. Bakhtin, örneklerini edebiyat alanından seçmiş olsa da yaptığı karnavallaşmış sanat tanımları, film tarihi boyunca üretilen en ünlü imgelerin bazılarına ilişkin stratejilere gayet rahat uygulanabilmektedir.

Bakhtin'in karnaval kuramı, doğası gereği aykırı ikonakırcı karnaval fikrinin film alanında nasıl uygulandığını da vurgular. Tarihsel karnavallar, tüm halka şenlik formundaki bu kolektif ikonakırcı eylemde yer alma şansı sunan, katılımcı bir etkinlikti. Fakat bir kez ikonakırcılık stratejik bir şekilde sanatsal bir araç olarak kullanıldığında topluluk otomatik olarak bu etkinlikten dışlandı ve izleyici haline geldi. Doğrusunu söylemek gerekirse film böyle bir hareketi coşkuyla kutlarken bir yanda da paradoksal olarak izleyiciyi geleneksel sanat formlarıyla asla ulaşılamayan yeni bir devinimsizliğe güdüler. Bir sergiyi gezerken yahut sergideki metinleri okurken nispeten özgür bir şekilde dolaşmak mümkündür ama sinema sahnesinde izleyici karanlıkta oturur ve oturduğu yere adeta yapışır. Sinemaya giden birinin durumu aslında filmin bizzat beyan ettiği, muazzam bir *vita contemplativa* parodisine benzer çünkü sinema sistemi, *vita contemplativa* durumunu en radikal eleştiri perspektifinden -inatçı bir Nietzschevari eleştiri diyebiliriz- bakıldığında görüldüğü haliyle, yani gerçek hayattaki bireysel yetersizliğin simgesi ve bunu telafi eden bir tesselinin işareti olarak, bireysel inisiyatifin azalmasının ve yaşama duyulan çarpık şehvetin ürünü olarak somutlaştırır. Bu, filmi kendi aleyhine yönelten yeni bir ikonakırcı hareketi geliştiren herhangi bir eleştirinin başlangıç noktasıdır. İzleyicinin pasifliğine ilişkin eleştiri, öncelikle filmi izleyici kitlesini harekete geçirmek, izleyicinin siyasi devinimini sağlamak veya ona bir hareket zerketmek için kullanmaya yönelik çeşitli girişimlere yol açar. Örneğin izleyiciyi kışkırtma ve onu pasif, dalgın durumundan çıkarma çabası içindeki Sergei Eisenstein, estetik şok ile siyasi propagandayı birleştirmek konusunda önemli bir örnektir.

Fakat zaman geçtikçe, izleyiciyi pasifize eden filmin hareketinin kesinlikle yanılsama olduğu giderek daha netlik kazandı. Bu görüş, Guy Debord'un yazdığı, gerek konuları gerekse retorik figürlerinin yankılanının kitle kültürü hakkında yapılan tartışmalarda bugün bile devam ettiği *Gösteri Toplumu* adlı kitabından başka hiçbir yerde bu kadar iyi formüle edilmemiştir. Hiç de yersiz olmayan bir şekilde Debord, günümüz toplumunu elektronik medyanın tanımladığı gibi, topyekün bir sinema etkinliği olarak tanımlar. Debord'a göre, bütün dünya insanların birbirinden ve gerçek hayattan tamamen izole olduğu ve sonuçta halis muhlis edilgen bir varoluşa mahkûm edildiği bir sinema sahnesine dönüşmüştür.⁶ *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978) adlı son filminde canlı bir şekilde

gösterdiği gibi bu durum estetik şokla, duyguların kızışmasıyla, hareket kabiliyetinin yoğunlaşmasıyla, artan süratle veya ileri boyutlarda siyasi propagandayla artık daha fazla düzeltilemez. Onun yerine gerekli olan şey, film sayesinde meydana gelen hareket yanılışmasının ortadan kaldırılmasıdır; yalnızca ondan sonra izleyiciler hareket edebilme becerilerini yeniden keşfetme fırsatı elde edeceklerdir. Gerçek toplumsal hareket adına filmsel hareketin durdurulması gereklidir.

Bu, filme karşı başlatılan ikonakıncı hareketin başlangıcını ve sonuç olarak da filmin şehit edilmesini işaret eder. Bu ikonakıncı protesto, diğer tüm ikonakıncı hareketlere neden olan aynı kökten türemiştir; hareket ve etkin olmak adına yürütülen pasif, dalgın davranış akışkanlıklarına karşı isyanı temsil eder. Ama filmin söz konusu olduğu durumlarda bu protestonun getirisi, ilk bakışta paradoksalmiş gibi görünebilir. Film görüntüleri aslında hareket eden görüntüler oldukları için filme karşı gerçekleştirilen ikonakıncı tavrın ilk sonuçları taşlaşma ve filmin doğal dinamizminin kesintiye uğramasıdır. Filmî şehit eden bu enstrümanlar video, bilgisayar ve DVD gibi çeşitli yeni teknolojilerdir. Bu yeni dijital teknolojiler, filmin hareketinin ne gerçek ne de maddesel olduğuna ilişkin kanıtlar sunarak filmin akışını herhangi bir anda durdurmayı mümkün kılarlar ama bu, dijital olarak birebir taklit edilebilen bir yanılışmadır. İlerleyen sayfalarda, her iki ikonakıncı tavrı da ele alıyorum -film aracılığıyla genel dini veya kültürel ikonların yıkılması ve filmin hareketinin kendisini bir yanılışma olarak ortaya koymak.

Şimdi gelin, ikonakıncı uygulamaların bütün yönlerini içerdiğinin elbette iddia edilemeyeceği ancak bu uygulamaların mantığına ilişkin öngörüler sunabilecek örnekler ışığında çeşitli film stratejilerini irdeleyelim.

Luis Buñuel tarafından çekilen *Un chien andalou* [Endülüs Köpeği] adlı filmdeki (1929) ikiye kesilen göz imgesi kendi türünün en ünlü film ikonlarından biridir. Bu sahne sadece özel bir imgenin yıkımını değil tefekküre dayalı tavrın baskılanmasını da müjdelir. Dalgın, kuramsal bakış dünyayı bir bütün olarak gözlemlemekte kararlıdır ve böylece kendini saf haliyle ruhsal, bedenden arınmış bir varlık gibi yansıtarak maddeselliğine, psikolojik durumuna gönderme yapılır. Bu durum, her görme eylemini fiziksel ve şayet çok arzu edilirse, örneğin Merleau-Ponty'nin sonraları dünyayı gözle tetkik etmek şeklinde açıkladığı bir süreç olan kör bir etkinliğe dönüştürür⁷. Bu dönüşüm, dini veya estetik bir mesafeden görsel hayranlığı izlemenin bütünüyle mümkün olmadığı, meta-ikonakıncı bir tavır olarak tanımlanabilir. Film, gözü saf bir madde -böylece yok edilmezse temasa karşı hassas-gibi gösterir. Fiziksel, maddesel gücün tefekkürün kökünü kurutmak

konusunda ne kadar güçlü olduğunun bir kanıtı olarak bu hareket imgesi, dünyanın saf maddeselliğinin tezahürü gibi davranır.

Bu kör, tamamen saf bir maddeselliğe sahip, yıkıcı güç Cecil B. DeMille'nin 1949 tarihli filmi *Samson ve Delilah*'daki Samson figüründe -daha naif bir şekilde- somutlaştırılmıştır. Filmin kilit sahnesinde Samson, bir kafir tapınağını içinde duran tüm putlarla birlikte yıkar -böylece eski düzenin sembolik çöküşü sağlanmış olur. Fakat Samson yalnızca yeni bir dinin neferi olarak betimlenmemiştir; kör bir titandır, depremle aynı yıkıma neden olan bir bedendir. Bu devrimci, ikonakırcı kalabalıkla aynı sarsıcı davranışlarla Sergei Eisenstein'ın filmlerinde karşılaşırız. Toplumsal ve siyasi eylem hükümdarlığında yaşayan bu insan yığınları, insanlık tarihini gizlice yöneten, bilinç düzeyinde algılanan kör, fiziki güçleri -tam anlamıyla Marxist tarih felsefesinin tanımladığı gibi- temsil ederler. Tarihsel olarak bu kitleler bireyi (Eisenstein'ın *October* [Ekim] adlı filminde bu çar anıtıdır) ölümsüzleştirmek amacıyla tasarlanmış anıtları yıkmak için harekete geçerler. Ama bu anonim yıkım işinin kültürün materyal "çılgınlığı"nın ifşası olarak karşılanmasıyla geniş bir alana yayılan neşeye, anılarında itiraf etmiş olduğu gibi⁸ Eisenstein'ın bunun gibi ikonakırcı eylemleri izlerken hissettiği sadist, röntgenci haz da eşlik eder.

İkonakırcılığın bu erotik, sadist bileşeni Fritz Lang'ın *Metropolis* adlı filminde (1926), "Sahte Maria"nın yakıldığı ünlü sahnede çok daha güçlü bir şekilde duyumsanabilir. Ancak burada, kitlelerin patlak veren kör öfkesi devrimci değil karşı devrimcidir: devrimci eylemler yapan bir cadı gibi yakılmasına rağmen Maria, Fransız Devrimi'nden beri alışlageldiği gibi özgürlük, cumhuriyet ve devrim ideallerini kuşanan sembolik bir kadın figürü olarak kullanılmıştır. Ancak yakılırken, kitleleri "cezbetme" becerisi olan bu güzel, hayranlık uyandırıcı kadın figürü bir robot olarak gösterilir. Alevler, mekânîk, insani olmayan yapısını ortaya çıkaracak şekilde maskesini düşürerek devrimin kadın putunu yok eder. Tüm sahne, özellikle "Sahte Maria"nın acıya duyarsız bir robot olduğunun ve canlı bir insan olmadığının halen farkında olmadığımız ilk anlarda figürün etrafında bütünüyle barbarlık dolu bir çember oluşturur. Bu devrimci putun vefatı, sahneye gelişle baba ve oğul, üst ve alt sınıf uzlaşmasını sağlayarak toplumsal uyumu yeniden tesis eden gerçek Maria'nın önüne temiz bir yol açar. Dolayısıyla, burada ikonakırcılık yeni bir sosyal devrim inancına hizmet etmektense geleneksel Hıristiyan değerlerinin restorasyonu ile ilgili bir eylemde bulunur. Yine de Lang, ikonakırcı kitlelerin Eisenstein'ınkilerden farklı olmadığını betimlemek için bu sinema tekniğini kullanmıştır: her iki durumda da kalabalık, birincil fiziksel güçtür.

Erken dönemde çekilmiş bu filmler ile en yeni din olan küreselleşmenin ikonu olarak başrolde yer alan Dünya gezegeninin dünya dışı güçler tarafından yok edildiği yakın tarihli film arasında doğrudan bir bağ vardır. *Armageddon* (1998, yönetmeni Michael Bay) adlı bu filmde yıkıcı kitle, doğa yasalarına göre davranan ve sahip olduğu tüm medeniyetlerin yanı sıra gezegenimizin önemine de bütünüyle ilgisiz kalan, tamamen saf, kozmik güç şeklinde karşımıza çıkar. Filmde Paris kenti gibi medeniyet ikonlarının yok edilmesi, öncelikle insanlığa ait tüm medeniyetlerin ve ikonografilerinin faniliğinin görselleştirilmesi olarak gözler önüne serilmiştir. *Independence Day* [Kurtuluş Günü] (1996, yönetmen Roland Emmerich) adlı filmde gösterilen yaratıklar ise zeki ve medeni varlıklar olarak betimlenmiş olabilir ama eylemleri, farklı kökenleri olan tüm yaratıkların imha edilmesine yönelik içsel bir dürtüyle güdülenmektedir. Filmin New York'un haritadan silindiği kilit sahnesinde izleyici Emmerich'in Steven Spielberg'in yaratıkların dünyaya gelişini betimlediği *Close Encounters of the Third Kind* [Üçüncü Türle Yakın İlişkiler] adlı filmin ünlü sahneleriyle girdiği dolaylı polemigi kolaylıkla fark edebilir. Spielberg, yaratıkların yüksek zekâsıyla banışıl doğayı otomatikman ilişkilendirirken *Kurtuluş Günü*'ndeki yaratıkların üstün zekâsı tamamen şeytani olana duyulan sınırsız iştahla ilişkilendirilmiştir. Burada Öteki, bir ortak yahut dost olarak değil ölümcül bir tehdit olarak betimlenmiştir.

Bu dönüşüm, Tim Burton tarafından çok daha büyük bir netlik ve tutarlılıkla işlenir. *Mars Attacks!* [Çılgın Marslılar] adlı filminde (1996) Marslıların liderinin, Dünyalıların sersemce ve hümanist hasletlerle aşılanmış karşılama gösterisinin simgesi olarak uçurulan barış güvercini vurarak sergilediği ikonakıncı tavır sayesinde yıkıcılığa olan eğilimi açığa çıkar. İnsan türü için bu ikonakıncı tavır yeni bir aydınlanma dalgasından çok fiziksel imhayı haber verir. Güvercinlere karşı gösterilen şiddetle sınırlanmayan aynı tehdit, görüntülere/imgelere karşı gösterilen şiddetle de kendini belli eder. Burton'ın *Batman* (1989) filmindeki anti kahraman Joker, soyut dışavurumcu bir tarzla üzerlerini boyamak suretiyle müzedeki klasik resimleri yok eden avangart, ikonakıncı bir sanatçı gibi sunulur. Dahası, resimlerin üstünü boyamakla ilgili tüm sekans neşeli bir müzikle, videoklip tarzında, Bakhtin'in karnavallaşma tanımıyla büyük uyumluluk gösteren sanatsal ikonakıncılığa ilişkin bir *mise-en-scène* (mizansen) gibi çekilmiştir. Ancak karnaval geleneğine mal ederek nötrleştirmek ve ikonakıncı tavra kültürel bir önem atfetmek yerine bu sahnenin karnavallaştırılmış havası sadece eylemin suç oluşunu vurgulamakta ve suçu radikalleştirmektedir.

Tracey Moffatt'ın kısa filmi *Artist* [Sanatçı] (1999) her biri bir sanatçının hikâyesini anlatan, ünlü veya az bilinen pek çok filminden alıntılar içerir. Bu hikâyelerin her biri başyapıt üretmeyi uman bir sanatçıyla başlar; ardından sanatçının bitmiş sanat yapıtını gururla sunmasıyla devam eder ve hayal kırıklığına uğrayan, umutsuz sanatçının yapıtı bizzat tahrip etmesiyle son bulur. Film kolajının sonunda Moffatt, uygun çekim görüntülerini kullanarak sanatsal yıkıma ilişkin hakiki bir eğlence ortamı sahneler. Farklı tarzlardaki resimler ve heykeller parçalanmış, yakılmış, ezilmiş ve patlatılmıştır. Bu film kolajı, sinemanın geleneksel sanat formlarına ceza veren yaklaşımına ilişkin net bir özet sunar. Ama yönetmen, bu yıkım sürecinde filmin öznesinin sanatçı olduğundan bahsedilmesine izin vermez. Filmlerin her birini parçalara ayırır, hareketlerini geciktirir ve bu çeşitli parçaları karıştırıp yeni bir canavarsı film vücuda getirmek için filmleri belirli bir tarzı yansıtacak şekilde montajlayarak öznelere tanınmaz hale getirmenin de ötesinde bozar. Sonuçta ortaya çıkan film kolajının, açıkçası, bir sinema salonunda gösterilmesi değil galeriler veya müzeler gibi geleneksel sanat mekânlarında sunulması amaçlanmıştır. Tracey Moffatt'ın filmi yalnızca sanatın maruz kaldığı istismarı yansıtmakla kalmaz aynı zamanda kıvrak bir edayla, sanatın çektiği acının intikamını da zorla alır.

Daha yakın tarihli diğer filmlerde, ikonakırcılığa yönelik sahneler hiçbir suretle bir kutlama olayı değildir. Günümüz sineması halen devrimci ikonakırcılık geleneğinden beslense de devrimci değildir. Her zaman olduğu gibi film de, eylem ve şiddet arzusuyla dolu bir dünyada barışın, dengenin veya huzurun ulaşılamazlığının -aynı sebeple bize güvenli, derin düşünceler uyandıran ve ikonasevici bir varoluş sunacak olan fiziki koşulların olmadığı- dile getirilmesine asla bir son vermez. Şimdiye kadar olduğu gibi fimde de statüko rutin bir şekilde alt üst edilir ve ironi, hareketsiz imgelerin gücüne güvenen geleneksel sanat formlarının başından aşağı boca edilir -barışın simgesi güvercin Picasso'nun bir o kadar ünlü resminde model olarak kullanılmış olsa bile. Şimdi fark, artık ikonakırcılığın insanlığın eski putların hâkimiyetinden kurtulma umutlarının ifadesi olduğunun düşünülmemesidir. Hâlihazırda mevcut baskın hümanistik ikonografi, önplandaki insanlığın yerine geçtiğinden ikonakırcı tavır artık kuşkusuz radikal, insafsızca şeytani, habis yaratıkların, vampirlerin işi ve delirmiş insanımsı makinelerin ifadesi olarak görülür. İkonakırcılığın tanımının bu şekilde yön değiştirmesi, sadece ve tamamen, ideolojideki mevcut kaymanın zorlamasıyla gerçekleşmemiştir; aynı zamanda sanatsal bir araç olarak film içinde yaşanan gelişmelerden de etkilenmiştir. İkonakırcı

tavır artık eğlence kapsamında kendine daha fazla karşılık bulur. Felaket destanları, yaratıklar ve dünyanın sonu hakkındaki filmler, vampir filmleri, genellikle potansiyel gişe rekoru kıran filmler olarak algılanır -ki kesinlikle de öyledir çünkü sinemaya özgü hareket yanılması en radikal şekilde kullanırlar. Bu, ticari film endüstrisinin kendi içinde, kökleri derine uzanan, sinemasal harekete bir son vermeye kararlı önemli bir tavrın, içkin bir film eleştirisinin doğmasına yol açar.

Hakiki eleştirelliğin bir ifadesi ve ilk kez zirveye vardığı nokta olarak, öfkeli tavrı ve yüksek hızla çoğaltılmış çekimlerine rağmen her bir hareketin sonunu -filmin kendi hareketi de dâhil- cesur bir şekilde beyaz perdeye yansıtan bir filme, *Matrix*'e (1999, yönetmenler Andy ve Larry Wachovski) dönüp bakmamız gerekir. Film sona ererken, filmin kahramanı Neo, gözle görünen tüm gerçekliği sayısallaştırılmış bir film şeridi gibi algılayabilme becerisi kazanır; dünyanın görsel yüzeyi üzerinde yukarıdan aşağı doğru yağmur gibi durmaksızın akan hareketli kodları görür. Filmsel hareketin maruz kaldığı yapı bozumcu tavır ne boyutta olursa olsun izleyiciye, bunun yaşamın, maddenin, hatta ruhun değil, bilakis dijital bir kodun cansız hareketinin meydana getirdiği bir hareket olduğu gösterilir. Burada, 1920'lerin ve 1930'ların ilk dönem devrimci filmlerine kıyasla farklı bir kuşku ve karşılığında farklı bir şekilde dengelenmiş ikonakırıcı bir tavrıla meşgul olmaya başlarız⁹. Sahnede şeytani yaratıklar, yabancılar ve dünyayı yöneten *malins génies*'le savaşıyor, bir neo-Budist olarak neo-gnostik kahraman Neo, artık fiziksel dünya adına ruha karşı mücadele veren biri değil simülasyonun eleştirisi adına fiziksel dünya yanılmasına karşı mücadeleye girişen bir eylemcidir. Filmin sonuna doğru Neo, "Seçilmiş kişi, o," cümlesiyle kutsanır. Neo'nun yeni, gnostik İsa olarak göreve çağrıldığını kanıtlamanın yolu kesinlikle sinemasal hareketi kesmek ve böylece ona değmek üzere olan kurşunların havada asılı kalmasını sağlamaktır.

Burada sinema endüstrisinin nesillerdir saygı duyulan yaygın eleştirisi Hollywood tarafından kendi temasını oluşturacak kadar benimsenmiş -ve böylece radikalleştirilmiş- gibi görünüyor. Hepimizin iyi bildiği gibi, eleştiriler sinema endüstrisini tahrik edici bir yanılma yaratmakla ve gerçekliği maskeleyip, gizleyip, çirkinliğini reddedecek şekilde tasarlanmış harika bir dünya sureti sahnelemekle suçlar. Daha sonra *Matrix* çevrilir ve temelde aynısını söyler. Bunun dışında, bu durumda, önümüzde parodisi sergilenen şey, sinematografik açıdan, "gerçek" hayattan, günlük yaşamdan daha az sahte bir *mise-en-scène* (mizansen) üzerine kurulmuştur. *The Truman Show* veya daha kapsamlı olarak *Matrix* gibi filmlerde bu sözde gerçeklik sanki yarı sinematografik teknikler kullanılarak,

başka bir deyişle gerçek dünyanın altında gizli bir stüdyo varmış gibi üretilen uzun süreli bir “reality şov” şeklinde sunulur. Bu tip filmlerin başkahramanları, tüm tutkuları yalnızca içinde yaşadıkları kültürü değil günlük yaşamlarını da etkileyen dünyanın da yapay, üretilmiş bir yanılsama olduğunu ortaya koymak olan birer aydınlanma ve medya eleştirisi kahramanları veya hepsi bir arada özel detektiflerdir.

Elbette, metafizik niteliklerine rağmen *Matrix* de kitlesel eğlence arenasının tuzağına düşmüştür ve Hristiyan değerleri kesinlikle bu bağlama geçit vermez -ki Monty Piton’un *Life of Brian* [Brian’ın Hayatı] adlı filminde (1979) bu görüş hem ironik hem de ikna edici bir şekilde işlenmiştir. Bu film yalnızca bir parodi olup İsa’nın dünyevi hayatını anlatmakla kalmaz aynı zamanda İsa’nın çarmıhtaki ölümünü karnavallaştırılmış bir videoklip tarzında betimler. Bu sahne (kendi açısından hayli eğlendirici olmasının yanı sıra), İsa’nın şehit oluşunu eğlence sahasına kanalizasyon eden seçkin bir ikonakırıcı tavrı temsil eder. Fakat günümüzde, film makul bir yüksek sanat bağlamına -başka bir deyişle eskinin neşeli, karnavallaştırılmış yıkıma açık olması istenen devrimci sinema bağlamına- nakledildiğinde filme karşı daha ağırbaşlı ikonakırıcı tavırlar uygulanması kabul görür.

Kültürümüzde, bir görüntüye/imgeye bakarken geçirdiğimiz zamanın uzunluğunu kontrol etmemize imkân veren, emrimize sunulmuş iki farklı ana modelimiz var: imgenin sergi mekânında sabit durması veya izleyicinin sinema salonunda sabit durması. Hareketli imgeler müzeye veya sanat sergisi alanına getirildiğinde her iki model de başarısız olur. İmgeler, hareket etmeye devam edecektir -ama izleyiciler de öyle. Geçen yıllar içinde video sanatı bu iki hareket formu arasındaki husumeti çözmek amacıyla çeşitli girişimlerde bulundu. Bugün, geçmişte olduğu gibi, yaygın strateji münferit film veya video sekanslarını mümkün mertebe kısa tutup izleyicinin bir yapıt önünde geçirdiği zamanın müzedeki “iyi” bir resim önünde geçirmesi beklenen ortalama süreyi aşmamasını sağlamaktır. Bu stratejinin uygunsuz yahut sakıncalı bir yanı yoktur ancak hareketli görüntülerin/imgelerin sanat mekânına nakledilmesi üzerine izleyicide gelişen belirsizlik hissini açıkça gidermek konusunda kaçınılmış bir fırsatı temsil eder. Bu mesele, özel bir görüntünün/imgenin sadece -hiç değilse bile- çok minimal şekilde değiştiği ve bu açıdan kasvetli, durağan bir görüntünün/imgenin müze içindeki alışlageldik sunumuna benzeyen filmlerle dikkat çekici bir şekilde halledilir.

Bu tip “hareketsiz” filmlerin öncü (ve film görüntüsünü durağan bir görüntü haline getirme şekliyle kesinlikle ikonakırıcı etkisi olan) örneklerinden biri de Andy Warhol’un *Empire State Building* [Empire

State Binası] adlı çalışmasıdır (1964) -ki filmin sahibinin sanat dünyasında son derece etkin olduğu düşünülürse bu durum pek şaşırtıcı sayılmaz. Film her saat başında belli belirsiz değişen sabit görüntülerden ibaretti. Sinema izleyicisinin aksine, ancak sergilere gitme alışkanlığı olan biri sıkılma riskini göze alarak bu filmin sinema tadında bir enstalasyonun parçası olduğunu görebilirdi. Sadece izin verildiği için değil aynı zamanda sergi alanında özgür bir şekilde dolaştığı farz edildiği için de sergi izleyicisi istediği an odadan çıkabilir ve daha sonra geri dönebilir. Oysa bir sinema izleyicisi, aksine, Warhol'un sergilenen filmi konusunda hareketli mi yoksa hareketsiz bir görüntü mü içerdiğini filmin sonunda açık bir şekilde söyleyemez çünkü filmdeki belli başlı bazı olayları kaçırmış olma olasılığını her zaman kabu' etmek zorunda kalacaktır. Ancak bir sergi bağlamında taşınabilen ve taşınamayan görüntüler/imgeler arasındaki ilişkiyi bariz bir mesele haline getiren şey de tam olarak bu belirsizlik halidir. Zamanın filmde gösterilen bir imgenin hareketiyle aktarılan biz zaman dilimi olarak deneyimlenmesine son verilir ve onun yerine filme konu olan imgenin sahip olduğu belirsiz, sorunlu süreklilik şeklinde algılanır¹⁰.

Aynısı, Derek Jarman'ın ünlü filmi *Blue* [Mavi] (1993) için ve ayrıca Douglas Gordon tarafından çekilen, en başından beri bir film enstalasyonu olarak tasarlanmış *Feature Film* [Uzun Film] (1999) için de söylenebilir. Gordon'un çalışmasında sanatçı Hitchcock'un başyapıtı *Vertigo*'yu [Ölüm Korkusu] temel alıp hiçbir şey sunmayan ancak sadece orijinal film müziğini içeren, müzik çaldığında orkestra şefi imgesinin bu müziği idare ettiği bir filmle değiştirdi. Sürenin geri kalanında ekran siyahtı: burada müziğin hareketi film görüntüsünün hareketiyle yer değiştirmişti. Dolayısıyla müzik, bu yapıtta, filmin hareketini izleyen, görünürde olmasa bile gerçek hayatta deneyimlenen "hakiki" hareket yanılsamasını yaratan bir kod gibi davranır. Bu, ikonakıncı tavrın dönüp dolaşıp geldiği aynı noktayı temsil eder: film tarihinin başında saldırı altında olan, izleyicinin hareketsiz tefekkür konumu iken filmin tarihinin de sona ermesiyle artık o da kendi hareketini kaybeder ve siyah bir dikdörtgene dönüşür. Daha iyi bir uyum sağlama hissi edinmeye çalışan bireyin enstalasyonun durduğu karanlık mekânda tereddütlerle dolaşırken aklına Bunuel'in filmindeki -karanlıkta dünyanın alacağı şekli vaat eden bir tavır olarak- yırtık göz görüntüsünün/ imgesinin gelmemesi pek mümkün değildir.

Görüntüden Görüntü Dosyasına, Görüntü Dosyasından Görüntüye: Dijitalleşme Çağında Sanat

— 8 —

GÖRÜNTÜNÜN/İMGENİN dijitalleşmesi ilk başta müzeden veya genel olarak herhangi bir sergi mekânından kaçmanın -görüntüyü özgürleştirmenin- yolu gibi düşünöldü. Ama son yıllarda geleneksel sanat kurumları bağlamında dijital görüntülerin varlığının arttığını görüyoruz. Dolayısıyla şu soru ortaya çıkıyor: Bu gerçek bize dijitalleşme ve bu kurumlar hakkında ne anlatıyor?

Dijital bölünmenin her iki yanında da belli bir hoşnutsuzluk hissedilebilir. Bir yanda, özgürleşen dijital görüntü müze ve sergi duvarları içinde yeni bir tutukluluğa, yeni bir hapsedilişe mahkûm edilmiş gibidir. Diğer yanda, sanat sistemi orijinaller yerine bunların dijital kopyalarını sergileyerek birçok şeyi riske atmış gibidir. Elbette, sergi mekânında gösterilen dijital fotoğrafların veya videoların -onlardan önceki hazır yapıtlar veya analog filmler ve fotoğraflar gibi- auranın kaybını, modern orijinallik mefhumuna yönelik postmodern bir kuşkuçuluğu ifşa ettiğı ileri sürülebilir. Ama böyle bir ifşanın günümüz müzelerinde ve sergi mekânlarında karşılaştığımız devasa miktarlardaki dijital görüntüleri üretmek ve sergilemek için yeterli bir neden olduğundan da kuşku duyulabilir ve sorulabilir: Çağdaş enformasyon ağında serbestçe dolaşmalarına izin vermek yerine niçin bütün bu görüntüleri sergilememiz gerekiyor?

Dijitalleşme görüntünün herhangi bir sergileme pratiğinden bağımsız olmasına imkân vermiş gibi görünüyor. Görüntüler, artık, dijital görüntülerin, yani, İnternet veya cep telefonu ağları gibi çağdaş iletişim yollarının sahip olduğu geniş alanda hızlı ve anonim bir şekilde, herhangi küratoryal bir kontrol olmaksızın kendilerini oluşturabilme,

çoğaltabilme ve dağıtabilme becerisine sahiptir. Bu bağlamda dijital görüntülerden gerçekten güçlü görüntüler, sadece kendi yaşamsallığına ve gücüne bağlı olan, doğasına göre kendini gösterme becerisine sahip görseller şeklinde bahsedebiliriz. Elbette son derece güçlü herhangi bir görüntünün ardında gizli küratoryal pratik ve belli başlı gizli gündemler olduğu her zaman varsayılabilir -ama böyle bir varsayım “nesnel olarak” kanıtlanamayan bir kuşku olarak kalır. O yüzden şu söylenebilir: Dijital görüntü -sergilenmek, görülmek için herhangi bir ilave küratöryal desteğe ihtiyaç duymaması bağlamında- hakikaten güçlü bir görüntüdür. Fakat şu soru akla gelir: Dijital görüntü tüm görünümeleri sayesinde kimliğini dengeleyebilmek bağlamında da güçlü bir görüntü müdür? Güçlü bir görüntü zaman içinde sadece kendi kimliğini garantileyebilirse gerçekten güçlü addedilir -aksi halde yine özel bir mekâna, özel bir sunum bağlamına bağlı olarak değişen zayıf bir görüntüyle uğraşırız.

Şimdi biri çıkıp görüntü dosyası olarak dijital görüntünün kendi başına güçlü olarak tanımlanamayacağını söyleyebilir çünkü görüntü dosyası dağıtım sürecinin özelliği nedeniyle az veya çok aynı kalmaktadır. Ama görüntü dosyası bir görüntü değildir -görüntü dosyası “görünmeyen”dir. Sadece *Matrix* filminin kahramanları dijital kodları gördükleri gibi görüntü dosyalarını da görebilirler. Görüntü dosyası ile bu görüntü dosyasının görselleştirilmesi efekti olarak ortaya çıkan görüntü -bir bilgisayar tarafından kodlanan bir efekt- arasındaki ilişki, orijinal ile kopya arasındaki ilişki gibi yorumlanabilir. Dijital görüntü görünmeyen görüntü dosyasının, görünmeyen verinin görünür bir kopyasıdır. Bu bağlamda dijital görüntü bir Bizans ikonu gibi -görünmeyen Tanrı’nın görünür kopyası gibi- işlev görür. Dijitalleşme orijinal ve kopya arasında artık herhangi bir farkın kalmadığı ve hepimizin orijinalin enformasyon ağlarındaki kopyalarına sahip olduğumuz yanılsamasını yaratır. Ama orijinal olmadan kopya olamaz. Orijinal ve kopya arasındaki fark, dijitalleşme durumunda, yalnızca orijinal verinin görünmez olması gerçeğiyle ortadan kalkar: bilgisayarın içinde, görüntünün ardındaki görünmeyen alandadır.

Dolayısıyla şu soru ortaya çıkar: Dijital görüntünün, verinin, bu görüntünün içindeki bu özel durumunu kavramamız nasıl mümkün olabilir? Ortalama bir izleyicinin *Matrix* kahramanları gibi dijital görüntünün ardındaki görünmeyen alana girmesini -doğrudan dijital verinin kendisiyle karşılaşmasını- sağlayacak sihirli hapları yoktur. Böyle bir izleyicinin veriyi doğrudan beyne aktaracak ve onu başka bir filmde yapıldığı gibi -*Johnny Mnemonic* [Beynimdeki Düşman]- saf, görselleştirilmeyen cefa tarzında deneyimlemesini sağlayacak hiçbir tekniği de

yoktur. (Aslında saf cefa, bildiğimiz gibi, en uygun “Görünmeyen” deneyimidir.) Bu bağlamda, ikonakırıncı dinlerin görüntüyle başa çıkma şekli muhtemelen bize yardımcı olabilir. Bu dinlere göre “Görünmeyen” olan kendini dünyada herhangi özel bir görüntü yoluyla değil tüm görünüm ve müdahalelerin tarihi yoluyla gösterir. Böyle bir tarih ister istemez muğlaktır: Görünmeyen’in (kutsal kitap diliyle söylemek gerekirse: işaretlerin ve mucizelerin) görünümünü/tezahürlerini veya müdahalelerini görünür dünyanın topografyasında ayrı ayrı belgeler -ama aynı zamanda özel bir görüntünün/imagenin Görünmeyen’in görüntüleri/imgeleri olarak kabul edilmesi tuzağına düşmekten sakınarak bunları, tüm tezahürleri ve müdahaleleri birbirleriyle ilişkilendirecek bir şekilde belgeler. “Görünmeyen” bu görselleştirmenin çoğaltılması yoluyla kesinlikle görünmeyen olarak kalır.

Benzer şekilde dijital görüntülere bakarsak her seferinde görünmeyen verinin yeni bir görselleştirilmesi olayıyla karşılaşırız. Dolayısıyla şöyle diyebiliriz: Dijital görüntü bir kopyadır -ama görselleştirilmesi olayı orijinal bir olaydır çünkü dijital kopya görünür hiçbir orijinali olmayan bir kopyadır. Daha ileri aşamada bu şu anlama gelir: Dijital bir görüntüyü, görülmesi amacıyla, sadece sergilemek gerekmez, sahnelemek, canlandırmak da gerekir. Burada görüntünün partiyonu, genellikle bilindiği gibi, çalınan müziğe benzemeyen -çünkü partiyonunun kendisi sessizdir- bir besteye benzer işlev görür. Müziğin sese dönüşmesi için çalınması ve notalara can verilmesi gerekir. Dolayısıyla dijitalleştirmenin görsel sanatları performans sanatına dönüştürdüğü söylenebilir. Ama bir şeyleri canlandırmak onu yorumlamak, ona ihanet etmek, onu çarpıtmaktır. Her performans bir yorumlamadır ve her yorumlama bir ihanet, bir istismardır. Durum, özellikle görünmeyen orijinal vakasında iyice zorlaşır: orijinal görünürse bir kopyayla kıyaslanabilir -dolayısıyla kopya düzeltilebilir ve ihanet hissi azaltılır. Ama orijinal görünmezse böyle bir kıyaslama mümkün olmaz -herhangi bir görselleştirme belirsiz ve muğlak kalır. Burada yine küratör figürü ortaya çıkar -ve eskisinden çok daha güçlü bir hale gelir çünkü küratör artık sadece sergileyen değildir, görüntüye can veren kişiye de dönüşmüştür. Küratör sadece aslında orada olan ama görülmeyen bir görüntüyü sergilemez. Çağdaş küratör daha ziyade görünmeyeni görünür hale getirir.

Bu şekilde yaparak küratör, meydana getirilen görüntüyü önemli oranda değiştiren seçenekler hazırlar. Küratör bunu her şeyden önce görüntü verisini görselleştirmek için kullanılması gereken teknolojiyi seçerek yapar. Enformasyon teknolojisi bugünlerde sürekli değişiyor -yazılım, donanım- her şey bir akış içinde. Bu yüzden görüntü zaten

farklı, yeni bir teknolojiyi kullanan her görselleştirme eylemiyle dönüştürülmüş durumda. Günümüz teknolojisi nesiller bağlamında düşünüyor -bilgisayar neslinden, fotoğraf ve video donanım neslinden bahsediyoruz. Ama bir yerde nesil varsa, orada nesil çatışması, Ödipal mücadele de vardır. Yeni bir yazılım kullanarak eski metin dosyalarını veya görüntü dosyalarını aktarmaya kalkışan biri mevcut teknoloji üstündeki Ödipal kompleksin gücünü tecrübe edecektir -çoğu veri yok edilir, karanlıkta kaybolur. Şu biyolojik metafor her şeyi açıklar: Sadece hayat değil, ki bu bağlamda şöhreti kötüdür, güya doğanın karşısında olan teknoloji de benzer üretmeyen bir yeniden üretim aracı haline gelmiştir. Ama teknoloji aynı verinin farklı görselleştirmelerinin görsel kimliğini korumayı garantileyebiliyorsa da görünümünün bağlamı değiştiği için bu görüntüler yine de birbirine benzemeyeceklerdir.

“Mekânîk Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı” adlı ünlü makalesinde Walter Benjamin teknik açıdan mükemmel benzerlikte yeniden üretim yapma olasılığının artık orijinal ve kopya arasında maddi bir ayrım bırakmadığını varsayar. Yine de aynı zamanda orijinal ve kopya arasındaki bir fark, geçerliliğini korur. Benjamin’e göre geleneksel sanat yapıtı orijinal yerinden bir sergi mekânına taşındığında veya kopyalandığında aurasını kaybeder. Ama auranın kaybı, özellikle bir görüntü dosyasının görselleştirilmesi durumunda belirgin olur. Geleneksel “analog” bir orijinal bir yerden başka bir yere taşınırsa aynı mekânın, aynı topografyanın -aynı görünür dünyanın- bir parçası olarak kalır. Aksine, dijital orijinal -dijital veri dosyası- görselleştirildiği zaman görünmezlik alanından, “görüntü-olmama” statüsünden görünürlük alanına, “görüntü” statüsüne taşınır. Dolayısıyla burada gerçek bir aura kaybı yığınımız olur -çünkü hiçbir şeyin Görünmeyen’inkinden daha fazla aurası yoktur. “Görünmeyen”in görselleştirilmesi, en radikal dünyevileştirme yoludur. Dijital verinin görselleştirilmesi -Yahudilikte yahut İslamiyet’te görünmeyen Tanrı’yı betimleme yahut görselleştirme girişimiyle kıyaslanabilir- kutsal olana saygısızlıktır, bir küfürdür. Bu radikal dünyevileştirme eyleminin, örneğin Bizans ikonları durumunda gerçekleştiği gibi, bu dünyevileştirmenin sonuçları, görselin yinelenbilirliğini dayatacak bir dizi kuralla telafi edilemez. Zaten söylendiği gibi, modern teknoloji böyle bir homojenlik sağlayamaz.

Benjamin’in ileri seviye bir teknolojinin orijinal ve kopya arasındaki maddi kimliği koruyabildiği varsayımı daha sonra yaşanan teknolojik gelişmelerle geçerliliğini yitirmiştir. Asıl teknolojik gelişim aksi yönde ilerlemiştir -bir kopyanın üretildiği ve dağıtıldığı koşulların çeşitliliği, buna bağlı olarak da sonuçta elde edilen görsel görüntülerin çeşitliliği

yönünde. İnternet'in temel karakteristiği kesinlikle Net'de tüm sembollere, sözcüklere ve görüntülere bir adres atandığı gerçeğini içerir: Belirli bir topolojide yer edinen, bölgelere ayrılmış bir yerlere konumlandırılırlar. Bu, İnternet'teki dijital verinin kaderinin, kuşak farklarının ve karşılık gelen kaymaların da ötesinde esas itibarıyla özel donanımın, sunucunun, yazılımın, tarayıcının veya benzerinin kalitesine bağlı olduğu anlamına gelir. Münferit dosyalar değiştirilebilir, farklı şekillerde yorumlanabilir veya hatta okunamaz hale bile getirilebilir. Aynı zamanda bilgisayar virüslerinin saldırısına maruz kalabilirler, kazara silinebilirler veya eskiyip kullanılmaz hale gelebilirler. Bu şekilde, İnternet'teki dosyalar tıpkı herhangi bir hikâye gibi makul veya gerçekten kaybolup giden şahsi hikâyelerinin kahramanları haline gelir. Doğrusunu söylemek gerekirse böyle hikâyeler sürekli anlatılır: Belirli dosyaların artık nasıl okunamaz hale geldiği, belirli web sitelerinin nasıl ortadan kaybolduğu ve benzeri gibi.

Dijitalleşen görüntülerin -fotoğrafların, videoların- günümüzde dolaşımında olduğu sosyal mekân, aynı zamanda oldukça heterojen bir mekândır. Biri çıkıp video kaydedicinin yardımıyla videoları görselleştirebilir ama aynı zamanda bilgisayar ekranında, cep telefonunda oynatabilir, video enstalasyon bağlamında televizyona, ekrana projeksiyonla da yansıtabilir. Tüm bu hallerde, aynı video dosyası her bir yüzeyde farklı görünür -gösterildiği çok farklı sosyal bağlamlardan bahsetmiyorum bile. Dijitalleştirme, yani, görüntüyü "yazmak" özgürce dolaşıma girmesi ve kendini yayabilmesi için görüntünün yeniden üretilebilir hale gelmesine yardımcı olur. Bu yüzden dijitalleştirme görüntünün ona aktarılan pasifliğini tedavi eden bir ilaçtır. Ama aynı zamanda dijitalleşmiş görüntü, tedavi edilirken -görüntünün tedavisini destekleyen bir çabayla görüntüyü kendine benzemeyen bir hale getirmenin şartı olarak- ona daha fazla kimliksizlik bulaşır -ki bu kaçınılmazdır.

Başka bir şekilde söylemek gerekirse: Dijital görüntünün müze-ye, sergi mekânına geri getirilmesi kaçınılmazlaşır. Burada sunulduğu her an dijitalleşmiş görüntü yeniden yaratılır. Sadece geleneksel sergi mekânı, hem yazılım hem de donanım konusunda görüntü verisinin materyalle ilgili yönünü yansıtmamıza olanak tanıyan kapıları açar. Geleneksel Marxist terimlerle konuşmak gerekirse: Dijitali sergi mekânına koymak, izleyici açısından yalnızca süperyapıyı değil aynı zamanda dijitalleşmenin materyal zeminini de yansıtmayı mümkün kılar.

Bu durum özellikle videoyla yakından ilişkilidir çünkü video bu arada görsel iletişimin lider aracı haline gelmiştir. Video görüntüleri sanat sergisi mekânına konulduğu zaman genellikle bu mekânla iliş-

kilendirdiğimiz beklentilerimizi hemen altüst eder. Geleneksel sanat mekânında, izleyici -en azından ideal durumda- kendi tefekkürünün süresi konusunda tam kontrol sahibidir: özel bir görsel karşısındaki düşünme süresini sonra geri gelip aynı görüntüyü kaldığı yerden izlemeye devam etmek üzere yarıda kesebilir. İzleyici yokken hareketsiz görüntü kendisinin aynısı olarak kalır. Görüntünün kimliğinin zamanla üretilmesi kültürümüzde “yüksek sanat”a gönderme yaptığımız şeyi teşkil eder. Sıradan, “normal” yaşamlarımızda, düşünmeye atfedilen zaman açık bir şekilde bizzat yaşam tarafından dikte edilmiştir. Gerçek hayata ilişkin görüntüler bakımından düşünme süresi üzerinde egemenlik yahut idari güç sahibi değilizdir: Yaşamda, belirli olaylara ve belirli görüntülere, süresini kontrol edemediğimiz şekilde, her zaman, kazara tanık oluruz. Bu yüzden sanat, bütünüyle, bir anı elinde tutma, belirsiz bir süreliğine o anı kaçırmama isteğiyle başlar. Dolayısıyla müze -ve genellikle kural gibi, hareketsiz görüntülerin sergilendiği müze mekânı- gerçek gerekçesine kavuşur: İzleyicinin ilgisini koruma süresini yönetme becerisi sağlar. Bununla birlikte bu durum hareketli görüntülerin müzeye girmesiyle sert bir biçimde değişir çünkü bunlar izleyicinin önlerinde durup onları izlemesi için gerekli olan süreyi dayatmaya başlar –ki müzenin alışlageldik egemenliğini elinden alır.

Kültürümüzde zaman üzerindeki kontrolü ele geçirmemize izin veren iki farklı modelimiz vardır: müzedeki görüntünün hareketsiz olması ve sinema salonundaki izleyicinin hareketsiz olması. Gelin görün ki her iki model de hareketli görüntüler müze mekânına aktarıldığında başarısız olur. Bu durumda, görüntüler hareket ederek geçer -ama izleyici de hareket etmeyi sürdürür. Kimse bir sergileme alanında çok uzun saatler oturup kalmaz yahut dolaşmaz; daha ziyade herkes, mekânda başka izleyicilerin izinden gider; yapıtın önünde bir süre durur, ona yaklaşıp veya ondan biraz uzaklaşıp farklı perspektiflerden bakar. İzleyicinin sergi mekânındaki hareketi gelişigüzel durdurulamaz çünkü bu, sanat sistemi içinde algının işlevinin temelini teşkil eder. Ayrıca, bir ziyaretçiyi kapsamlı bir sergi bağlamında yer alan tüm videoları veya filmleri başından sonuna kadar izlemeye zorlamaya kalkışmak daha en başından başarısız olmaya mahkûm bir girişimdir -ortalama bir sergi ziyaretinin süresi yeterince uzun değildir.

Bunun sinema salonu yahut müze ziyaretinden beklenen şeylerin birbiriyle çeliştiği bir duruma neden olduğu aşikârdır. Bir video enstalasyon karşısında ziyaretçi temelde ne yapacağını fazla bilmez: Durmalı ve gözlerinin önünde akıp giden bu sinema benzeri görüntüyü izlemeli midir yoksa müzelerde olduğu gibi, bu hareketli görüntülerin görün-

dükleri kadar çok değişmeyeceklerine itimat ederek güvenle mekânda dolaşmaya devam mı etmelidir? Her iki çözüm de açıkçası tatmin edici değildir -aslında gerçek birer çözüm bile değildir. Bu alternatifsiz durumda uygun veya tatmin edici hiçbir çözüm olamayacağını hemen fark etmeye zorlar. Durmak veya devam etmek konusundaki bireysel kararlar, tedirginlik verici birer taviz olarak kalır -bu kararların zamanla yine gözden geçirilmesi gerekir.

Dijitalleşmiş hareketli görüntüleri sergi mekânına getirerek ilave estetik değer yaratan görüntülerin hareketi ile izleyicinin hareketi eş zamanlı meydana geldiğinde, elde edilen işte bu temel belirsizliktir. Bir video enstalasyonu söz konusu olduğunda, izleyici ve sanatçı arasında, düşünme süresinin kontrolüne sahip olma mücadelesi doğar. Sonuç olarak fiili tefekkür süresi sürekli olarak yeniden müzakere edilmelidir. Dolayısıyla bir video enstalasyonun estetik değeri öncelikli olarak görüntünün potansiyel görünmezliğinin açık bir şekilde ele alınmasına, izleyicinin sergileme mekânında gösterdiği dikkatin süresi üzerinde kontrolünün bulunmamasına ve eskiden tamamen görünürlüğün baskın geldiği yanılmasına dayanır. İzleyicinin tüm görsel kontrolü ele geçirememesi durumu, hareketli görüntülerin hâlihazırda üretilebilme hızının artmasıyla daha da kötüye gitmiştir.

İzleyicinin eskiden, geleneksel bir sanat yapıtını “tüketirken” bu yapıtın üretim süresiyle ilişkili olarak uygun bir, iş idaresi terimiyle konuşmak gerekirse, zaman ve enerji yatırımı yapması gerekirdi. Sanatçı, bir resim ya da heykel yapmak için daha çok zaman ve efor harcamak zorunda kalıyor ancak izleyicinin bu yapıtı bir bakışta ve çaba harcamadan tüketmesine izin veriliyordu. Bu, tüketicinin, izleyicinin, koleksiyonerin ağır fiziksel iş gücüyle üretilmek zorunda olan resim ve heykel satıcısı olarak sanatçı-zanaatkâr üzerindeki geleneksel üstünlüğünü açıklıyor. Geçici ekonomi bakımından sanatçının kendisini izleyiciyle aynı kefeye koyduğu, aynı zamanda sanatçının görselleri neredeyse hemen üretmesine imkân sağlayan fotoğrafın ve hazır yapıt tekniğinin gündeme gelmesine kadar durum böyle değildi. Ama artık hareketli görüntüler üretebilen dijital kamera, sanatçının çok fazla vakit harcamasına gerek kalkmaksızın yapıtını ürettiği anda görüntüyü kaydedebiliyor ve otomatik olarak dağıtabiliyor. Bu, sanatçıya bariz bir zaman bırakıyor: Artık izleyicinin görüntülere bakmak için sanatçının onları üretmek zorunda olduğundan daha fazla zaman harcaması gerekiyor. Yine: Bu, izleyicinin görüntüyü “anlaması” için gereken tefekkür süresinin bilinçli bir şekilde uzatılması durumu değildir -bilinçli tefekkür süresinden tamamen izleyici sorumludur. Bu daha ziyade bir

izleyicinin video materyalini kendi bütünlüğü içinde izleyebilmesi için bile gerekli olan süredir -ve çağdaş teknik, çok kısa bir süre içinde kayda değer uzunlukta bir video-yapıt hazırlamayı mümkün kılar. İşte bu yüzden izleyicinin video enstalasyon deneyimi, sergilenen yapıtın kimliksizliğine ve hatta görünür olmamasına ilişkin bir deneyimdir. Video-yapıt sergisi her ziyaret edildiğinde potansiyel olarak aynı videonun başka bir kesitiyle karşılaşılır ki bu, o yapıtın her seferinde farklı olduğu anlamına gelir -ve aynı zamanda kısmen izleyicinin gözünden kurtularak kendini görünmez kılar.

Benzer olmayan video görüntüleri kendini deyim yerindeyse, daha teknik bir düzeyde sunar. Zaten söylendiği gibi: Özel teknik parametreler değişirse, görüntü de değişir. Eski teknolojinin, her gösterimde görüntünün bütün örneklerinin birbirinin aynısı olacak şekilde kalmasını sağlayacak tarzda korunması mümkün olabilir mi? Orijinal görüntünün üretildiği orijinal teknolojinin bu anlamda korunması, algıyı görüntüye odaklanmaktan uzaklaştırıp söz konusu görüntünün üretildiği teknik koşullara kaydırır. Tepki gösterdiğimiz ilk şey, eski fotoğraflara veya videolara baktığımızda görülen eski moda fotoğraf çekimi veya video kayıt teknolojisi. Sanatçı, aslında, bu efekti üretmeyi amaçlamamıştır ancak yapıtını daha sonraki teknolojik gelişmelerle üretilen ürünlerle kıyaslama olasılığından yoksundur.

Orijinal teknoloji kullanılarak yeniden üretiliyse görüntünün kendisi muhtemelen gözden kaçırılacaktır. Böyle olunca bu görüntüyü yeni teknoloji ürünü bir araca, yazılıma ve donanıma aktarma kararı anlaşılabilir hale gelir öyle ki görüntü yalnızca geçmişteki haliyle değil aynı zamanda çağdaş bir görüntü olarak da ilginçleşmeye başlar. Bu yargılama dizisiyle, gelin görün ki, aynı dilemma-çağdaş tiyatronun kendini kurtaramamasında da karşımıza çıkar. Çünkü neyin daha iyi olduğunu bilen yoktur: çağı ortaya koymak mı yoksa performans aracılığıyla oyunun bireyselliğini ortaya koymak mı? Ancak her bir performansın bir diğeri tarafından engellenmesi suretiyle bu parametrelerden birini sergilemesi kaçınılmazdır. Bununla beraber teknik kısıtlamalar da üretici bir şekilde kullanılabilir -dijital görüntünün teknik kalitesiyle, monitörün veya projeksiyon yapılan yüzeyin malzeme kalitesiyle, izleyicinin video görüntüsüne ilişkin algısını önemli oranda değiştirdiğini bildiğimiz dışarıdan gelen ışıkla her düzeyde oynanabilir. Böylece dijitalleşmiş bir görüntünün her sunumu görüntünün yeniden yaratılması haline gelir.

Bu yine şunu gösterir: Kopya diye bir şey yoktur. Dijitalleşmiş görüntüler dünyasında, sadece orijinallerle meşgul oluruz -olmayan, görünmeyen dijital orijinalin orijinal sunumlarıyla. Sergileme işlemi,

kopyalama mantığını tersine çevirir: Kopyayı orijinale dönüştürür. Ama bu orijinal, kısmen görünmezdir ve her şeyiyle asıl orijinalin aynısı değildir. Şimdi, görüntüye her iki tedaviyi -onu dijitalleştirmek ve düzenleyip sergilemek- de uygulamanın neden anlamlı olduğu anlaşılır hale geliyor. Bu çifte tedavi, iki tedavinin ayrı ayrı uygulanmasından daha verimli değildir; görüntüyü gerçekten güçlü kılmaz. Bilakis: bu çifte tedaviyi uygulayarak görünmezlik bölgelerinin, kişinin sahip olduğu görsel kontrol eksikliğinin, görüntünün kimliğini dengelemenin imkânsızlığının -sadece sergileme mekânındaki nesnelerle veya serbest dolaşıma giren dijitalleşmiş görüntülerle ilgilenen birinin çok da farkına varmayacağı- farkına varılmaya başlanır. Ama bu, çağdaş, postdijital küratoryal uygulamanın geleneksel sergileme yaklaşımının sadece metaforik olarak yapabildiği şeyi yapabildiği anlamına gelir: “Görünmeyen”i sergilemek.

Yapıtın Birden Fazla Sahibinin Olması

— 8 —

BELKİ de bildiğimiz anlamda bir ölüm yoktur. Sadece belgeler el değiştiriyordur.

-Don DeLillo, *Beyaz Gürültü*

Uzun bir süre serginin toplumsal işlevi son derece belirgindi: sanatçı daha sonra bir serginin küratörü tarafından seçilen ve sergilenen veya reddedilen sanat yapıtları üretti. Sanatçının özerk bir eser sahibi olduğu düşünülürdü. Serginin küratörü, aksine, eser sahibi ve halk arasında aracılık yapan biriydi ama kendisi bir eser sahibi değildi. Böylece saygın sanatçı ve küratör rolleri net bir şekilde ayrılmıştı: sanatçı yaratımla ilgileniyordu; küratör seçimle. Küratör yalnızca çeşitli sanatçıların zaten üretmiş olduğu yapıt deposundan seçim yapabiliyordu. Bu, yaratımın birincil, seçimin ikincil olduğunun düşünüldüğü anlamına geliyordu. Dolayısıyla sanatçı ve küratör arasında kaçınılmaz bir çatışma ortaya çıktı; buna eser sahipliği ve aracılık yapmak arasında, birey ve kurum arasında, birincil ve ikincil arasında yaşanan çatışma muamelesi yapıldı. Ancak o çağ artık kesinlikle kapandı. Sanatçı ve küratör arasındaki ilişki asli bir değişim geçirdi. Bu değişim eski çatışmaları çözmemiş olsa da bu çatışmalar tamamen farklı bir şekle büründü.

Bu durumun neden değiştiğini ifade etmek kolay: sanat bugün yaratım ve seçim arasındaki bir özdeşlikle tanımlanıyor. En azından Duchamp'tan beri sanat yapıtını seçmek, sanat yapıtını yaratmakla aynı duruma denk geliyor. Bu, elbette, o zamandan beri sanatın tamamının bir seçim eylemine dönüştüğü anlamına gelmiyor: Duchamp'tan beri, bir nesneyi üretmek, üreticisinin bir sanatçı olduğunu düşündürmek açısından artık yeterli değildir. Sanatçı artık kendi yaptığı nesneyi seçip bunun bir sanat yapıtı olduğunu söyleyebilir. Buna göre Duchamp'tan beri, birinin kendi ürettiği nesne ile başkası tarafından üretilmiş nesne arasında artık herhangi bir fark yoktur -her ikisi de sanat yapıtı olarak değerlendirilmek üzere seçilmiştir. Bugün, bir eser sahibi, seçim

yapan, onaylayan kişidir. Duchamp'tan beri eser sahibi küratör haline gelmiştir. Sanatçı öncelikle kendisinin küratörüdür çünkü kendi sanatını kendisi seçer. Aynı zamanda başkalarınınkini de seçer: başka nesneleri, başka sanatçıları. En azından 1960'lardan beri sanatçılar kişisel seçim uygulamalarını göstermek amacıyla enstalasyonlar ürettirler. Yine de bu enstalasyonlar, başkaları tarafından yapılan nesnelerin de sanatçılar tarafından yapılan nesneler gibi temsil edilebildiği -ve edildiği-, sanatçıların küratörlüğünü yaptığı sergilerden başka bir şey değildir. Buna göre, küratörler de sadece önce sanatçılar tarafından seçilen nesneleri sergileme görevinden kurtulmuşlardır. Bugün küratörler doğrudan "hayattan" alınmış nesnelerle sanatçılar tarafından seçilen ve imzalanan sanat nesnelerini birleştirmek konusunda kendilerini özgür hissetmektedirler. Kısacası, yaratım ve seçim arasında bir kez özdeşlik sağlandıktan sonra sanatçı ve küratör rolleri de özdeşleşmeye başlamıştır. (Küratör desteğiyle yapılmış) Sergi ve (sanatsal) enstalasyon arasında halen bir ayırım yapılmaktadır ama özünde bu hükümsüzdür.

Bu yüzden şu eski sorunun yeniden sorulması gerekir: Sanat yapıtı nedir? Günümüz sanatı uygulamalarının bu soruya verdiği cevap son derece dolambaşsız ve açıktır: sanat yapıtı, sergilenen nesnedir. Sergilenmeyen nesne sanat yapıtı değildir ama sanat yapıtı olarak sergilenme potansiyeli taşıyan bir nesnedir. Bugün sanattan "çağdaş sanat" diye bahsetmemiz tesadüf değildir. Sanat olduğunun düşünülmesi için sergilenmesi gereken şey, aslında zaten sanattır. Bu yüzden artık bugün sanatın temel birimi nesne olarak sanat yapıtı değil nesnelerin sergilendiği sanat mekânıdır: sergileme ve enstalasyon mekânı. Bugünün sanatı belirli ve özel şeylerin toplamı değil belirli ve özel yerlerin topolojisidir. Velhasıl enstalasyon, diğer tüm geleneksel sanat formlarını asimile eden oldukça obur ve açgözlü bir sanat formudur: resim, desen, fotoğraf, metin, nesne, hazır yapıt, film ve kayıtlar. Bütün bu sanat nesneleri bir küratör veya sanatçı tarafından mekân içinde tamamen özel, bireysel, öznel bir sırayla dizilmektedir. Nitekim artık sanatçı yahut küratörün egemen olduğu özel seçim stratejisini halka açık bir şekilde gösterme şansı vardır.

Bir enstalasyonun tekniğinin ve malzemesinin ne olduğu sorusu gündeme geldiği için enstalasyonun sanat statüsü de çoğunlukla reddedilir. Bu soru gündeme gelir çünkü geleneksel sanat tamamen malzeme özelinde tanımlanmıştır: tuval, taş veya film. Bir enstalasyonun tekniği ise mekânın kendisidir ve bu diğer yapıtlar arasında enstalasyonun hiçbir suretle "tinsel" olmadığı anlamına gelir. Bilakis: Enstalasyon tamamen maddeseldir çünkü uzamsaldır. Enstalasyon, bilhassa refah

içinde yaşadığımız medeniyetin maddiliğini ortaya koyar çünkü aksi takdirde medeniyetimizde yalnızca *dolaşımda kalacak olan* her şeyi kalıcı kılar. Dolayısıyla enstalasyon aksi durumda medyadaki yüzeysel görsel dolaşımının arasında fark edilmeden kalmış olacak medeniyete ilişkin tüm unsurları gözler önüne serer. Bu da sanatçının yapıt üzerindeki egemenliğini gösterir: bu egemenliğin seçim stratejilerini nasıl tanımladığını ve uyguladığını da. İşte bu yüzden enstalasyon, ekonomik veya başka toplumsal kurallarla düzenlendiği şekliyle, şeyler arasındaki ilişkinin bir temsili değildir; bilakis, enstalasyon, “şeyler” arasındaki ilişkilerin ve öznel düzen ile kuralların, en azından gerçek hayatta “dışarıda bir yerlerde” varolduklarının varsayılmasının gerekip gerekmediğinin sorgulanmasını sağlamak amacıyla kabul edilip kullanılması konusunda bir fırsat sunar.

Konuyla ilgili yazın dünyasında yakın zamanda tekrar ve tekrar gündeme gelen bir yanlış anlaşılmayı ortadan kaldırma fırsatından faydalanmamız gerekir. Israrla günümüzde sanatın sonuna gelindiği ve bu yüzden sanat tarihinin yerini yeni bir alanın -görsel çalışmalar- alması gerektiği iddia ediliyor. Görsel çalışmaların resimsel çözümleme alanını genişleteceği varsayılıyor: sanatsal görüntülerin/ingelerin istisnai olarak dikkate alınmasından çok, sözümona mevcut tüm görüntüler/ingeleri içeren daha geniş, daha açık bir alana hitap ettiği ve sanata ilişkin eski kavramın sınırlarını cüretkâr bir şekilde aştığı varsayılır. Eski sınırları aşmak, kesinlikle etkileyicidir ve her zaman hoş karşılanır. Bu durumda, gelin görün ki, sınırların aşılması gibi görünen şey hiç de bir genişleme değil ilgili mekânların ölçeğinin küçülmesi haline gelir. Belirttiğimiz gibi, sanat sadece imgelerden ibaret değildir, fayda sağlayan her tür nesneyi, metni ve benzerini içeren olası her şeyi kapsar. “Sanatsal imgeler” ayrımı yoktur; daha ziyade, her imge sanatsal bağlamda kullanılabilir. Sanat tarihini görsel çalışmalara dönüştürmek, böylece, onun çalışma alanını genişletmek değil onu ciddi oranda daraltmaktır çünkü sanatı geleneksel bakış açısıyla “imge” olduğu düşünülebilen şeyle kısıtlar. Aksine, bir enstalasyon sahasında sunulabilen her şey görsel sanatların ilgi alanına dahildir. Bu açıdan münferit her imge, aynı zamanda bir enstalasyondur; tek bir imgeye indirgenmiş basit bir enstalasyondur. Dolayısıyla enstalasyon imgenin bir alternatifi değil, kesinlikle, geleneksel imge kavramı tekrar benimsenirse kaybedilen imge kavramının genişletilmiş halidir. İmge kavramını genişletmek istiyorsak tartışmamız gereken şey kesinlikle enstalasyondur çünkü tüm imgelerin ve imge olmayan şeylerin uzamsal nesneler gibi işlev görmesi gerektiğinden, mekâna-uzama ilişkin evrensel kuralları tanımlar. Pek

çok açıdan kılavuzluk edici bir çağdaş sanat formu olarak enstalasyona geçiş, sanat yapıtı olarak tanımladığımız şeyin tanımını değiştirir. En önemli ve kapsamlı değişim ise sanatta eser sahipliğine ilişkin anlayışımızda olur.

Bugün, alışlageldik sanatsal öznellik kültüne, eser sahibi figürüne, eser sahibinin imzasına giderek daha fazla karşı çıkıyoruz. Bu isyan kendini, görünür ifadesini egemenlik sahibi eser sahibi figüründe bulan, sanat sistemin iktidar yapılarına karşı bir ayaklanma olarak görüyor. Eleştirmenler, sürekli, sanatsal deha diye bir şey olmadığını ve sonuçta sanatçının eser sahipliği statüsüne ilişkin sorgulamanın onun deha olduğunu varsayan bir gerçeklikte türetilmeyeceğini ortaya koymaya çalışıyorlar. Eser sahibi olarak addedilmek stratejik yıldızlar inşa etmek ve böylece onların sırtından ticari kârlar elde etmek amacıyla daha çok sanat kurumları, sanat piyasası ve sanat eleştirmenleri tarafından kullanılan bir düzen gibi görülüyor. Bu sebeple eser sahibi figürüne karşı verilen mücadele tarihsel olarak temel ticari çıkarları temsil eden, demokratik olmayan, keyfi ayrıcalık ve asılsız hiyerarşi sistemine karşı verilen bir mücadele olarak anlaşılıyor. Doğal olarak eser sahibi figürüne karşı başlatılan bu isyan ünlü eser sahiplerinin açıkladığı eser sahipliği eleştirisiyle son buluyor çünkü onlar, geleneksel eser sahibi figürünün sahip olduğu iktidardan arınıyorlar. İlk bakışta bunu kralın katilinin yeni kral ilan edildiği ünlü kral öldürme süreci gibi görebiliriz. Ancak durum bu kadar basit değildir. Bu polemik daha ziyade sanat dünyasında gerçekleşen ama henüz uygun şekilde analiz edilmemiş gerçek süreçleri yansıtır.

Sanatçıların sahip olduğu alışlagelen eser sahipliği hakimiyeti fiilen yok olmuştur; dolayısıyla bu tip bir eser sahipliğine karşı isyan etmek aslında çok da anlamlı değildir. Bir sanat sergisi söz konusu olduğunda, çok sayıda eser sahipliğiyle karşılaşırız. Aslında her sanat sergisinde bir veya daha fazla sayıda sanatçı tarafından -şahsi üretimleri ve/veya hazır yapıt yığını arasından- seçilen şeyler sergileniyor. Sanatçıların seçtiği bu nesneler daha sonra bir veya daha fazla sayıda küratör tarafından seçiliyor. Böylece küratörler bu kusursuz seçime dâhil yapıtların eser sahipliği sorumluluğunu paylaşıyorlar. Ek olarak, bu küratörler bir komisyon, bir kurum veya dernek tarafından seçilip finanse ediliyorlar; böylece bu kurum, demek ve komisyonlar da sonuçta elde kalan nesneler üzerindeki sanatsal yükümlülükleri ve eser sahipliğine ilişkin sorumlulukları üstleniyorlar. Seçilen nesneler amaca uygun şekilde seçilmiş bir mekânda sunuluyor; böyle bir mekân seçimi ki bir kurumun iç veya dış mekânlarına yayılabilir, sonuç üzerinde mühim

bir rol oynuyor. Böylece mekân seçimi de sanatsal, yaratıcı sürecin bir parçası oluyor; aynı mimari sorumluluğu ve mimari seçiminin sorumluluğunu paylaşdırmak suretiyle mekânın mimarisinin seçimi için de geçerli. O veya bu şekilde bir sonuçta bir serginin açılmasını sağlayan bu eser sahipliği mefhumu, birlikte alınan sanatsal kararlar listesi isteğe göre genişletilebilir.

Nesnenin sergilenmesine ilişkin bu seçenek, seçim ve karar süreci bir sanatsal yaratım eylemi olarak kabul edilirse, o zaman her kişisel sergi de böyle bir karar, seçenek ve seçim sürecinin sonucunda açılıyor demektir. Hal böyle olunca, sonuçta bireysel, tek başına hâkim olunan bir eser sahipliğine indirgenmelerine imkân vermeksizin birbiriyle bütünleşen, birbiri üzerine eklenen ve birbiriyle kesişen birden fazla, tamamen farklı, heterojen eser sahipleri ortaya çıkar. Üst üste gelen bu çok katmanlı, heterojen eser sahipleri son yıllarda yapılan her büyük serginin karakteristiğidir; ve zamanla bu daha da anlaşılır bir hal alır. Örneğin, yakın tarihli bir Venedik Bienali'nde çeşitli küratörler daha kapsamlı bir sergi çerçevesinde kendi sergilerini açmaya davet edildiler. Dolayısıyla sonuç, küratör tarafından düzenlenen bir sergi ile sanatsal bir enstalasyon arasında melez bir şeydi: davet edilen küratörler halkın gözünde birer sanatçıydılar. Münferit sanatçıların, meslektaşlarının yapıtlarını kendi yapıtlarıyla bütünleştirmeleri ve böylece halka küratör gibi görünmeleri sık yaşanan bir durumdur. Sonuç itibarıyla bugün sanat bağlamında işlev gördüğü şekliyle eser sahipliği praksişi film, müzik ve tiyatrodakine giderek daha fazla benziyor. Bir film, tiyatro prodüksiyonunun veya bir konserin eser sahipliği de birden fazla kişiye aittir; yazarlar, besteciler, yönetmenler, oyuncular, kameramanlar, orkestra şefleri ve daha pek çok başka katılımcı arasında bölüşülür. Yapımcılar da hiçbir şekilde unutulmamalıdır. Filmin sonunda, izleyiciler koltuklarından kalkmış çıkışa doğru ilerlerken görünen, filmin yapımında emeği geçenlerin isimlerinin yer aldığı uzun liste çağımızda sanat sisteminin kaçamadığı bir şey olan eser sahipliğinin kaderini açıkça ortaya koymaktadır.

Bu yeni eser sahipliği rejimi altında sanatçı, artık ürettiği nesneler üzerinden değerlendirilemez ama katıldığı sergiler ve projeler üzerinden değerlendirilebilir. Bugün bir sanatçıyı tanımak, resimlerine bakmak değil özgeçmişini okumak anlamına gelir. Eser sahipliğinin sadece kısmi bir şey olduğu varsayılır. Dolayısıyla ürünleri üzerinden değil önemli sergilere katılımı üzerinden tartılır; artık, sadece bir oyuncu hangi prodüksiyonda ve hangi filmde rol aldığına göre değerlendirilir. Bugüne kadar yaptığı çalışmaları görmek, incelemek için bir sanatçının

atölyesine giden birine bile genellikle sanatçının katıldığı sergilerin, etkinliklerin belgelerinin yanı sıra planlanan ama hiç gerçekleşmeyen sergilerin, etkinliklerin, projelerin ve enstalasyonların belgelerini de içeren bir CD gösteriliyor. Bugün için tipik sayılan bu atölye ziyareti deneyimi, yeni eser sahipliği tanımı bağlamında sanat yapıtı statüsünün nasıl değiştiğini ortaya koyuyor. Sergilenmemiş bir sanat yapıtı, sanat yapıtı sayılmaz; onun yerine sanat dokümantasyonu haline gelmiştir. Bu dokümantasyonlar ya çoktan yapılmış bir sergiye ya da gelecekte yapılacak bir sergi için hazırlanmış projeye gönderme yapar. Can alıcı yön de budur: bugün sanat yapıtı sanatı göstermekle kalmaz, adeta sanatı vaat eder. Sanat *Manifesta* başlığının da hâlihazırda ifade ettiği gibi yalnızca bir sergide “tecelli eder”. Bir nesne henüz sergilenmediği müddetçe ve en kısa zamanda sergilenmeyecekse artık onun bir sanat yapıtı olduğu düşünülemez. Ya geçmişe ait bir sanatın hatırası ya da geleceğe ilişkin bir sanat vaadidir ama her iki perspektiften de sadece basit bir sanat dokümantasyonudur.

Dolayısıyla müzenin de işlevi değiştirilmiştir. Eskiden müze, bugün olduğu gibi, halka açık bir arşiv işlevi görüyordu. Ama özel bir arşiv türüydü bu. Tipik tarih arşivi geçmişte yaşanmış olaylara gönderme yapan belgeler içerirler; belgelediği yaşamın ölümlü, gelip geçici olduğunu farz eder. Doğrusu ölümsüzün belgelenmesi gerekmez, sadece ölümlünün belgelenmeye ihtiyacı vardır. Geleneksel müze hakkındaki varsayım, aksine, her dönem için eşit oranda sonsuz sanatsal değere sahip ve günümüz izleyicisini büyüleyebilen, ikna edebilen sanat yapıtlarını barındırdığıydı. Demek ki, sadece geçmişi belgelemekle kalmıyor, sanatı şimdi ve buradaymış gibi çıkarıp ortaya koyuyordu. Böylece geleneksel müze paradoksal bir sonsuz mevcudiyet, dünyevi ölümsüzlük arşivi gibi işlev görüyordu ve bu yaptığı diğer tarih ve kültürel arşivlerden oldukça farklıydı. Sanatın malzemesinin -tuval, kâğıt ve film- gelip geçici olduğu düşünülebilirdi ama sanatın kendisi sonsuza kadar geçerliydi.

Bugün müze, aksine, diğer arşivlere giderek daha fazla benziyor çünkü müzenin topladığı sanat dokümantasyonu halka sunulduğunda bu dokümantasyon ille de sanat gibi görünmüyor. Müzenin sabit sergisi, artık -en azından daha az sıklıkla- durağan, kalıcı bir sergi gibi sunulmuyor. Onun yerine müze, giderek daha fazla geçici sergilerin gösterildiği bir yer haline geliyor. Geleneksel müzenin özel doğasını tanımlayan derleyip, toplayıp sergileme uyumu böylece sarsılmış oluyor. Müze koleksiyonu bugün küratörün bireysel tavrını, sanatla meşgul oluşuna ilişkin bireysel stratejisini ifade edecek şekilde geliştirdiği bir

sergileme programıyla bütünleştirerek bir arada kullanabileceği ham madde belgeseli olarak görülüyor. Bununla beraber küratörle birlikte sanatçının da müzeyi kendi beğenisine uygun şekilde bütün olarak yahut kısmen şekillendirme fırsatı var. Bu koşullar altında müze, bir emanetçiye, artık özünde herhangi bir dokümantasyondan farkı kalmamış bir sanat dokümantasyonu arşivine ve özel sanatsal projelerin uygulandığı halka açık bir yere dönüştürüldü. Böyle bir yer olarak müze, öncelikle tasarımı, mimarisi bakımından diğer yerlerden farklıdır. Son yıllarda ilginin müze koleksiyonundan müze mimarisine kayması hiç de tesadüf değildir.

Hal böyleyken bile müze bugün dünyevi ölümsüzlük vaadinden tamamen vazgeçmiş değildir. Müzelerde ve diğer sanat kurumlarında toplanan sanat dokümantasyonu her zaman sanat olarak yine sergilenabilir. Bu, müzelerde toplanan sanat projelerini diğer arşivlerde toplanan yaşam projelerinden farklı kılar: sanatın sanat olduğunun farkına varmak onu sergilemek demektir. Müze bunu yapabilir. Kabul edilmelidir ki bir yaşam projesini müzenin dışındaki gerçeklikte tekrar sunmak mümkündür ama sadece proje en nihayetinde sanatsal bir projeyle ilgiliyse bu mümkündür. Sanat dokümantasyonun bu şekilde yeniden keşfedilmesi gelin görün ki sadece olasılıktır çünkü camia, birden fazla eser sahipliğine odaklanmayı sürdürür. Eski sanat belgeleri yeniden ele alınıp başka medyalara aktarılmış, düzenlenmiş, yerleştirilmiş ve farklı mekânlarda sunulmuştur. Bu tip koşullar altında bireysel, saf bir eser sahipliğinden bahsetmek anlamsızdır. Sanat dokümantasyonu olarak sergilenen sanat yapıtı canlı ve diri tutulur çünkü zaten birden fazla olan eser sahibi sayısı giderek artmakta ve hızla çoğalmaktadır; eser sahibi sayısındaki bu artışın ve katlanmanın yaşandığı yer ise günümüz müzesidir.

Kendi kendini arşivlemek suretiyle sanat yapıtının sanat dokümantasyonuna dönüşmesi aynı zamanda sanatın bugün medeniyetimizin sanatsal bağlamda derleyip topladığı diğer olaylara ve projelere ilişkin muazzam dokümantasyon rezervinden yararlanmasına imkân verir. Çeşitli projelerin doğru bir şekilde hazırlanması ve belgelenmesi modern insanın temel etkinliğidir. İster iş yaşamıyla, ister siyasetle, isterse kültürle işe girişmek isteyen birinin ilk yapması gereken şey, bir ya da daha fazla sorumlu yetkilinin onayına sunmak üzere uygun bir proje veya bu projenin finansmanını planlamaktır. Orijinal şekliyle proje reddedilirse halen kabul edilebilecek şekilde değiştirilir. Proje tümünden reddedilirse kişinin yeni bir proje teklif etmekten başka şansı yoktur. Sonuç itibarıyla toplumumuzun her bir üyesi sürekli yeni pro-

jeler oluşturmak, bunları tartışmak ve reddetmekle meşguldür. Değerlendirmeler yazılır; bütçeler titizlikle hesaplanır; komisyonlar kurulur; komiteler oluşturulur ve kararlar alınır. Bu arada çağdaşlarımız arasında sayısı hiç de az olmayan bir grup bu tür projeler, teklifler, raporlar ve bütçeler dışında başka bir şey okumaz. Gelin görün ki bu projelerin çoğu hayata geçirilmez. Gerçek şu ki çoğu umut vaat etmeyen, finanse edilmesi zor veya genellikle bir bütün olarak bu çalışmanın formüle edilmesinin boş bir uğraş olduğunu söylemesi yeterli bir veya daha fazla sayıda uzman açısından gereksiz ve istenmeyen bir proje gibi görülür.

Bu çalışma hiçbir şekilde temelsiz değildir; bununla ilişkili çalışmaların miktarı da zamanla artmaktadır. Çeşitli komitelere, komisyonlara ve yetkililere sunulan proje dokümantasyonu potansiyel değerlendiricileri etkilemek amacıyla giderek artan bir verimlilikle tasarlanmakta ve büyük bir ayrıntıyla hazırlanmaktadır. Sonuçta, proje hazırlamak ve planlamak, toplumumuz açısından önemi henüz yeterince anlaşılmamış özerk bir sanat formu olmaya doğru gelişim göstermektedir. Gerçekleştirip gerçekleştirilmediğine bakılmaksızın her proje başlı başına çarpıcı ve yol gösterici, benzersiz bir gelecek vizyonu sunmaktadır. Gelin görün ki, medeniyetimizin sürekli ürettiği proje tekliflerinin çoğu, reddedildikten sonra kaybolur veya bir kenara atılır. Proje hazırlamak ve planlamak şeklindeki bu sanat formu konusundaki özensiz yaklaşım, oldukça pişmanlık vericidir, gerçekten de öyle çünkü bu tekliflerde harcanan gelecek vizyonlarını ve umutlarını inceleyip anlamamızı önler; oysa bunlar, toplumumuz hakkında başka her şeyden daha fazla söz söyleyebilir. Sanat sisteminin içinde bir belgenin sergilenmesi ona can vermeye yeterli olduğundan sanat arşivi geçmişte bir ara gerçekleştirilmiş veya gelecekte bir ara gerçekleştirilecek olan bu tür projeleri içeren bir arşiv olmaya ama en önemlisi asla tam anlamıyla gerçekleştirilemeyecek ütopyik projelerden ibaret bir arşiv olmaya özellikle uygundur. Mevcut ekonomik ve siyasi gerçeklikte başarısızlığa mahkum bu ütopyik projeler, sürekli el ve yazar değiştiren bu proje dokümantasyonunun içinde sanatı koruyabilir ve canlı tutabilir.

Turistik Yeniden Üretim Çağında Kent

— 8 —

KENTLER genellikle gelecek projeleri olarak doğarlar: İnsanlar doğanın kadim güçlerinden kaçmak ve kendilerinin şekillendirip kontrol edebilecekleri yeni bir gelecek kurmak için taşradan kente taşınırlar. Günümüze kadar insanlık tarihinin tüm akışı, taşradan kente taşınmakla -aslında tarihin kendi yönünü borçlu olduğu bir dinamiktir- tanımlanmıştır. Taşrada yaşam sürekli uyumun ve “doğal” rahatlığın altın çağı olarak üsluplaştırılmış olsa da yaşamın doğada geçirilmiş böyle süslü hatıraları insanların seçtikleri tarihsel yolda ilerlemelerini asla sınırlandırmamıştır. Bu bağlamda kent kendiliğinden doğal düzenin dışında vuku bulan bir oluş erdemi sayesinde aslen ütöpik bir boyuta sahiptir. Kent, *ou-topos*’ta [Yun. olmayan-yer] konumlanmıştır. Kent duvarları, eskiden, ütöpik *-ou-topian* [Yun. olmayan-yere ait]- karakterini açık bir şekilde gösterircesine kentin kurulduğu yerin sınırlarını çizdi. Doğrusunu söylemek gerekirse, Tibet kenti Lhasa, kutsal kent Kudüs veya Hindistan’daki Şambala örneklerinde olduğu gibi bir kentin ne kadar ütöpik olduğuna işaret edilmek isteniyorsa bu kente erişim ve giriş o kadar zorlaştırılırdı. Geleneksel olarak kentler gelecekte yollarını kendileri tayin etmek ister ve kendilerini dünyanın geri kalanından soyutlardı. Bu yüzden gerçek bir kent sadece ütöpik değildir aynı zamanda turisti de yoktur: zamanın içinde hareket ettikçe mekândan uzaklaşır.

Doğayla mücadele, elbette, kentin içinde de sona ermez. *Metod Üzerine Konuşma* adlı makalesinin başında Descartes, tarihsel evrim geçiren kentler doğal düzenin irrasyonelliğe karşı bütünüyle bağışıklık sahibi olmadıkları için söz konusu mevkide yeni, rasyonel ve eksiksiz bir kentin inşa edilmesi halinde bu eski kentlerin tamamen yok edilmesinin gerektiğini zaten gözlenmişti.¹ Daha sonraları, Le Corbusier’den yerine yeni bir rasyonel kentin inşa edileceği bir alan açmak üzere Paris’in yıkılması işini organize etmesi istendi. Dolayısıyla bir kent ortamının tamamen rasyonel, şeffaf ve kontrol edilebilir olmasına yönelik ütöpik

düş, kent yaşamının egemen olduğu her alanın bitmek tükenmek bilmeden dönüşmesiyle açığa çıkan tarihsel dinamizmi zincirlerinden kurtardı: ütopya arayışı kenti, kendisini devamlı olarak baskılayıp yok etme sürecine zorlar -ki işte bu yüzden kent devrimler, toplumsal olaylar, sürekli yeni başlangıçlar, gelip geçici modalar ve durmaksızın değişen yaşam tarzları için doğal bir sahne haline gelir. Bir güvenlik cenneti olarak kurulan kent kısa sürede suç, dengesizlik, yıkım, anarşi ve terörizmin sahnesi olur. Buna bağlı olarak kent, modernitenin, hiç kuşkusuz ütöpik tarafları yerine distöpik taraflarını bağrına basıp onaylaması vasıtasıyla -kentsel gerileme, tehlike ve akıldan çıkmayan ürkünçlükler- kendini bir ütopya ve distopya karışımı olarak sunar. Bu sonsuz gelip geçicilik kenti, edebiyatta sık sık betinlenmiş ve sinemada da sahnelenmiştir: söz gelimi, *Blade Runner* [Bıçak Sırtı] veya *Terminatör I ve II*'den tanıdığımız, patlayan yahut yerle bir edilen her şeye izin verilen çünkü insanların usanmaksızın gelecekteki gelişmeler, daha sonra olması beklenen şeyler için alan açmaya çabalamakla meşgul olduğu kenttir bu. O geleceğin varışı tekrar tekrar engellenir ve ertelenir çünkü evvelce inşa edilmiş kent dokusundan geriye kalanlar, mevcut hazırlanma evresini tamamlamayı imkânsız hale getirerek asla bütünüyle ortadan kaldırılamaz. Kentlerimizde herhangi bir kalıntı mevcudiyetini sürdürüyorsa, bunların bulundukları yerlerde, uzun bir süredir inşa edileceği vaadinde bulunulan birşeylere yer açmaya hazırlanıyordu; son çözümün sürekli ertelenmesinin, sonu gelmeyen düzenlemelerin, sonsuz onarımın ve yeni kısıtlamaların parçalar halinde sürekli benimsenip durmasının nedeni budur.

Bununla beraber, modern zamanlarda ideal kent arayışı, yani bu ütöpik dürtü, zayıflayarak gelişimini sürdürmüştü ve turizmin büyüünün gölgesinde kaldı. Bugün, kentimizde bize sunulan yaşamla tatmin olmamaya başladığımızda artık onu değiştirmek, kökten yenilemek veya yeniden kurmak istemeyiz; onun yerine yaşadığımız kentte özlediğimiz şeylerin arayışıyla başka bir kente taşınırız -kısa süreliğine veya ebediyen. Kentler arasında gidip gelebiliyor olmak -tüm turizm ve göç ayrıntılarıyla- bizim kentle kurduğumuz ilişki kadar kentlerin de kendileriyle ilişkisini radikal bir şekilde değiştirir. Küreselleşme ve hareket halinde olmak, kentsel *ou-topos* küreselleşmiş mekân topografisi olarak yeniden ele alarak kentin ütöpik karakterini sorgulamaya yol açmıştır. Küreselleşen dünya hakkındaki görüşlerini açıklarken McLuhan'ın "küresel köy" -küresel kente karşıt olarak- terimini kullanması tesadüf değildir. Bir turist ve benzer şekilde göçmen açısından, temel sorun haline gelen şey bir kez daha içinde kentin yer aldığı taşradır.

Kente yönelik açık bir ütopya karşıtı tavrın doğması öncelikle modern turizmin -ki artık romantik turizm olarak ifade edeceğim- ilk evresinde oldu. On dokuzuncu yüzyıldaki haliyle romantik turizm, yaygın şekilde turist yığınına kendine çeken cazibe odağı halinde görülmeğe başlayan kentte bir felç durumu yarattı. Romantik turist evrensel ütopik modellerin değil kültürel farklılıkların ve yerel benzerliklerin arayışındaydı. Bakış açısı ütopik değil muhafazakârdı -geleceğe değil geçmiş kökenlere yöneltilmişti. Romantik turizm geçiciliği kalıcılığa, faniliği zamansızlığa, gelip geçiciliği anıtsallığa dönüştürmek üzere tasarlanmış bir makineydi. Turist bir kentten geçtiği zaman o yeri tarihi olmayan, ebedi, her zaman orada duran ve şimdi içinden geçtiği haliyle de durmaya devam edecek şeyler yığınınından ibaret bir mekân gibi görür; turistin bir kentin dönüşümünü adım adım izleyip kaydını tutma veya kenti geleceğe sürükleyen ütopik dürtüyü algılama becerisi yoktur. Bu yüzden romantik turizmin, bize başarılmış gibi göstermek suretiyle ütopyayı kesinlikle ortadan kaldırdığı söylenebilir. Turistik bakış, görüş mesafesine giren her şeyi romantikleştirir, anıtlılaştırır ve ölümsüzleştirir. Dolayısıyla kent, bu maddeselleşmiş ütopyaya, romantik turistin Medusa'ninki gibi taşlaştıran bakışına uyum sağlar.

Velhasıl bir kentin anıtları bulundukları yerde öylece durup turistlerin onları görmelerini beklemez; onun yerine bu anıtları yaratan turizmdir. Bir kenti anıtlılaştıran turizmdir: gelip geçen turistin bakışı acımasızca akan, biteviye değişen kent yaşamını anıtsal bir ebedi imgeye dönüştürür. Artmakta olan turizm hacmi de anıtsallaştırma sürecini hızlandırır.

Artık bizler rotasından çıkmış bir ebediyet patlamasının veya kısa ve öz bir şekilde ifade etmek gerekirse, kentlerimizin ebedileştirilmesinin tanıklarıyız. Artık sadece Eyfel Kulesi veya Köln Katedrali gibi ünlü anıtlar değil, aslında bizde aşinalık hissi uyandıran her şey korunmak için feryat ediyormuş gibi görünüyor. Örneğin New York'a gidip Güney Bronx'u ziyaret ederken birbirine ateş eden (veya en azından birbirlerine ateş edeceklermiş gibi bakan) uyuşturucu satıcılarını gördüğünüzde bile bu sahneler ağırbaşlı bir anıtsallık aurasıyla kaplanıyor. Sizi çarpan ilk şey, evet, bunların daima orada olma şekilleri ve -tüm bu renkli tiplerin, resimsel kent harabelerinin ve her köşede baş gösteren tehlikenin- orada kalacak olma şekilleridir. Daha ileri bir tarihte, gazetelerde bu bölgenin "nezihleşmesi" için yenilendiğini okuyacak olsanız tepkiniz, Köln Katedrali'nin veya Eyfel Kulesi'nin bir mağazanın şubelerini açmak amacıyla yıkıldığını duyduğunuzda hissedeceğinize benzer bir şok ve üzüntü olurdu. Otantik, benzersiz ve farklı bir hayatın yok

edilmekte ve bir kez daha her şeyin düzleşip sıradanlaşmak üzere olduğunu düşünürsünüz; eskiden anıtsal ve ebedi olan şey kısa bir süre içinde geri döndürülemeyecek şekilde kaybedilir. Ama bu tip ağıtlar yakmak çocukça olacaktır. Gidip, şimdi nezihleştirilmiş olan bu alanı bir kez daha ziyaret ettiğinizde şöyle dersiniz: Buradaki her şey ne kadar yavan, çirkin ve sıradan! -açıkçası her zaman bu kadar yavan olmalı ve daima da böyle kalmalı. Bu alan hemen yeniden anıtsallaştırılır -çünkü seyahat eden biri bu banallığı ve gündelik yaşamı, estetik açıdan istisnai özellikleri olan şeylerin anıtsallığıyla aynı doğrultuda tecrübe eder. Bir anıtın sahip olduğu asıl niteliklerin rehberliğinden ziyade anıtsallık duygumuz romantik turistin bakış açısıyla zincirlerinden kurtulan acımasız anıtsallaştırma, anıtsallığı ortadan kaldırma ve yeniden anıtsallaştırma süreçlerinden türeyerek ortaya çıkar.

Bu arada, estetik deneyimlerin arayışıyla dünyayı gezen turist figürünü felsefi açıdan -*Yargı Gücünün Eleştirisi* adlı metninde yer alan yüce kuramı kapsamında- değerlendiren ilk düşünür Kant'tır. Kant, romantik turisti kendi ölümünü bile muhtemel bir varış noktası gibi algılayan ve bunu deneyimleme kapasitesine yüce bir olay gibi sahip çıkan biri olarak tarif eder. Matematiksel yücelik timsali olarak Kant, normal insan orantılarını cüce gibi gösteren bir fenomeni, dağları ve okyanusları örnek verir. Dinamik yücelik örnekleri olarak doğrudan yaşamlarımızı tehdit eden yıkıcı güçleriyle fırtınalar, volkanik patlamalar ve diğer afetler gibi muazzam doğa olaylarını öne sürer. Romantik turistin ziyaret ettiği varış noktaları olarak bu tehditler, kendi içlerinde yüce değildir -tıpkı kent anıtları gibi onlar da doğaları gereği anıtsal değildir. Kant'a göre yücelik "doğal olan hiçbir şeyin" içinde değil bizi tehdit eden şeyleri korkusuzca yargılamak ve bunlardan haz almak konusunda "içimizde sahip olduğumuz kapasite"de yatar². Dolayısıyla Kant'a göre "aklın sonsuz fikirlerinin öznesi", doğanın karşısında kendi üstünlüğünü, yüceliğini onaylamak amacıyla sıra dışı iğrençlik ve tehlike arayışıyla sürekli seyahatler yapmaya girişen turisttir. Ama bu bilimsel eserin başka bir bölümünde Kant, aynı zamanda, hiçbir şekilde yücelik addetmediği ve "çekinmeden" "buzlu zirvelere tapan herkesin aptal olduğunu" düşünerek³ tüm yaşamlarını dağlarda geçirenlere, örneğin Alplerde yaşayanlara da dikkat çeker. Doğrusunu söylemek gerekirse Kant'ın çağında romantik turistin bakışı, dağ sakinlerininkinden radikal bir şekilde farklıydı. Küreselleşmiş bakışıyla turist, örneğin İsviçre köylüsü figürüne, manzaranın bir parçası gibi bakar -ve böylece bu figür onu rahatsız etmez. Yakın çevresinin bakımıyla ve diğer işlemlerle meşgul olan İsviçre köylüsü için romantik turist, sadece, ciddiye

alamayacağı bir sersem, bir aptaldır. Ancak bu arada, gayet iyi bildiğimiz gibi, bu durum yine tamamen değişmiştir. Herhangi bir bölgenin yerlileri halen uluslararası seyahatler yapan turistleri aptal addetmesine rağmen, yine de onlara çevrilen küreselleşmiş bakışı asimile etmek ve kendi yaşam tarzlarını ziyaretçilerinin, seyyahların ve turistlerin estetik tercihlerine uydurmak gerektiğini hissederler -kuşkusuz ekonomik nedenler yüzünden. Ayrıca, dağ sakinleri de artık seyahat etmeye başlamış ve onlar da turiste dönüşmüşlerdir.

Bizim yaşadığımız zamanlar, bu yüzden post-romantik, yani rahat, bütüncül turizmin, kentsel *ou-topos* ile dünyanın topografyası arasındaki ilişkiler konusunda tarihte yeni bir evreye işaret ettiği bir çağdır. Bu yeni evrenin karakterize edilmesi aslında hiç zor değil: münferit romantik turistlerin yerine, şimdi, doğdukları yerlerden ayrılarak dünya çevresinde seyahatler gerçekleştiren, her tür yerel kültürden gelen her tarz insan, şey, işaret ve görüntü geçmiştir. Dünyayı gezen romantik seyyahlar ile yerel bazlı, yerinden kımıldamayan halk arasındaki sert ayrım hızla silinmeye başlamıştır. Kentler artık turistin gelmesini beklemesiz -kendilerini dünya ölçeğinde yeniden üretmek ve dört bir yana açılmak için onlar da küresel dolaşıma katılmaya başlar. Bu esnada kentlerin hareketleri ve yaygınlaşmaları romantik turistlerin bugüne kadar becerebildiğinden çok daha hızlı olur. Bu gerçek, tüm kentlerin artık giderek daha fazla birbirlerine benzediğine ve bir turistin yeni bir kente vardığında başka kentlerde karşılaştığı şeylerin aynısına bakmayı bırakmasıyla sonuçlanan bir şekilde homojenleşmeye başladığına ilişkin yaygın feryada yol açar. Tüm çağdaş kentler arasındaki bu benzeşme deneyimi genellikle gözlemcinin küreselleşme sürecinin yerel kültürel duyarlılıkları ve özellikleri, kimlikleri, farklılıkları sildiğini varsaymasına neden olur. Oysa aslında bu ayrımlar ortadan kalkmamıştır ama onlar da sırayla bir yolculuğa kalkmış, kendilerini yeniden üretmeye ve dışarıya açılmaya başlamıştır.

Bir süredir Çin mutfağının tadına yalnızca Çin'de değil New York'ta, Paris'te ve Dortmund'da da varabiliriz. Çin yemeklerinin tadının hangi kültürel çevrelerde en iyi olduğuna ilişkin bir tartışmanın yanıtı artık mutlaka "Çin" değildir. Bugün Çin'e gitsek ve Çin kentlerinde egzotik deneyimler yaşayamasak, bu, söz konusu yerlerin Batı kökenli uluslararası modern mimari tarafından fazlasıyla şekillendirilmesinden kaynaklanır; ama bunun nedenleri arasında en fazla tanık olunacak şeylerden biri de ziyaretçilerin "otantik Çin yaşamına" Amerika'dan veya Avrupa'dan, Çinlilere özgü özelliklerin bulunabildiği herhangi bir kent veya kasabadan aşına olmalarıdır. Dolayısıyla, yerel özellikler yok olup

gitmekten çok aslında küreselleşirler. Çeşitli kentler arasındaki farklar kent içi farklılara dönüşmüştür. Bu dünya kenti, belirli bir kentin yerel herhangi bir özelliğini nispeten hızlı bir şekilde dünya çapında diğer tüm kentlere yayıp çoğaltan bir yeniden üretim makinesi gibi çalışır. Böylece geçen zaman içinde herhangi özel bir kent diğerleri için prototip teşkil edecek şekilde örnek alınmaksızın aslında birbirinden çok farklı olan kentler, birbirine benzemeye başlar. New York'un mahallelerinden birinde yeni bir rap müziği şarkısı yapılır yapılmaz hemen diğer kentlerdeki müzik ortamını etkilemeye başlar –tıpkı Hindistan'daki meditasyon merkezlerinin hızla çoğalıp tüm dünyaya yayılması gibi.

Ama hepsinden önemlisi, vakitlerinin çoğunu yolda -bir sergiden diğerine, bir projeden diğerine, bir dersten sonrakine veya bir yerel kültürel bağlamdan ötekine geçerek- geçirenler bugünün sanatçıları ve aydınlarıdır. Bugünün kültür camiasının tüm etkin katılımcılarının, bir gösteri alanından diğerine taşınmaya hazırlanıp yapıtlarını eşit bir ikna gücüyle sunarak -nerede olurlarsa olsunlar- yaratıcı çalışmalarını küresel çapta izleyicilerin önüne çıkarması beklenmektedir. Bu şekilde yolda geçen bir hayat, eşit oranda umut ve korkuyla ilişkilendirilir. Öte yandan sanatçılara artık yerel beğenilerin egemenliğindeki baskıyı nispeten acısız bir yolla dindirme olasılığı verilir. Modern iletişim yöntemleri sağ olsun, sanatçılar, yakın çevrelerinin beğenilerine ve kültürel oryantasyonuna uyum sağlamak yerine dünyanın her yerinde kendileriyle aynı kafada olan arkadaşlar bulabilmektedir. Bu, laf arasında, sıklıkla müteessir olunan çağdaş sanatın siyasetle ilişkisini kesmiş olma halini bir şekilde açıklamaktadır. Eskiden sanatçılar, kendi kültürlerinden olan kişiler arasında yapıtlarına karşılık bulamamaktan kaynaklanan eksikliği geleceğe ilişkin özlemlerine ışık tutan projeler üreterek, bir gün yapıtlarını daha fazla takdir eden izleyicilerin ortaya çıkmasını sağlayacak siyasi değişiklikleri hayal ederek telafi ederlerdi. Bugün ütöpik güdü yön değiştirdi –onaylanma ve kabullenilme, artık zaman içinde değil mekâna bağlı olarak sağlanıyor: Küreselleşme, geleceği ütopyanın cereyan ettiği yer olarak değiştirdi. O yüzden, geleceğe dayalı avangart politikaları uygulamaktansa şimdi, paradoksal bir şekilde, görünürde romantik turizm çağında ölmüş olan ütöpik boyutun fitilini yeniden ateşleyerek seyahat, göç ve göçebe hayatı politikalarına sarılıyoruz.

Bu durum, seyyahlar olarak bizlerin artık gözlemciler olduğumuz anlamına geliyor, ancak yol arkadaşlarımızla aramızda yerel farklılıklar pek yok çünkü hepimiz dünya kentinde yaşayarak birbirimizin aynısı haline gelmemizi sağlayan daimi bir küresel seyahate kendimizi kap-

tırmış durumdayız. Dahası, günümüz kent mimarisi artık onlara bakan izleyicilerden daha hızlı hareket etmeye başladı. Bu mimari, turistlerden çok önce neredeyse daima varış noktasına ulaşmış ve yerleşmiş oluyor. Turistler ve mimari arasındaki yarıştaki kaybeden turistlerdir. Turistler gittikleri her yerde aynı mimariyle karşılaşmaktan dolayı sinirleniyorlarsa da belirli bir mimari tipinin apayrı kültürel düzenlere sahip geniş bir mesafede ne kadar başarılı olduğunun ispatlandığını görünce de şaşkınlık duyarlar. Artık, bilhassa, kültürel bağlama ve görüldüğü koşullara bakılmaksızın aynı düzeyde başarı elde eden sanat üretimi konusunda yetkin sanatsal stratejilerin cazibesine kapılmaya ve bu stratejilerin bizleri ikna etmesine hazırız. Bugünlerde bizleri büyüleyen şey yerel farklılıklar, kültürel kimlikler, benzerlikler değil kesinlikle, sunuldukları her yerde kendilerine özgü kimliği ve bütünlüğü inatla ortaya koymayı başaran sanatsal formlardır. Hepimiz diğer turistleri gözlemleme becerisi olan turistlere dönüştüğümüzden dolayı tüm bu şeyler, töreler ve uygulamalar konusunda bizleri özellikle etkileyen şey yeniden üretilme, yaygınlaştırılma, kendini koruma ve en değişik yerel koşullar altında bile hayatta kalma kapasiteleridir.

Hal böyleyken, eski ütopya ve aydınlanma stratejilerinin yerini artık postromantik, topyekûn turizm stratejileri alıyor. Gereksiz mimari ve sanatsal üsluplar, siyasi önyargılar, dini mitler ve geleneksel töreler artık hiçbir şekilde evrensellik adına aşılması gereken şeyler değil turistik açıdan yeniden üretilmesi ve küresel olarak yaygınlaştırılması gereken şeyler anlamına geliyor. Bugünün dünya kenti, evrensel olmadan homojenleşmiştir. Eskiden fikirlerin ve yaratıcılığın evrenselliğine erişmenin evrensel olarak her yerde geçerli olmak ve evrensel doğruluk adına, yerel geleneklerin aşılmasına bağlı olduğuna inanılıyordu. Neticede, radikal avangardın göklere çıkardığı bu ütopya indirgemeciydi: evrenselliğini ve küresel anlamda her yerde geçerli olduğunu iddia etmek için herkes tüm tarihsel ve yerel özelliklerinden arınmış saf, doğal formuna sahip olmak istiyordu. Klasik modernist sanatın ilerleme şekli de buydu -önce bir şeyleri özüne indirge, sonra da onu dünya geneline yay. Bugünün sanatı ve mimarisi ise aksine, önce evrensel düzeyde geçerli olan bir öze indirgenmek konusunda canı bile sıkılmadan küresel çapta yayılmıştır. Küresel ağ oluşturma, hareket halinde olmak, taşınabilirlik, yeniden üretim ve dağıtım olasılıkları form ve içeriği evrenselleştirmek konusunda yapılan geleneksel çağrılarını bütünüyle demode kılmıştır. Bugünlerde herhangi bir kültürel fenomen kendi evrenselliği konusunda açıklama yapması gerekmeksizin hızla yayılabilir. Medya yoluyla evrensel olarak yayılması sayesinde, ne olursa olsun her tür

yerel fikir, evrensel düşüncenin yerine geçiyor. Sanatsal formun evrenselliği, ne olursa olsun her tür yerel formun küresel boyutta yeniden üretilmesi sayesinde yerinden ediliyor. Sonuçta, bugünün izleyicileri sürekli aynı kent ortamıyla karşılaşırken bu ortamların herhangi bir bağlamda “evrensel” olup olmadığını söylemek imkânsızdır. Postmodern dönemde Bauhaus’un izinden giden tüm mimari yaklaşımlar monoton ve indirgemeci olmakla eleştirilmiştir –mimarının tüm yerel kimlikleri önce eşit düzeye getirmesi ve sonra da silmesi gibi. Ama bugün, yerel üsluplarda görülen bu bolluk aynı küresel tutumu, tıpkı uluslararası üslubun eskiden yaptığı gibi genele yayıyor.

Nitekim topyekûn turizmin sonucu olarak artık bizler bütünüyle yeni ve günümüze uygun bir gelişmeye, tüm evrenselliğini kaybetmiş bir homojenliğin doğuşuna tanıklık ediyoruz. Buna bağlı olarak topyekûn turizm bağlamında bir kere daha ütopyayla karşılaşıyoruz ama bu, ülkenin geri kalanından tecrit edilmiş ve kalan topografya üzerine sınır çekerek kendini soyutlayan, statik, hareketsiz kent ütopyasından radikal bir şekilde farklıdır. Dolayısıyla artık hepimiz, yaşamının ve seyahat etmenin aynı anlama gelmeye başladığı, kentte yaşayanlarla ziyaretçiler arasında algılanabilir hiçbir farkın kalmadığı bir dünya kentinde yaşıyoruz. Ebedi evrensel düzen ütopyası sürekli küresel hareket halinde olmak ütopyasıyla yer değiştirdi. O halde bu ütopyanın distopik boyutu da değişti -terörist hücre evleri ve sentetik psikoaktif uyuşturucular, söz gelimi Prada butikleri gibi, artık dünya genelinde her şehirde yaygın bir şekilde bulunuyor.

İlginçtir, yirminci yüzyılın hemen başında Rus avangardına dâhil çeşitli radikal ütopyacılar tüm apartmanların ve evlerin, ilk olarak, tasarım açısından birbirinin aynı, ikinci olarak ise taşınabilir olduğu “geleceğin kentlerine” yönelik planlar öne sürdüler. Şaşılabilecek bir şekilde tasarımları, turistik seyahat ile varış noktasını eş anlamlı kılıyordu. Benzer bir anlayışla şair Velimir Khlebnikov, Rusya’da yaşayan herkesin tekerleklerle monte edilen, her yere serbestçe gidebilme ve her şeyi görebilme imkânı veren ve hiçbir şekilde başkaları tarafından görülmesine engel olunmayan cam hücrelerde barındırılmasını önerdi. Bu durumda turist ve kent sakini özdeşleşiyordu -ve tüm turistler diğer turistleri görebiliyorlardı. Tesadüfen, tek tek her bireyi, uzayda biteviye dolaşmasını sağlayacak ve bir gezegenden diğerine uçmasına izin verecek farklı kozmik gemilerin içine koymayı önerdiğinde Kazimir Malevich, Khlebnikov’un projesini bir adım öteye taşıdı. Bu teklifi, insan öznesini geri dönüşü olmayan bir şekilde, asla sona ermeyen, öznenin kendisinin anıt halini alacağı -her zaman aynı hücrede, kendi

öz malı içinde izole edilmiş- bir seyahate çıkmış ebedi turiste dönüş-türecekti. Uzay gemisi *Enterprise*'ın [Atılğan] sürekli hareket halinde olan, ütöpik, her zaman ışık hızında yol almasına rağmen -ve belki de bu yüzden- dizinin bütün bölümleri boyunca hiç değişmeyerek hep aynı kalan anıtsal bir mekân halini aldığı popüler televizyon dizisi *Star Trek*'te [Uzay Yolu] de analogik açıdan benzer bir vizyonla karşılaşırız. Bu örnekte ütopya, hareket halinde olmamak ve seyahat etmek, durağan ve göçebe hayat, konfor ve tehlike, kent ve taşra -Dünya gezegeninin yüzey topografisinin ebedi kentin *ou-topos*'uyla özdeşleştiği bütüncül bir mekân yaratmak suretiyle- arasındaki husumeti aşma stratejisini izler.

Doğayı aşmaya yönelik böyle bir ütopya, çarpıcı bir tarzla Alman Romantizmi sürecinde zaten düşünülmüştür. Bunun kanıtı, Hegel'in öğrencisi, Karl Rosenkranz tarafından yazılan *Ästhetik des Hässlichen* [Çirkinliğin Estetiği] adlı (1853) metinde bulunabilir:

Örneğin Dünya'mızı ele alalım, bir "beden" olarak güzel olması için mükemmel bir küre şeklinde olması gerekirdi. Ama değil. Yüzeyindeki çıkıntıların oldukça düzensiz olmasının yanında her iki kutuptan da basık ve ekvatorun çevresi boyunca şişkinleşiyor. Tamamen saf bir stereometrik bakış açısından Dünya'nın kabuk profili, hesaplanamayan, sürekli değişen her çeşit konturuyla en gelişigüzel çıkıntı ve çöküntü karmaşasını gözlerimizin önüne seriyor. Nitekim düzensiz yükseklikleri ve derinlikleriyle Ay'ın yüzeyinin de ilgi çektiği noktada güzel olup olmadığı ve benzeri görüşleri ifade etmek konusunda bir o kadar aciziz⁴.

Bu metnin yazıldığı dönemde insanoğlu, teknolojik açıdan uzay seyahati yapma olasılığından çok uzaktır. Her şeye rağmen burada, avant-gart ütopyanın veya bilim kurgu filminin ruhu ile estetik konusundaki tüm düşüncelerin temsil edildiği fikir tek vücutta toplanmış, dünya dışından henüz gelen ve hemen ardından uygun bir mesafeden gözlem yaparak galaksimizin görünüşü hakkında estetik yargıya varan bir yabancı gibi betimlenmiştir. Elbette, bu yabancı açıkça klasik beğenilere sahip olmakla suçlanmış, işte bu yüzden gezegenimizin ve çevresinin özellikle harika olduğu kanısına varmak konusunda başarısız olmuştur. Ancak yabancının nihai estetik yargısı ne olursa olsun, fark etmez, bir şey çok açık ve nettir: siyah renkli kozmik uzayın *ou-topos*'unda sürekli devinim içinde olan dünyamızın topografyasına gölgesi hayal meyal düşen dört dörtlük bir kent sakininin, çevresine turistik ve estetik bir mesafeden bakışının ilk ciddi tezahürüdür.

Eleştirel Düşünceler

— § —

BİR süredir sanat eleştirmeni sanat dünyasının meşru temsilcisi gibi görülüyor. Sanatçı, küratör, galeri sahibi ve koleksiyoner gibi sanat eleştirmeni de bir açılışta veya sanat camiasında gerçekleşen başka bir etkinlikte ne zaman boy gösterse, hiç kimse onun orada ne yaptığını merak etmiyor. Sanat hakkında bir şeylerin yazılmasının şart olduğu herhangi bir ispat veya açıklama gerektirmeyecek kadar aşıkârmış gibi görülüyor. Sanat yapıtlarının yanında -eşlik eden küçük kitapçıkta, katalogda, sanat dergisinde veya başka bir yerde- bir metin bulunmadığı zaman yapıtlar savunmasız, kayıp ve çıplak dünyaya gelmiş addediliyor. Metinsiz görüntüler/imgeler halka açık alanlardaki çıplak bir insan gibi utandırılıyor. En azından, sanatçının adı ve yapıtın başlığının yazıldığı (en kötü durumda okunabilen şeyin “İsimsiz” olduğu) etiketler şeklinde metin içerikli bir “bikiniye” ihtiyaç duyuyorlar. Sadece özel bir koleksiyonun mahremiyeti sanat yapıtının tamamen çıplak olmasına izin veriyor.

Sanat eleştirmeninin -“sanat yorumcusu” belki de bunu söylemenin daha iyi bir yolu olur- işlevinin sanat yapıtları için bu tür koruyucu giysi-metinler hazırlamaktan ibaret olduğu düşünülüyor. Bunlar, ilk andan beri, ille de okunmak için yazılmış metinler olmuyorlar. Sanat yorumcusunun rolü, açık ve anlaşılır bir tanım bekleyen varsa, tam anlamıyla yanlış anlaşılmıştır. Aslında daha hermetik ve opak bir açıklama daha iyi olacak: fazlasıyla destekleyici olan iyi metinler, sanat yapıtının çıplak olduğu izlenimi bırakmasını sağlar. Elbette, şeffaflığı ziyadesiyle fazla olduğu için özellikle opak efekt verilenler de vardır. Böyle metinler her moda tasarımcısının gayet iyi bildiği bir hile olup, en iyi korumayı sağlar. Her halükarda sanat yorumunu okumaya çalışmak, herhangi biri için naif bir tavır olur. Neyse ki, sanat camiasında birkaç kişi bu fikri keşfetmiş ve buna değinmiştir.

Nitekim aynı anda hem zaruri hem de lüzumsuz olan sanat yorumu kendini bugün kafa karıştırıcı bir konumda bulur. Fiziksel

mevcudiyeti dışında kimse ondan ne beklediğini veya ne isteyeceğini gerçekten bilmez. Bu karışıklık çağdaş eleştirinin soyağacının köklerinden kaynaklanır: sanat dünyasında eleştirinin konumu herhangi bir ispat veya açıklama gerektirmeyecek kadar aşikârdır. Genellikle bilindiği gibi sanat eleştirmeni figürü on sekizinci yüzyılın sonu, on dokuzuncu yüzyılın başında, hoşgörülü, demokratik bir halkın yavaş yavaş güç kazanmasıyla birlikte ortaya çıktı. O sıralarda, eleştirmenin kesinlikle sanat dünyasının temsilcisi değil zamanla ve edebi imkânlarla diğer tüm iyi eğitilmiş gözlemcilerin olacağı gibi, işlevi tam anlamıyla halk adına sanat yapıtlarını yargılamak ve eleştirmek olan harici bir gözlemci olduğu düşünülüyordu: Beğeni estetik bir “sağduyunun” ifadesi gibi görülüyordu. Sanat eleştirmeninin kanısı çürütülemez olmalıydı, yani sanatçıya karşı hiçbir minnet borcu taşımamalı, mecburiyet hissetmemeliydi. Mesafesini korumayan bir eleştiri, eleştirmenin sanat camiası tarafından bozulduğu ve profesyonel sorumluluklarını ihmal ettiği anlamına gelirdi: Kamusal alan adına önyargısız, tarafsız, çıkarsız sanat eleştirisi yapılmasına yönelik bu talep Kant’ın, moderniteye ilişkin gerçekten önemli ilk estetik incelemesi olan üçüncü eleştirisinde öne sürdüğü şeydi.

Gelin görün ki, bu tüzel ideal, tarihsel avangardın sanat eleştirisinin ihanetine uğradı. Avangart sanat bilinçli bir şekilde halkın yargı gücü olmaktan feragat etti. Eskiden olduğu gibi halka hitap etmiyordu ama onun yerine olması gerektiği -veya en azından olabildiği- gibi yeni bir insanlığa sesleniyordu. Avangart sanat kabul edilebileceği farklı, yeni bir beşeriyet öngörüyordu –saf rengin ve formun (Kandinsky) gizli anlamını idrak edebilecek, imgelemine ve hatta günlük yaşamını katı geometri yasaları (Malevich, Mondrian, Konstrüktivistler, Bauhaus) bağlamında algılayabilecek, pisanı sanat yapıtı (Duchamp) olarak kabul edebilecek bir beşeriyet. Avangart böylece daha önce mevcut hiçbir toplumsal farka indirgenemeyen bir toplumsal kopuş ortaya koyuyordu.

Bu yeni, yapay fark, gerçek avangart sanat yapıtıdır. Artık sanat yapıtını yargılayan gözlemci değildir, bilakis, halkını yargılayan -ve sıklıkla kınayan- sanat yapıtıdır. Bu stratejiye genellikle elitist dendi ama herkesi aynı oranda dışlarken herkese eşit derecede açık bir elit önermede bulunuyordu. Seçilmiş olmak, otomatikman tahakküm veya hatta ustalık anlamına gelmiyordu. Her birey sanat yapıtının tarafını tutup halkın geri kalanını karşısına almakta -kendini tesis edilmekte olan yeni insanlık arasında saymakta- özgürdür. Tarihsel avangardın çeşitli sanat eleştirmenleri tam da bunu yaptılar. Toplum adına eleştiri yapmak yerine sanat adına toplum eleştirisi yapmak

gündeme geldi: Sanat yapıtı yargı ve karar nesnesi değildir; onun yerine toplumda ve dünyada hedeflenen eleştiriden kopuş noktası olarak ele alınır.

Avangardın ihanetiyle bugün sanat eleştirmenine, eski devlet daire-si miras kalmıştır. Sanat adına toplumu eleştirirken halk adına sanatı yargılamaya dayanan bu paradoksal görev, çağdaş eleştiri söyleminde derin bir yarık açar. Bugünün eleştirel söylemi bu bölünmenin iki ya-nında bir köprü kurma girişimi veya en azından yarığı gizleme çabası olarak okunabilir. Örneğin, eleştirmenin, kültürel homojenlik yanı-l-samasına karşı çıkarak sanatın, mevcut toplumsal farkları ve statüleri konu olarak işlemesine yönelik talebi vardır. Bu kulağa kesinlikle çok avangart geliyor ama unutulmuş şey avangardın zaten mevcut farklılıklar-ı konu edinmeyip daha önce mevcut olmayanları ortaya çıkardığıdır. Halk, Malevich'in Suprematizmi ve Duchamp'ın Dadaizminin karşısın-da aynı oranda şaşkınlığa düşmüştür ve aslında çeşitli avangart projeler-in demokratik momenti olan şey tam olarak bu, genel tabirle, anlaşılır olmama halidir -sınıf, ırk veya cinsiyet gözetmeksizin şaşırtmak. Bu projeler, var olan toplumsal farklılıkları ortadan kaldıracak ve bu ne-denle kültürel birlik yaratacak konumda değildir; ama mevcut halleriyle farklılıkları fazlasıyla belirleyecek oldukça radikal ve yeni ayrımları da gündeme getirebilmiştir.

Sanatın modernist "özerkliğinden" feragat edip toplumsal eleştiri aracı haline gelmesini istemenin kendi içinde yanlış bir yanı yoktur ama bahsedilmeden geçilen şey, eleştiren bakış açısının bu gereklilik yüzünden körleştiği, sıradanlaştığı ve sonuçta imkânsız kılındığıdır. Kendi farklılıklarını yapay yollarla üretmek için özerklik becerisinden feragat ettiğinde sanat, radikal bir eleştiri yapmak amacıyla toplumu olduğu haliyle öznesi yapma becerisini de kaybeder. Sanat açısından elinde kalan, toplumun zaten kendisine yönelttiği veya ürettiği bir eleştiriyi görselleştirmektir. Sanatın mevcut toplumsal farklılıklar adı-na yapılmasını talep etmek aslında toplumsal eleştiri kisvesi altında toplumun mevcut yapısının onaylanmasını talep etmektir.

Bizim çağımızda sanat, genellikle, toplumsal iletişim şekli olarak an-laşılmaktadır; tüm insanların iletişim kurmak istediklerinin ve iletişime dayalı bir kabullenilme çabası içinde olduklarının herhangi bir ispat veya açıklama gerektirmeyecek kadar aşikâr olduğu düşünülmektedir. Çağdaş sanat eleştirisi söylemi, ünlü "öteki"ni belirli kültürel benzerlik-ler ve kimlikler bağlamında değil arzu, iktidar, libido, bilinç dışı, gerçek şeklinde anlıyorsa da sanat halen bu öteki ile iletişim kurma, ona ses ve şekil verme girişimi olarak yorumlanmaktadır. İletişim kurma girişimi

başarılı olmasa bile buna duyulan arzu, icazeti güvence altına almaya yetmektedir. Bilinçdışı ve ötekiliği ifade etmek konusundaki samimi niyetin egemenliğinde olduğu düşünülürse klasik avangart çalışmalar da onaylanmaktadır: sonuçta ortaya çıkan sanatın ortalama bir gözlemci açısından anlaşılmaz oluşu, “radikal öteki”nin iletişimsel uzlaşma-sının imkânsız olması yüzünden mazur görülür.

Fakat her ne koşul altında olursa olsun kendini aktarma arzusu du-yan, iletişim halinde olmak isteyen bu “öteki”, elbette, yeterince “öteki” değildir. Klasik avangardı ilginç ve radikal kılan şey, kesinlikle bilinç-li bir şekilde uzak durulan alışıldık ancak uzlaşmış sosyal iletişimdi: kendi kendini aforoz etmişti. Avangardın “anlaşılamazlığı” sadece bir iletişim kopukluğunun etkisi değildi. Görsel lisan da dâhil olmak üze-re lisan sadece bir iletişim yöntemi olarak değil aynı zamanda stratejik bir iletişim kurmama yöntemi veya hatta kendini aforoz etmek, yani, iletişim kuran topluluktan gönüllü bir şekilde ayrılmak için de kulla-nılabilir. Kendini aforoz etme stratejisi, kesinlikle meşrudur. Toplumla arasına eleştirel mesafe koymak isteyen biri bunun için kendisi ve öte-ki arasında linguistik bir engel kurmak isteyebilir. Sanatın özerkliği bu kendini aforoz etme hareketinden başka bir şey değildir. Bu, farklılıklar üzerinde iktidar kurma, strateji belirleme meselesidir -eski farklılıkların üstesinden gelmek yahut onlarla iletişim kurmak yerine yenileri üretilir.

Sosyal iletişimden uzaklaşmak, genellikle ironik bir şekilde gerçek-lerden kaçmak şeklinde tanımlanan modern sanat aracılığıyla sağlanır. Ancak her kaçıışı bir geri geliş izler: Nitekim Rousseaucu kahraman önce Paris’ten ayrılır ve Paris’e dönmek üzere ormanlarda, çayırlarda başıboş dolaşır; kentin ortasına bir giyotin kurar ve eski üstleri ile mes-lektaşlarını radikal bir eleştiriye mahkûm eder, yani, başlarını keserek idam eder. Layığıyla yapılan her devrim, mevcut toplumu yeni, yapay bir toplumla değiştirmeye kalkışır. Sanatsal dürtü, bu noktada daima karar verici bir rol oynar. Şu ana kadar yeni bir insanlık üretmek için yapılan, hayal kırıklığıyla karşılanan bunca girişim birçok eleştirme-nin avangarda fazla umut bağlamak konusundaki endişelerine açıklık getirmektedir. Onun yerine, avangardı dengeli gerçeklerin olduğu ze-mine çekmek, etrafını çevirip onu kapatmak ve gerçeğe, mevcut fark-lılıklara bağlamak isterler.

Yine de şu soru halen yanıtsız kalır: Mevcut gerçek farklılıklar ne-lerdir? Çoğu baştan aşağı yapaydır. Günümüzün önemli farklılıklarını teknoloji ve moda üretmektedir. Bilinçli, stratejik bir şekilde üretildik-leri -yüksek sanat, tasarım, sinema, pop müzik veya yeni bir medya, fark etmez- yerde avangart gelenek yaşamaya devam eder (İnternet için

duyulan, klasik avangart dönemini hatırlatan yeni coşku, söz konusu duruma iyi bir örnektir). Toplumcu sanat eleştirmenleri, sadece üslup farkları (en azından yakın zamanlara kadar) olduğu gerçeğine şükredererek böyle yapay farklılıkları tespit etmek konusunda başarılı olsalar da teknik veya modayla ilgili farklılıkların üstüne gitmezler. Dolayısıyla, avangardın doğmasından yıllar sonra çağdaş sanat kuramı söylemi sıkıntı yaşamaya devam eder çünkü yapay, bilinçli olarak üretilen farklılıkların halen bir ayrıcalığı yoktur. Tarihsel avangart çağında olduğu gibi yapay, estetik farklılıkları ortaya koyan sanatçılar, özellikle ticari ve stratejik çıkarlarla motive oldukları için, sitemlere maruz kalırlar. Rağbet görene, modaya uygun olana coşkuyla ve umutla tepki vermenin, onu yeni ve ilginç bir toplumsal farklılık fırsatı gibi görmenin, “ciddi” kuramlar açısından “yakışıksız” olduğu düşünülür.

Eleştirmenin kendisini özel sanatsal konumlarla tanımlamaktaki gönülsüzlüğü kuramsal olarak sanatın sonuna vardığımız fikrine puan kazandırır. Örneğin Arthur Danto, *Sanatın Sonundan Sonra* adlı makalesinde, sanatın özünü ve işlevini tanımlamaya niyetlenen avangart programların sonunda tahammül edilemez bir hal aldığını ileri sürer. Avangart üslupta düşünen eleştirmenlerin -Amerikalılar bağlamında bunun örneği Clement Greenberg’tir- sürekli yapmayı denediği gibi belirli bir sanat türüne kuramsal açıdan ayrıcalık tanımak artık mümkün değildir. Bu yüzyılda sanatın gelişimi her şeyi göreceleştiren, her şeyi her zaman mümkün kılan ve artık yargıların eleştirel zemine oturmasına izin vermeyen bir çoğulculuk içinde sona ermiştir. Bu analiz kesinlikle akla yatkın görünmektedir. Ama bugünün çoğulculuğu baştan aşağı yapaydır -yani avangart bir üründür. Tek bir modern sanat yapıtı bile devasa bir çağdaş farklılaştırma ve ayırtırma makinesidir.

Eleştirmenler, Greenberg’in yaptığı gibi, belirli sanat yapıtlarını kuram ve sanat politikaları alanındaki sınırların yeni çizgilerini çizme fırsatı olarak görmemiş olsalardı bugün hiçbir çoğulculuğumuz olmayacaktı çünkü bu sanatsal çoğulculuğun zaten mevcut bir toplumsal çoğulculuğa indirgenmesi kesinlikle mümkün değildir. Toplumcu sanat eleştirmenleri bile sanat eleştirisiyle ilgili “doğal” ve “toplumsal olarak kodlanmış” arasında kendi ayrımlarını yapabiliyorlar çünkü bu (yapay) ayrımları modernist farklılaştırma bağlamına hazır-yapıtlar gibi yerleştiriyorlar. Danto, Warhol’un *Brillo Kutuları*’ndan elde ettiği tüm sonuçların genel hatlarını çıkarmaya ve bu sanat yapıtının kesinlikle yeni bir çağın başlangıcı olduğunu düşünmeye giriştiğinde Greenberg’inkiyle aynı hamleyi yapar. Bugünün çoğulculuğu, tekil hiçbir pozisyonun bir diğerinin karşısında tartışmaya yer bırakmayacak şe-

kilde ayrıcalık sahibi olamayacağı anlamına gelir. Fakat iki pozisyon arasındaki tüm farklar, değer açısından eşit değildir; bazı farklar, diğerlerinden daha ilginçtir. Bu tarz ilginç farklar, hak ettiği ilgiyi görür –hangi tarafın tutulduğu önemli değildir. Çoğulculuk durumuna geçişi sağlayan yeni ilginç farklar yaratacak şekilde sayıları artırılır. Bu farklılıklar katıksız bir şekilde yapay oldukları için farklılaştırma sürecine doğal, tarihsel bir son biçilemez.

Bugünün sanat eleştirmeninin sanatta özel bir tavrı artık tutkuyla müdafaa etmemesinin ve kuram ile kültür politikalarına fazla ilgi duymamasının gerçek nedeni belki de kuramsal olmaktan çok psikolojiktir. Öncelikle, böyle yaparak, taraf tutan eleştirmen, sanatçı tarafından yarı yolda bırakıldığını hisseder. Sanatçının yanında yer almaya başladıktan sonra eleştirmenin, sanatçının minnettarlığını kazanacağını ve onun sırdaşı olacağını varsaymak zor değil. Ancak işler böyle yürümez. Eleştirmenin metninin, yapıtı potansiyel hayranlarından izole etmek konusundaki koruyucu gücü -dolayısıyla çoğu sanatçının inandığı-, aleyhinde konuşanların gücüne kıyasla daha azmış gibi görünür. Titiz ve sıkı bir kuramsal tanımlar yapmak, ticari açıdan kötüdür. Nitekim birçok sanatçı çıplak bir sanat yapıtının metin giyinmiş bir sanat yapıtından daha baştan çıkarıcı olacağı umuduyla kuramsal yorumlara karşı kendilerini korumaya alırlar. Aslında, sanatçılar eleştiri metinlerinde rağbet gören popüler formüllerin kullanılmasını tercih ederler: bu yapıt “tansiyon yüklü” ve “eleştirel” (nasıl ve neden olduğuna ilişkin hiçbir ipucu verilmeksizin); bu sanatçı “toplumsal kodların yapısını bozuyor”, “alışlagelmiş görme biçimimizi sorguluyor,” şunun ya da bunun “detaylandırmasını yapıyor.” Bazen de sanatçılar kişisel tarihlerini anlatmak ve hiçbir şeyin, en önemsiz nesnelerin bile onlara derin, şahsi bir anlam katan bakışlarından kaçmadığını göstermek için şahsen konuşmayı tercih ediyorlar (birçok sergide, gözlemci, karşılığında hiçbir maddi tazminat almaksızın sosyal hizmet uzmanı veya psikiyatrist yerine konulmuş olduğu hissini taşıyor öyle ki Ilya Kabakov’un enstasyonlarında ve farklı bir şekilde Tony Oursler’in video yapıtlarında genellikle bu etkinin bir parodisi sunuluyor).

Öte yandan, eleştirmenin halka dönme ve kendini onun meşru iddialarının savunucusu olarak sunma girişimleri, hiçbir şeye yol açmaz: o eski ihanet bağışlanmamıştır. Halk hâlâ eleştirmeni sanat endüstrisinden biri, bir halkla ilişkiler elemanı gibi görür. Oysa ironik bir biçimde eleştirmen bu endüstrideki en az tahakküm sahibi kişidir. Eleştirmen bir katalog metni yazdığında, eleştirisini yaptığı sanatçının sergisini açan kişiler ona ödeme yapar ve yazdığı metni düzenler. Gazete veya dergi

için bir metin yazdığında okuyucunun zaten söz etmeye değer olduğunu varsaydığı bir sergi hakkında bilgi veriyordur. Nitekim eleştirmenin, hâlihazırda sektörde kendine yer edinmemiş bir sanatçı hakkında metin kaleme almak konusunda gerçek bir şansı yoktur; sanat dünyasındaki başka birileri sanatçının sergi açmayı hak ettiğine zaten karar vermiştir. Eleştirmenin en azından olumsuz bir eleştiri yapabileceği söylenerek bu duruma itiraz edilebilir. Bu kesinlikle doğrudur ama bir fark yaratmaz. Sanatsal devrimlere, akımlara ve karşı akımlara sahne olan onlarca yıl boyunca halk, nihayet bu yüzyılda, olumsuz eleştirinin olumlu eleştiriden hiçbir farkının olmadığı görüşüne uyum sağladı. Bir eleştiri metninde önemli olan, hangi sanatçılardan bahsedildiği ve nerede, ne kadar süre konuşulduklarıdır. Geri kalan her şey ise lafûgüzaftır.

Bu duruma tepki olarak, bugün, sanat eleştirisi, açıkçası tarzını berbat eden acı, hüsrana uğramış, nihilistik bir ruh haline büründü. Bu bir utançtır çünkü yine de sanat sistemi bir yazar için o kadar da kötü bir yer değildir. Bu metinlerin çoğunun okunmadığı doğrudur -ama tam da bu nedenle prensipte kişi istediği her şeyi yazabilir. Sanat yapıtının farklı bağlamlarına açıklık getirmek bahanesine sığınan çeşit çeşit kuramlar, entelektüel denemeler, retorik stratejiler, üslupsal dayanaklar, akademik bilgi, şahsi hikâyeler ve toplumun her kesiminden verilen örnekler aynı metin içinde istenilen şekilde -kültürümüzde yazarların akademide ve kitle iletişim araçlarında yapmasının mümkün olmadığı bir şekilde- birleştirilebilir. Neredeyse başka hiçbir yer, metnin saf metinselliğini sanat eleştirisindeki kadar bariz sergilemez. Sanat sistemi, yazarı öğrenci kitlelerine bir tür "bilgi" aktarmasına yönelik talepten koruduğu gibi O.J. Simpson davasından bahseden makaleler arasında okuyucuları kendine çekme rekabetine girmekten de korur. Sanat dünyası içinde halkın yeri nispeten azdır: büyük bir halk forumunun yarattığı baskı burada yoktur. Bu yüzden metnin halkın fikirleriyle örtüşmesi gerekmez. Elbette, moda da bir fikir, düşünce ürünü olarak doğar ama bu mutlak bir fikir değildir -bazen otantiklik hissi, bazen siyasi bir duyarlılık vurgusu veya bazen özel tutkular giysilere yansıtılır. Revaçta olan modadan hoşlanmayan birileri hep vardır çünkü eskisini beğenmişlerdir, yenisini bekliyorlardır veya her iki durum da onlar için geçerlidir.

Ancak her şey bir yana, sanat eleştirmeni hata yapamaz. Elbette, eleştirmen, sürekli belirli bir sanat formunu yanlış yargılamakla veya yanlış yorumlamakla suçlanmaya maruz kalır. Ama bu sitem ve serzeniş yersizdir. Yazdığı bir metinde timsahı timsahtan başka bir varlık olarak tanımlarsa biyolog hata yapabilir ki bu timsah açısından büyük

bir sorun sayılmaz çünkü timsahlar eleştiri metinlerini okumaz ve dolayısıyla metinler onların davranışlarını etkilemez. Fakat tersine, sanatçı eleştirmenin yargısı ve kuramsal yaklaşımı doğrultusunda yapıtını uyarlayıp değiştirebilir. Sanatçının yapıt ve eleştirmenin yargısı arasında bir boşluk olduğunda ille de eleştirmenin yanlış bir yargıda bulunduğu söylenemez. Belki sanatçı eleştirmeni yanlış okumuştur. Ancak her iki durum da o kadar kötü değildir: Başka bir sanatçı eleştirmeni doğru okuyabilir. Baudelaire'in Constantin Guys'a veya Greenberg'in Jules Olitski'ye gereğinden fazla değer verdiğini düşünmek yanlış olur çünkü kuramsal aşırılıkla yapıt kendi değerini yaratır ve bu da başka sanatçıları teşvik eder.

Geliştirdiği kuramsal farklılıkları açıklamak için sanat eleştirmeninin hangi sanat yapıtlarını örnek gösterdiği de önemli değildir. Çeşitli imgeler eleştirmenin amaçlarına uygunmuş gibi görünse de önemli olan söz konusu farklılıktır -ve bu farklılık yapıtların üzerinde değil, farkın kullanılış şekillerinde kendini belli eder. Kuramsal metinleri destekleyecek faydalı resimler konusunda bir eksiklik söz konusu değildir; nitekim bugün muazzam bir görüntü/imge üretimi yapıldığını gözlemliyoruz. (Sanatçılar, bunu giderek daha fazla fark ettiler ve artık kendileri de yazmaya başladılar. Görüntülerin/imgelerin üretimi onlar açısından asli bir hedef olmaktan çok bir vesile vazifesi görüyor.) Görüntü/imge ve metin arasındaki ilişki değişti. Daha önce bu ilişki yapıtla ilgili iyi bir açıklama yapmak açısından önemli gibi görünüyordu. Bugün bir eleştiri metni için iyi bir resim kaynağı sunmanın önemli olduğu görünüyor ki bu durum, hakkında yorum yapılan bir görüntünün/imgenin artık resimli metinler kadar ilgimizi çekmediğini gösteriyor. Sanat eleştirmeninin halkın beğeni kriterlerine ihanet etmesi onu bir sanatçıya dönüştürdü. Bu süreçte, üst düzey yargılarda bulunma iddiası ortadan kalktı. Sanat eleştirisi, kendi başına bir sanata dönüştüğü için henüz önünde uzun bir yol var; araç olarak kullandığı lisan ve kullanmaya elverişli geniş görüntü/imge zeminiyle sanat eleştirisi, biraz da zorlamayla, sanatta, sinemada veya tasarımda bir görenek haline geldi. Nitekim sanatçı ile küratör ve küratör ile sanat eleştirmeni arasındaki geleneksel ayrım yok olmaya doğru yol alırken sanatçı ve sanat eleştirmeni arasındaki çizginin yavaş yavaş silinmesi süreci de kendini tamamladı. Sadece kültür politikaları alanında üretilen yeni, yapay sınırlar önemli ki bunlar da her durum için ayrı ayrı, belirli bir niyet gözeterek ve stratejik olarak çiziliyorlar.

KISIM 2

Savaşta Sanat

— 8 —

SANAT ile savaş veya sanat ile terör arasındaki ilişki, en kibar haliyle, her zaman çelişkili bir ilişki olmuştur. Doğru; sanatın gelişmesi için sükûnet ve sakinliğe ihtiyacı vardır. Hal böyle olunca, o kadar şeyin arasında, savaş kahramanlarını ve destansı başarılarını göklere çıkarmak için sanat defalarca bu sükûnetten faydalanmıştır. Savaşın görkeminin ve cefasının temsili uzun bir süre boyunca sanatın tercih ettiği bir konuydu. Ama klasik çağın sanatçıları savaşta olanların sadece anlatıcısı veya çizeriydi -eskiden sanatçı asla savaşçıyla boy ölçüşmezdi. Savaş ile sanat arasındaki iş bölümü oldukça açık ve netti. Savaşçı gerçekten dövüştü ve sanatçı da anlatarak veya betimleyerek bu dövüşü tasvir etti.

Nitekim savaşçı ile sanatçı karşılıklı olarak birbirlerine bağımlıydılar. Sanatçının sanatsal bir konu olarak savaşçıya ihtiyacı vardı. Ama savaşçının sanatçıya daha fazla ihtiyacı vardı. Her ne olursa olsun sanatçı yapıtı için daha barışçıl başka bir konu başlığı bulabilirdi. Ancak yalnızca bir sanatçı savaşçıya ün bahsetmeye ve bu ünü gelecek nesiller için güvence altına almaya muktedirdi. Belli bir bağlamda, destansı bir eyleme tanıklık etme ve onu insanoğlunun belleğine kazıma gücüne sahip sanatçı olmazsa, geçmişte yaşanmış bu destansı savaşma eylemi de beyhude ve anlamsız olurdu. Fakat bizim dönemimizde bu durum esaslı bir şekilde değişti: Artık çağdaş savaşçının ün kazanmak ve başarılarını evrensel belleğe kazımak için sanatçıya ihtiyacı kalmamıştır. Çağdaş medya, bu amaçları gerçekleştirmek üzere çağdaş sanatçının emrine girmiştir. Her terör eylemi, her savaş durumu medya tarafından hemen kaydedilmekte, sunulmakta, tanımlanmakta, betimlenmekte, anlatılmakta ve yorumlanmaktadır. Bu kapsamlı medya makinesi neredeyse otomatik çalışır. Eyleme dökmek için hiçbir sanatsal müdahale, sanatsal karar alınmasını gerektirmez. Çağdaş bir sanatçının veya teröristin bir düğmeye basması, bombayı patlatan düğmeye basarak medya makinesini de çalıştırır.

Açıkcısı, çağdaş kitle iletişim araçları en kapsamlı ve en güçlü imge üretim makineleri olarak gündeme oturmuştur -çağdaş sanat sistemin-den çok daha kapsamlı ve verimlidir. Savaş, terör ve her tür afet görüntülerini/imgelerini sanatçının rekabet edemediği bir üretim ve dağıtım düzeyinde sürekli besliyoruz. Bu yüzden sanatçının -günümüz modernitesinin bu son zanaatkarının- ticari olarak güdülenen bu imge oluşturma makinelerinin üstünlüğüyle rekabete girme şansı hiç yok gibi görünüyor.

Bunun da ötesinde, teröristler ve savaşçılar da bizzat birer sanatçı gibi davranmaya başlıyorlar. Özellikle video sanatı, çağdaş sanatçılar açısından önemli bir seçenek haline gelmiş durumda. Bin Ladin, dış dünyayla öncelikle bu yöntem aracılığıyla iletişim kuruyordu: Hepimiz onu ilk etapta bir video sanatçısı olarak tanıyoruz. Aynısı baş kesme görüntülerini, teröristlerin itiraflarını ve benzerini içeren videolar için de söylenebilir: Bütün bu olaylarda, olayları, bilinçli olarak ve sanatsal bakımdan kendilerine özgü, kolaylıkla ayırt edilebilen estetik özelliklerle görüntüledik. Artık, bir sanatçının savaş veya terör eylemlerini temsil eden yapıtlar üretmesini bekleyen savaşçılarımız yok: Onun yerine, savaş eyleminin kendisi, kendi dokümantasyonu, kendi temsiliyetiyle eş zamanlı cereyan ediyor. Bir temsiliyet aracı olarak sanatın işlevi ve gerçeklik ile bellek arasındaki arabulucu olarak sanatçının rolü burada tamamen ortadan kaldırılmış durumdadır. Aynısı Bağdat'taki Ebu Gureyb hapisanesinde çekilen ünlü fotoğraflar ve videolar için de söylenebilir. Bu videolar ve fotoğraflar 1960'lardaki ve 1970'lerdeki alternatif, yıkıcı Avrupa ve Amerika sanatı ile film yapımlarına benzeyen acayip ve tekinsiz estetiği sergiliyor. Öyle ki ikonografik ve üslupsal benzerlik, aslında, göz alıcıdır (Viyana Aksiyonizmi, Pasolini ve saire). Her iki örnekte de hedef, toplumsal uzlaşının sağlandığı sistem tarafından, alışlageldiği gibi, gizlenen çıplak, kırılğan, imrenilen bedenin gizemini ortadan kaldırmaktır. Ama elbette, 60'ların ve 70'lerin yıkıcı sanatının, sanatçının içinde bulunduğu kültürün egemenliğinde yönetilen geleneksel inanç ve uzlaş dizisinin altını boşaltmak gibi bir hedefi vardı. Ebu Gureyb'ta çekilen görüntülerin amacı, kendimizden emin bir şekilde söyleyebiliriz ki, tamamen sapkınlıktır. Aynı yıkıcı estetik, bir şiddet eylemiyle, ötekini aşağılama eylemiyle (kendinle dalga geçebilmeyi de içeren bir kendini sorgulama eylemi yerine) farklı, başka bir kültüre saldırmak ve çökertmek -faillerin kendi kültürlerinin muhafazakâr değerlerini sorgulamaksızın- için kullanılmıştır. Fakat her durumda, terör, imge üretimi ve dağıtımı hususunda savaşın tarafları hakkında bahsetmeye değer olan şey bir sanatçının müdahalesi olmaksızın bunların üretilip dolaşıma sokulabilmesidir.

Şimdi gelin, bu tür imgelerin üretimi konusundaki tüm etik ve siyasi düşünceleri, değerlendirmeleri bir yana bırakalım; inanıyorum ki bu düşüncelerin aşağı yukarı aynı olduğu aşikâr. Şimdi, burada çağdaş kollektif belleğin ikonları haline gelen görüntüler/imgeler hakkında konuştuğumuzu ifade etmek benim açımdan önemli. Terörist videoları ve Ebu Gureyb hapishanesinde çekilen videolar bilincimizde ve hatta bilinçaltımızda herhangi bir çağdaş sanatçının yapıtlarından çok fazla yer etti. Sanatçının imge üretimi pratiğinin dışında bırakılması sanat sistemi açısından özellikle sıkıntı vericidir çünkü en azından modernitenin ilk dönemlerinden beri sanatçılar radikal, cüretkâr, tabu kırıcı, tüm sınırların ve kısıtlamaların ötesine geçen kişiler olmak istemişlerdir. Avangart sanat söylemi, avangart mefhumu da dâhil olmak üzere, askeri disipline ait birçok kavramı kullanılabilir kılmıştır. Ortalıkta bir “patlayan” normlar, “yıkılan” gelenekler, “ihlal edilen” veya “çiğnenen” tabular, “uygulanan” sanat stratejileri, “saldırılan” kurumlar ve benzeri konuşulup durmaktadır. Bundan yola çıkarak modern sanatın daha önce olduğu gibi resimleyerek, överek veya eleştirerek savaşla beraber ilerlemekle kalmayıp savaşın kendisini başlattığını da görebiliriz. Klasik avangardın sanatçıları kendilerini tüm geleneksel sanat formalarının yadsınmasından, yıkılmasından, kökünün kurutulmasından sorumlu ajanlar gibi gördüler. Hegelci diyalektikten ilhamla ve Bakunin ile Nietzsche gibi yazarların “aktif nihilizm” başlığı altında yaymasıyla gelişen ünlü “yadsımak yaratmaktır” vecizesi doğrultusunda avangart sanatçılar kendilerini eskilerini yıkarak yeni ikonlar yaratmak konusunda yetkilendirilmiş hissettiler. Modern bir sanat yapıtı ne kadar radikal olduğuna, sanatçının sanatsal geleneği yıkmak konusunda ne kadar ileri gittiğine göre tartılıp değerlendirildi. Bu arada bizzat modernite bunun demode olduğunu yeteri sıklıkta açıklamasına rağmen bugüne kadar radikallik kriteri sanat değerlendirmemizle bağıntısından hiçbir şey kaybetmemiştir. Sanatını bu yönde devam ettiren bir sanatçı için söylenebilecek en kötü şey ise “zararsız” olduğuydu -halen de öyle.

Bu, modern sanatın şiddetle, terörizmle birden fazla çelişkili ilişkisi olduğu anlamına gelir. Sanatçının baskıcı, devlet tarafından örgütlenmiş bir güce tepki verdiğini söylemeye neredeyse gerek yok. Sanatsal çalışmalarını modernite geleneğine adanmış sanatçılar, devlet baskısı karşısında bireysel egemenliklerini korumak için kendilerini bu geleneği izlemeye zorlanmış gibi hissedeceklerdir. Fakat sanatçının bireysel ve devrimci şiddete karşı tavrı daha karmaşıktır, belli bir dereceye kadar bireyin devlet üzerindeki egemenliğinin radikal bir olumlamasını yapar. Modern sanat, modern devrimci ve bireysel şiddet arasındaki

kökleri derinlere uzanan içsel suç ortaklığının ardında uzun bir geçmiş ve tarih yatmaktadır. İki durumda da radikal yadsınma-yadsıma eylemi, ister sanat ister siyasi alanda olsun, özgün yaratıcılıkla aynı kefeye konur. Bu suç ortaklığı sıklıkla rekabet şeklinde sonuçlanır.

Nitekim sanat ve siyaset en azından bir temel noktada birbirine bağlanır: her ikisi de onaylanma mücadelesinin sürdürüldüğü alanlardır. Alexander Kojève'nin çağdaş Hegel yorumunda tanımladığı gibi, bu onaylanma mücadelesi modernitede genellikle piyasa güçleri tarafından düzenlenen mal dağıtımı mücadelesini baskılar. Sanatın bu işten kazancı sadece belirli bir arzunun tatmin edilmesi değil aynı zamanda toplumsal açıdan da meşru kabul edilmektir. Siyaset çeşitli grupların, hem geçmişte hem de bugün, onaylanma mücadelesi verdiği bir arenayken klasik avangardın sanatçıları daha önce meşru olmadığı düşünülen tüm bireysel formların ve sanatsal yöntemlerin onaylanması için çarpışmışlardır. Başka bir deyişle klasik avangart tüm görsel işaretlerin, formların ve medyanın meşru sanatsal arzu nesneleri olarak benimsenmesini sağlamak için, yani sanatta temsil edilmek için mücadele vermiştir. Her iki mücadele biçimi de doğaları gereği birbirleriyle bağlı ve ilişkilidir; her ikisinin de amacı çeşitli çıkarları olan herkesin ve ayrıca her mücadele biçiminin, modernite bağlamında özünde şiddet olduğunun anlaşılmasıdır.

Benzer şeyleri, Don DeLillo teröristlerin ve yazarların toplamı sıfır olan bir oyunla meşgul oldukları *Mao II* adlı romanında yazar: var olan şeyleri radikal bir şekilde yadsıyarak her iki grup da toplumun düş gücünü ele geçirmeye -ve böylece toplumu değiştirmeye- muktedir bir anlatı yaratmak ister. Bu bağlamda teröristler ve yazarlar rakiptirler -ve DeLillo'nun belirttiğine göre, bugünün medyası teröristlerin eylemlerini hiçbir yazarın öne süremeyeceği derecede güçlü bir anlatı yaratmak için kullandığından artık yazar yenilmiştir. Ama elbette bu rekabet türü yazardan çok sanatçının durumunda çok daha aşikârdır. Çağdaş sanatçı, teröristle aynı medyayı, onun gibi kullanır: fotoğraf, video, film. Aynı zamanda sanatçının teröristten daha ileriye gidemeyeceği de bellidir; sanatçı radikal tavır söz konusu olduğunda teröristle rekabet edemez. *Gerçeküstücü Manifesto*'sunda André Breton barışçıl bir kalabalığa ateş edilen terörist bir eylemin özgün bir şekilde Gerçeküstücü, sanatsal bir tavır olacağını açıklıyordu. Bugün bu tavır, son gelişmeler doğrultusunda çok gerilerde bırakılmış gibi görünüyor. Festival şekliyle gerçekleştirilen sembolik takas yaklaşımı açısından, Marcel Mauss veya Georges Bataille tarafından tanımlandığı gibi, bu, yıkım ve öz yıkım konusundaki radikal olma rekabeti açısından sanatın açık bir şekilde kaybeden tarafta olduğu anlamına gelmektedir.

Ama sanat ve terörizmi veya sanat ve savaşı karşılaştırmak için kullanılan bu popüler yöntem bana özünde sorunluymuş gibi geliyor. Şimdi mantıksızlığı nerede gördüğümü açıklamaya çalışacağım. Avangart sanat, yani modernite sanatı ikonakırıncıydı. Bu konuda hiç kuşku yok. Ancak terörizmin ikonakırıncı olduğunu söyleyebilir miyiz? Hayır; terörizm daha ziyade ikonasevicidir. **Teröristin** Teröristlerin veya savaşçıların güçlü imgeler -“gerçek”, “doğru”, bizim açımızdan zamanımızın küresel siyasi bir gerçekliği olan gizli, korkunç gerçekliğin “ikonları” olduklarını kabul etme eğiliminde olduğumuz imgeler- üretme hedefi güder. Söyleyeceğim şu: Bu imgeler, kolektif imgelemimizi yöneten çağdaş siyasi teolojinin putlarıdır. Bu imgeler güçlerini, inandırıncılıklarını çok etkin ve verimli bir ahlaki şantaj formundan alır. İmgeye, mimesise, temsile yönelik modern ve postmodern eleştirilerin yapıldığı onlarca yıldan sonra bu tür terör ve işkence görüntülerinin/ingelerinin doğru olmadığını, gerçek olmadığını söylerken bir şekilde kendimizden utanırız. Bunların doğru olmadıklarını söyleyemeyiz çünkü bu görüntülerin gerçek bir hayata -sona erdiği bu görüntülerle belgelenen bir hayat- mal olduğunu biliriz. Magritte, kolaylıkla, resmi yapılan bir elmanın gerçek bir elma olmadığını veya resmi yapılan bir piponun gerçek bir pipo olmadığını söyleyebildi. Ama videoya çekilmiş bir kafa kesme görüntüsünün gerçek bir kafa kesme olmadığını nasıl söyleyebiliriz? Ya da Ebu Gureyb hapisanesinde videoya çekilen aşağılama görüntülerinin gerçek olmadıklarını nasıl söyleyebiliriz? Nitekim fotoğraf ve sinemanın doğruluğunu savunan naif inanışa karşı yöneltilen ve yıllardır süren temsil eleştirisinden sonra, şimdi yine, fotoğraflanmış ve videoya kaydedilmiş görüntülerin bazılarının sorgulanmaksızın doğru olduklarını kabul etmeye hazırız.

Bu şu demektir: Terörist, savaşçı radikaldır -ama sanatçının radikal olmasıyla aynı anlama gelen bir radikallik söz konusu değildir. Yaptığı şey ikonakırıncılık değildir. Daha ziyade görüntüye/imgeye duyulan inancı pekiştirmek, ikonasevici cazibeyi, ikonasevici arzuyu pekiştirmek ister. İkonakırıncı tarihi sona erdirmek, temsiliyet eleştirisine son vermek için istisnai, radikal ölçütler getirir. Burada tarihsel bakımdan oldukça yeni bir stratejiyle karşılaşırız. Doğrusu, geleneksel savaşçı onu yüceltebilen, onu olumlu, uygun, çekici bir şekilde sunabilen görüntülerle ilgileniyordu. Bizlerin, elbette, resimde böyle idealleştirmeleri eleştiren, bu tür yaklaşımları çözen geçmiş uzun bir geleneksel birikimimiz var. Ama çağdaş savaşçının resimsel stratejisi, şok ve dehşet stratejisi; resimsel bir gözdağı verme stratejisidir. Tabii ki bu sadece modern sanat tarihinin uzun bir süre sıkıntı, zulüm, çirkinleşme

imgeleri üretmesinden sonra mümkün olmuştur. Geleneksel temsiliyet eleştirisi idealleştirilmiş geleneksel görüntünün/imgenin yüzeyinin ardında saklı çirkin ve dehşet verici bir şeyler olması gerektiği kuşkusuyla güdülenmişti. Nitekim çağdaş sanatçı bize tam olarak bunu -kuşularımızın, endişemizin imgesi olan bu gizli çirkinliği- gösterir.

Kesinlikle bu yüzden kendimizi bu görüntülerin doğru olduğunu hemen kabul etmeye mecbur hissederiz. Gördüğümüz bu şeyler, zannettiğimiz kadar kötüdür –belki daha da kötü. En kötü kuşularımız doğru çıkmıştır: İmgenin ardındaki gizli gerçeklik, bize, zannettiğimiz çirkinlikte gösterilmiştir. O yüzden eleştirel yolculuğumuzun sona erdiğine, eleştirel görevimizin yerine getirildiğine, eleştirel aydınlar olarak misyonumuzun başarıyla tamamlandığına yönelik bir his duyarız. Şimdi, siyasetin aslı kendini su yüzüne çıkarmaktadır -ve kendi başlarına yeterine korkunç oldukları için daha fazla ileri gitmemize gerek olmadan çağdaş siyasi teolojinin yeni ikonlarını, yeni putlarını tasavvur edebiliriz. O yüzden bu putları yorumlamak yeterlidir -onları eleştirmek artık anlamlı değildir. Bu durum, terör ve savaş görüntülerine atfedilen birçok yakın tarihli yayımda ifade edilen, görünmeyen her iki yanında da ortaya çıkan ölümün cazibesini açıklar.

İşte bu yüzden sanatçıdan daha radikal olsa da, teröristin modern sanatçının başarılı bir rakibi olduğuna inanmıyorum. Daha ziyade, gömülü imge üretimi makinesiyle doğru ve gerçek olduğunu iddia eden görüntüler yaratmaya çalıştığı için -temsiliyete ilişkin herhangi bir eleştirinin ötesinde- bu terörist veya terörist karşıtı savaşçının modern sanatçının düşmanı olduğunu düşünüyorum. Bugünün birçok yazarı terör ve savaş görüntülerinin aslında gerçeğin geri dönüşünün işareti olduğunu -geçen yüzyılda uygulandığı gibi, görüntünün/imgenin eleştirisinin sonunun görsel kanıt olduğunu- ilan eder. Fakat sanırım bu eleştiriden vazgeçmek için çok erken. Elbette gönderme yaptığım bu görüntülerin bazı ilkel, ampirik doğruları vardır: Belirli bazı olayları belgelerler ve belgesel değerleri çözümlenebilir, araştırılabilir, onaylanabilir veya reddedilebilir. Belirli bir görüntünün/imgenin ampirik olarak doğru mu yoksa simüle edilmiş, değiştirilmiş yahut yanlışlanmış mı olduğunu tayin etmeye yarayan bazı teknik yöntemler vardır. Ancak bu ampirik hakikat ve görüntülerin/imgelerin, diyelim ki, adli kanıt gibi ampirik kullanımı ile sembolik mübadele bağlamında medya ekonomisi içindeki sembolik değeri arasında bir ayrım yapmamız şarttır.

Çağdaş medya ağlarında sürekli dönüp duran ve televizyon izleyicisi için neredeyse kaçılması imkânsız bir hale gelen terör ve terör karşıtı görüntüler/imgeler temel olarak ampirik, kriminal bir soruşturma bağ-

lamında gösterilmez. İşlevleri, o veya bu ampirik hadiseden daha fazla bir şeyler göstermektir; siyasi yücenin evrensel olarak her yerde geçerli olan imgelerini üretirler. Yüce mefhumu, bizim açımızdan, ilk etapta, İsviçre dağlarını ve denizlerdeki boraları yüce imgesinin örnekleri olarak kullanan Kant'ın çözümlemesiyle bağlantılıdır. Aynı zamanda Jean-François Lyotard tarafından avangart ve yüce arasındaki ilişki üzerine yazılan metinle de bağlantılıdır. Ama aslında, yüce mefhumunun kökeni Edmund Burke'ün yüce ve güzel üzerine yazdığı metne dayanır -ve burada Burke, Aydınlanma'dan yüzyıllar önce yaygın olan halka açık idam etme ve işkence olaylarını yücenin örneği olarak kullanır. Ama Aydınlanma hanedanının devrimci Paris'in ortasında giyotinle yapılan toplu idamların halk önünde adeta sergilenircesine gerçekleştirilmesiyle kurulduğunu da unutmamamız gerekir.

Tinin *Fenomenolojisi* adlı kitabında Hegel, bu sergileme halinin insanlar arasında gerçek bir eşitlik yarattığını çünkü bu şekilde hiç kimsenin ölümünün daha ilahi, yüksek bir anlamı olduğunun iddia edilemeyeceğinin açıkça netlik kazandığını yazar. On dokuzuncu ve yirminci yüzyıllar sırasında yücenin kitleler halinde apolitikleştirildiği bir süreç yaşandı. Şimdi gerçeğin değil ama siyasi yücenin dönüşünü tecrübe ediyoruz -yücenin yeniden politikleştirilmesi şeklinde. Çağdaş siyaset artık kendini -yirminci yüzyıldaki totaliter devletlerin halen yaptığı gibi- "güzel" olarak ortaya koymuyor. Onun yerine çağdaş siyaset kendini yine "yüce" olarak -yani, çirkin, itici, çekilmez, dehşet verici olarak- sunuyor. Hatta daha da fazlası: Çağdaş dünyanın tüm siyasi iktidarları, siyasi yücenin giderek daha fazla üretilmesi işine -en güçlü, en korkunç imgeyi üretmek konusunda yarışırçasına- kendini kaptırmış durumda. Sanki Nazi Almanyası'ndaki Auschwitz görüntülerini kullanarak veya Stalin dönemindeki Sovyetler Birliği Gulaglarının görüntülerini kullanarak kendi reklamlarını yapacaklarmış gibi bir durum söz konusu. Bu, yeni bir strateji türü. Ama görüldüğü kadar da yeni sayılmaz.

Aslında Burke'ün işaret etmeye çalıştığı nokta işte tam olarak buydu: şiddetin dehşet veren, yüce imgesi, her ne olursa olsun yine de sadece bir imgedir. Terör imgesi de üretilir, görüntülenir -ve estetik açıdan incelenebilir, temsiliyet eleştirisi bağlamında eleştirilebilir. Bu eleştirelilik türü herhangi bir ahlaki duyarlılık noksanlığının göstergesi değildir. Ahlaki duyarlılık, belirli bir görüntü/imge sayesinde belgelenen münferit, ampirik bir olayla ilişkilendirildiği yerde ortaya çıkar. Bir görüntü/imge medyada dolaşıma girip siyasi yücenin temsiliyetine ilişkin sembolik bir değer kazandığı anda diğer her görüntüyle/imgeyle

birlikte sanat eleştirisinin konusu olabilir. Bu sanat eleştirisi kuramsal olabilir. Ama sanatın kendisiyle de -modernist sanat bağlanımda bir gelenek haline gelerek- ortaya koyulabilir. Bana, bu eleştiri türü zaten sanat dünyasında yer alıyor gibi geliyor ama adını burada zikretmeyi yeğlerim çünkü çağdaş imge üretimi ve dağıtımı rejimini çağdaş medyada yer aldığı şekliyle teşhis etmeye yönelterek beni bu makalenin asıl hedefinden uzaklaştıracaktır. Sadece çağdaş temsiliyet eleştirisinin hedefinin iki katmanlı olduğunu söylemeyi tercih ediyorum. İlki, bu eleştiri, bizleri savaş ve terör gerçekliğiyle yüzleşmekten koruyan her tür sansüre ve görüntü/imge baskılamasına yöneltmiş olmasıdır. Bu sansür türü, elbette, halen mevcuttur. Kendini “ahlaki değerlerin” ve “aile haklarının” savunusunu meşrulaştıran bir konuma getiren bu sansür türü bugün cereyan eden savaşlarla ilgili haber yorumlarına uygulanabilir -ve bu görüntülerin medyadaki sunumlarının sterilleşmesini talep edebilir. Ama bizlerin, bu şiddet görüntülerinin yeni “siyasi yüce putları” olarak kullanımını analiz eden ve en güçlü görüntünün sembolik hatta ticari rekabet ortamındaki yerini irdeleyen bir eleştiriye ihtiyacımız var.

Bana, sanat bağlamı açısından özellikle bu ikinci eleştiri türü daha uygunmuş gibi geliyor. Bugünün medya piyasalarının gücüne kıyasla sanat dünyası küçük, kendi içine kapalı ve hatta konuyla ilgisiz gibi görünüyor. Ama aslında medyada dönüp duran görüntülerin/imgelerin çeşitliliği çağdaş sanatta dönüp duranların çeşitliliğine kıyasla bir hayli kısıtlıdır. Doğrusunu söylemek gerekirse, ticari kitle iletişim araçlarında etkin ve verimli bir şekilde çoğaltılıp yayılması için görüntülerin/imgelerin geniş bir hedef izleyici kitlesi tarafından kolayca tanınabilir olması gerekiyor ki bu da kitle iletişim araçlarının gereksiz tekrar yayınlar yapmalarına yol açıyor. Kitle iletişim araçlarında dolaşıma sokulan görüntülerin/imgelerin çeşitliliği, bu yüzden, modern sanat müzelerinde koruma altına alınan veya çağdaş sanatta üretilen görüntülerin/imgelerin yayılımından çok daha büyük oranda kısıtlanmıştır.

Duchamp’tan beri modern sanat, “sıradan şeyleri” sanat yapıtı mertebesine yükseltmeyi iş edindi. Bu yükseltme eğilimi, sanat yapıtının sadece gerçek, sıradan bir varlıktan daha yüksek ve daha iyi bir şeyler olduğu yanılsaması yarattı. Ama aynı zamanda modern sanat gerçeklik adına uzun bir öz eleştiri döneminden de geçti. “Sanat” adı bu bağlamda daha ziyade bir itham, bir aşağılama olarak kullanıldı. Bir şeyin “sadece sıradan sanat” olduğunu söylemek, onun sadece sıradan bir nesne olduğunu söylemekten daha da büyük bir hakarettir. Modern ve çağdaş sanatın eşitleyici gücü iki şekilde çalışır -bir şeyin aynı anda

hem değerini takdir eder hem de onu değersizleştirir. Bu şu anlama gelir: Savaş ve terörizmin ürettiği imgelerin sembolik düzeyde yalnızca sanat olduklarını söylemek onları yüceltmek veya kutsallaştırmak değil eleştirmektir.

Artık neredeyse her yerde izleyebildiğimiz siyasi yücenin imgeleri karşısında büyülenmek şaheserlere, gerçek, doğru bir imgeye duyulan özel bir özlem, bir nostalji vakası olarak yorumlanabilir. Medya -müze veya sanat sistemi değil- böyle ezici, hemen ikna edebilen, gerçekten güçlü görüntülere/imgelere duyulan hasretin giderilmesinin beklendiği yer gibi görülüyor. Burada siyasi gerçekliğin temsili olduğunu iddia eden bir tür “reality şov”la -en radikal halleriyle- karşı karşıyayız. Ama bu iddia, yalnızca çağdaş medya bağlamında temsiliyetin eleştirisini yapmayı beceremediğimiz gerçeği sayesinde varlığını sürdürebiliyor. Bunun nedeniyse oldukça basit: Medya bize sadece şu anda gerçekleşmekte olan şeyin imgesini gösteriyor. Kitle iletişim araçlarının aksine sanat kurumları geçmiş ile bugün, orijinal vaat ile bu vaadin çağdaş dönemde gerçekleştirilmesi arasında tarihi mukayese yapan yerlerdir; böylece eleştirel söylemin yetkinliğine ve yöntemlerine ilişkin son kararı kendi iradesine bırakır -çünkü bunun gibi her söylemin kıyaslanmaya, bir çerçeveye ve kıyaslanma tekniğine ihtiyacı vardır. Mevcut kültür iklimimiz doğrultusunda sanat kurumları, pratikte, aslında kendi mevcudiyetimizden ve bugünümüzden bir adım geri giderek sıyrılabildiğimiz, diğer tarihsel çağlarla kıyaslama yapabildiğimiz tek yerdir. Bu anlamda sanat bağlamı yeri doldurulması imkânsız, neredeyse değiştirilemez bir bağlamdır çünkü özellikle eleştirel analize son derece uygundur ve medya güdülü zamanın ruhunun iddialarıyla mücadele eder. Sanat kurumları, temsiliyet eleştirisine ve yüce eleştirisine ilişkin tüm tarihi bize hatırlatan bir yerdir -böylece bu tarihsel arka plan ile içinde bulunduğumuz zamanı karşılaştırabiliriz.

Kahramanın Bedeni: Adolf Hitler'in Sanat Kuramı

— 8 —

ŞU günlerde kahramanlardan ve kahramanlıktan bahseden herkes kendini faşizmi, nasyonal sosyalizmi ve Hitler'i düşünmekten pek alıkoyamaz. Faşizm kahramanlık üretimini siyasi bir program düzeyinde uygulamıştır. Fakat kahraman nedir? Kahramanı, kahraman olmayandan ayıran nedir? Kahramanlık eylemi, kahramanın bedenini araçtan, teknikten, ortamdaki mesaja dönüştürür. Bu bağlamda kahramanın bedeni siyasetçiden, bilim adamından, girişimciden, filozoftan, özetle, sahip oldukları toplumsal işlevin ardında gizlenen kişilerin bedenlerinden farklıdır. Beden ancak kendini doğrudan ortaya koyduğunda, genellikle oynadığı toplumsal rollerin kabuğunu kırıp patlatıldığında sonuçta kahramanın bedeni ortaya çıkar. Böyle patlayıcı bedenler, örneğin, İtalyan Fütüristler tarafından yüceltildi ve sergilendi. Bunlar, sanatçının imge üreticisi, yani, sanat piyasası için yapıt üreten geleneksel “tedarikçi” rolünden kurtularak onun yerine kendi bedenini imge kıldı. Bunlar huzurlu, dingin bedenler değildi; savaştan, şevkli, duygularını belli eden, titrek, patlamaya hazır -başka bir ifadeyle kahramansı- bedenlerdi. Antik dönemin kahramanlarının aşırı bir tutkunun dizginlerinden kurtulmuş ve yok etmeye yahut yok edilmeye hazır, böyle bedenleri vardı. İtalyan Faşizmi ve Alman Nasyonal Sosyalizmi beden aracını mesaj kılan sanatsal programı benimsedi ve siyasi bir mesaj hazırladı. Fikirlerden, kuramlardan ve programlardan değil bedenlerden -atletler, güreşçiler ve askerler- yandıydılar.

Bedeni mesaj kılmak her şeyin ötesinde bir arena, bir sahne gerektirir -veya alternatif olarak, modern bir habercilikle, medya tarafından yaratılmış bir halk gerektirir. İşte bu yüzden bugün, her zaman açıkça belli olmasa bile, kahramanlığın yaygın bir alanı kapsayacak şekilde geri dönüşünü deneyimliyoruz çünkü her şeyin nihai olarak tamamen bedene

bağlı olduğu bir dünya tiyatrosunda yaşıyoruz. Bu dünya tiyatrosunda, tüm söylemler kısa konuşmalar, sloganlar ve haykırıslara indirgenmiş durumda. Bugünün medya ünlüleri, yaptıkları veya söyledikleri şeylerle değil tamamen bedenleri sayesinde ünlü oldular. Bunlar, bir mücadele içinde, tehlikeyle karşı karşıya, büyük zahmetler altında olduklarını kanıtlayan atletlerin, onları kuşatan tutkuyla titreyen rock müziği yapan ünlülerin, modellerin, aktörlerin, siyasetçilerin -ve başkalarının bedenleriyle birlikte kendi bedenini de havaya uçuran intihar bombacılarının bedenleridir. Medyanın belgelediği, yorumladığı ve ünlendirdiği bütün bu bedenler kolektif imgelemimizi yönetmektedir.

Faşizm beden çağını başlattı ve bir siyasi program olarak faşizm, kültürel ana akımdan dışlanmış olsa bile bu çağı yaşamayı sürdürüyoruz. Doğrusunu söylemek gerekirse, siyasi bir program olarak yaşanan bu ciddi kayma kendi medyamızın gerçekliğini kabullenmeyi beceremediğimizin bir işaretidir. Hepsinden önemlisi şu hayati soruları sormaktan çekiniyoruz: Bir medya ünlüsünün kahramansı bedenini izleyicinin hiç de kahramansı olmayan bedeninden ayıran şey nedir? Kahramanı kahraman olmayandan ayıran sihirli sınır çizgisi, tamamen bedensel düzlemde, nereden geçiyor? İdeolojik düzlemde, aslında medyanın gerçekliğinde demokratik eşitliğin var olmadığının kabul edilmesi yüzünden bu sorular ortaya çıkıyor. Bugünün medya güdülü demokrasi anlayışı açısından tüm ideolojiler, kuramlar ve söylemler eşittir -ve dolayısıyla bağıntısız ve alakasızdır. Yine de bedenlerin hepsi, bu kapsamda, en az eşit olanlardır.

Nasyonal Sosyalizm ve Hitler'in, elbette, bu sorular için bir yanıtı vardı: ırk. Hitler'in dediği gibi:

Varoluşunu savunurken her ırk doğal olarak ona verilen değerlerden ve güçlerden destek alır. Sadece kahraman olmaya uygun kişi kahramanca düşünür ve davranır... Doğası gereği tamamen sıradan olan canlılarsa -örneğin fiziksel açıdan kahramanlara özgü hiçbir özelliği olmayan- sağ kalma mücadelelerinde de kahramanca olmayan tavırlar sergilerler. Bununla beraber, bu ancak, örneğin, bir topluluğun kahramanlara özgü niteliği taşımayan unsurlarının gayet kahramanca bir şekilde, tam da bu eğilimi sergilemek üzere eğitilmesiyle mümkün olur, duygusal düzeyde kahramanca olan şey, kararlı bir tavırla diğer unsurları kendi eğilimine tabi kılabilir.

Aklındaki bu ideolojiyle Hitler Alman halkını gözlemledi; Alman halkı, "çeşitli ırksal birimlerden" ibaret olduğu için koşulsuz ve şartsız şekilde kahramansı olarak karakterize edilemiyor, bu yüzden de

“Halk'ımızın miras aldığı ırksal bileşim tarafından saptanan becerilerimizin normal kapsamında olduğunun” kabul edilmesi gerekiyordu. Yine de Hitler bu gözlemden tatmin olmamıştı ve Nasyonal Sosyalizm'i şöyle tanımladı: “Halk'ımızın, içinde bulunan çeşitli unsurlar yığınının dışında, önce Alman Halk'ını yaratan ırkının radikal doğasına kökleri uzanan kahramanlıkla yüzleşmesi ve kendi ifadesini bulması konusunda siyasi ve kültürel liderlik yapması gerekir. Nasyonal Sosyalizm kendini kan, ırk ve kişilik değerine saygının yanı sıra sonsuz seçim yasalarını da üstün bir şekilde öğretmeye adanmıştır. ...”¹

Neticede Hitler kendini Alman Halkı'nın eğitimcisi, koçu gibi görüyordu. *Star Wars* [Yıldız Savaşları] filmindeki Jedi Şövalyeleri gibi o da Alman Halkı'nın bedenindeki, keşfedilmesi ve harekete geçirilmesi gereken gizli, ırksal güçleri saptamanın peşindeydi. Yakın tarihli pek çok film, kesinlikle bu tür eğitmen figürleriyle kaynıyor. Her tür filmde yer alan -ucuz B sınıfı filmlerden *Matrix* veya *Kill Bill*'e- sayısız kung fu öğretmeni, himayesi altındakileri o güne kadar öğrendikleri, duydukları ve düşündükleri her şeyi unutmayı, bedenlerinin genetik açıdan donatılmış olduğu, kaderleri olan güçleri keşfetmek için sadece bedenlerinde gizlenen, onlara devredilen dürtülere güvenmeyi öğretmeye çalışıyor. Gerçek hayatta da binlerce danışman atletlere, siyasetçilere ve girişimcilere kendilerine güvenmelerini, kendi bedenlerini keşfetmelerini, spontan ve içgüdüsel davranmalarını salık veriyor. Kişinin kendi bedenini keşfetmesi bu yüzden çağımızın en büyük sanatı haline gelmiş bulunuyor.

Üçüncü Reich döneminde bu sanatın devletin resmî sanatı olacağı açıklandı. Hitler açısından durum şuydu: “Sanat kişiyi fanatikliğe mecbur eden yüce bir misyondur.”² Ayrıca: “Sanat asla insanoğlundan ayrı tutulamaz. ... Yaşamın diğer tarafları eğitim sayesinde öğretilabiliyorsa da sanat içsel olmak zorundadır.”³ Hitler için gerçek sanat kahraman ırkı, kahraman bedeni gözler önüne sermeyi ve onu iktidara getirmeyi hedefler. Bu sanat, elbette, sadece doğası gereği kendilerine kahramanlık bahşedilen kişiler için mümkündür, bu gerçek sanat türü, kendi içinde kahramanlık taşıyan bir misyondur. Dolayısıyla sanatçı kahramanla bir tutulur hale gelir. Bu yüzden Hitler sanatı yalnızca basit bir “kahramanlığın betimlenmesi” işi olarak değil kendi içinde kahramanlığın yattığı bir eylem olarak görmüştür çünkü gerçekliğe ve Halk'ın yaşamına şekil vermektedir. Onu gerçekleştiren kişinin bedeninden ayrı tutulamadığı için aynı zamanda bedeninin de eylemi olan bu eylem, yalnızca şimdi değil her zaman öyle olduğunun kabul edilmesi gereken bir sanatçı-kahramanın işidir. Hitler'in bakış açısına göre, kahramanca olmayan “modern” sanat bu sonsuz değere asla sahip olamazdı çünkü

sanatçının bedeni düzeyinde kahramanca bir saptama ortaya koymadığı gibi kendini bir kuram, bir söylem, uluslararası üslup ve moda dayanacağına oturtmaya çalışıyordu. Neticede kuram, söylem ve eleştirelilik sanatçının bedenini ihmal etmeye ve gizlemeye eğilimli bu çağın yapay fenomen özelliklerinden biri olduğu için modern sanat daha yüksek, gerçek misyonuna ihanet ediyor ve başarısız oluyordu.

İşte bu yüzden Hitler sanatın, konuyu saf kuram bağlamında ele alan sanat eleştirisinin emrinde olmaktan kurtulmasının sanat politikalarının temel görevi olacağını açıkladı ve kendini bu özgürlük savaşını mümkün merteye en insafsız şekilde vermeye adanmıştı. Mevcut sanatın yerine sonsuz değere sahip kahramansı bir sanat üretmek istiyordu. Kuşkusuz, sanatın ebedi değerine bu denli ısrarlı vurgu yapmanın rejimin acımasızlığını haklı göstermek amacıyla sarfedilen boş laflar, süslü retorik sözler olduğu söylenebilirdi. Bu görüş, ancak Hitler'in "Çevremizde bizi saran bunca fakirliğin, istegin, sefaletin ve umutsuzluğun olduğu bir zamanda kendimize sanatı kurban etme izni verebilir miyiz?"⁴ diye sorarak sonsuz değeri olacak sanatı yaratmak uğruna siyasi hedeflerini kurban etmek konusunda partisinin taraftarlarını harekete geçirmek için aynı argümanları kullandığı fark edildiğinde inandırıcılığını kaybetmişti. Sorduğu sorunun yanıtı, elbette, "İzin verebiliriz ve vermeliyiz" idi -ve bu yüzden Hitler Nasyonal Sosyalist Parti'nin, Üçüncü Reich'in iktidarını ve yöntemlerini sadece ordu ve ekonomi açısından değil sanat açısından da seferber etmek konusunda gönülsüz üyeleri tarafından sanatı takdir etmek konusunda eksik olmakla suçlandı. Çünkü Hitler'in de tartıştığı gibi, Üçüncü Reich sadece sonsuz değere sahip sanat üretseydi sonsuza kadar var olabilirdi. Hiç kuşku yok ki Hitler tek başına sonsuzluk perspektifini devletin nihai gerekçesi olarak görüyordu. Dolayısıyla sonsuz değeri olan sanat yapıtı üretimi, siyaset şu pek önemli sonsuzluk testinden geçmeyi umuyorsa, siyasetin nihai göreviydi. Sonsuzluk kavramı, Hitler'in kahramanlık sanatı -kahramanlık eylemi olarak sanat- hakkındaki düşüncelerinin çekirdeğini oluşturuyordu. Kahramanlık, sonsuz ün için yaşamaya ve sonsuza kadar var olmaya gönüllü olmaktan başka bir şey değildi. Kahramanca eylem dolaysız, dünyevi hedeflerin üstünlüğüyle tanımlanıyordu ve gelecek tüm zamanlar için sonsuz bir rol modeliydi. İşte tam bu noktada, sanata atfedilen merkezilik ve nüfuz, bu sonsuzluk kavramını ayrıntılarıyla ele almayı bizim açımızdan anlamlı kılıyor.

Her şeyden önce Hitler sonsuzluktan asla bireysel ruhun ölümsüzlüğü bağlamında bahsetmedi. Hitler'in bahsettiği sonsuzluk, Hristiyanlık sonrası gelişen, bütün yönleriyle modern, yani tamamen madde-

sel, cismani bir sonsuzluktan -yıkılan her medeniyetin ardında bıraktığı kalıntıların, harabelerin sahip olduğu sonsuzluktan. Her medeniyetten çok daha kalıcı olan bu maddesel "artıklar", daha sonra kahramansı, sanatsal, yaratıcı bir eylemin izlerinin tanınması konusunda ya büyülenen ve şaşkınlık duyan ya da sadece bitkin bir kayıtsızlık içinde duran gözlemciler üretebiliyorlardı. Dolayısıyla Hitler, sanatın sonsuz değeri denildiğinde sonraki nesillerden bir gözlemcinin üzerinde sanatın bıraktığı etkiyi anlıyordu. Hitler'in ilk görevi olarak görüp aradığı şey gelecek nesilden bir gözlemcinin sahip olduğu bu bakıştı -ve Hitler bu bakıştan, kendisinin de var olduğu söz konusu geçmişin anıtlarının estetik yargısına ilişkin bir onay almayı umuyordu. Dolayısıyla Hitler kendi mevcudiyetine ve yaşadığı döneme arkeolojik bir perspektiften -gelecek neslin arkeologlarının ve sanatla ilgilenen bir *flâneur*'ün perspektifinden - bakıyordu ve bu perspektiften nihai estetik onay almayı umuyordu. İçinde bulunduğu döneme ilişkin bu arkeolojik perspektif, Hitler'i büyük bir hassasiyetle yaşadığı güne bağlıyordu. Şimdi ne kadar kendileri olduğu sorusunun, aslında tarihsel perspektifte modernite döneminin pek çok yazarını ve sanatçısını etkilediği görülebiliyordu.

Bununla beraber, Hitler, tam bu noktada sanatsal modernizmin ana akımından ayrılıyordu. Tipik modern sanatçı, başkalarına kendi gözlemleri üzerinden bilgi aktaran bir modern dünya gözlemcisi, bir raportördür. Bu bağlamda modern sanatçı bir kuramcıyla, eleştirmenle veya yazarla aynı düzlemde ilerler. Hitler ise aksine, gözlem yapmak istemedi; gözlemlenmek istedi. Sadece gözlemlenmek de değil, hayran olunmak hatta bir kahraman olarak idolleştirilmek istedi. Sanatı, sanatçıları ve sanat yapıtlarını hayranlık nesneleri olarak algıladı -gözlem yahut analiz özneleri olarak değil. Ona göre gözlemciler, izleyiciler, eleştirmenler, yazarlar ve arkeologlar her zaman başka insanlardı. Böylece Hitler açısından hayati önem taşıyan soru şu haline geldi: Bir sanatçı-kahraman olarak, geleceğin gözlemcisinin, geleceğin arkeoloğunun yargıları karşısında kendini nasıl bir adım daha öne geçirebilirdi? Şu anda yaptığı işlerin belirsiz, tanımsız bir sonsuz gelecekte hayranlık uyandırması ve idolleştirilmesini sağlamak için ne yapabilirdi? Geleceğin gözlemcisi, ilk olarak sanatçısının ruhuna hemen erişmesi imkânsız olan, sanatçının niyetlerini ve güdülerini bilmeyen -ve dolayısıyla geçmişin kuramsal söyleminden yahut siyasi propagandasından pek etkilenmeyen- büyük bir bilinmeyendir. Geleceğin gözlemcileri sanat yapıtının dışsal, cismani, maddesel görünümünü bazında münhasıran yargılamaya geçecektir; yapıtın anlamı, içeriği ve orijinal yorumu dayalı çerçevesi onlar açısından muhakkak çok yabancı olacaktır. Hitler için

sanatın sanat olarak onaylanması, bu yüzden, ruhani bir gelenek, bir öznenen diğerine, bir nesilden diğerine aktarılan bir kültür meselesi değildir. Sadece bu neden yüzünden Hitler, radikal modernitenin ürünü olarak görülmelidir çünkü kültürün, zaman içinde “ruhani olarak” kuşaktan kuşağa aktarılan bir şey olduğuna inanmaz. Tanrı’nın ölmesinden beri Hitler’in görüşüne göre, kültürün ruhu, geleneğin ruhu ve dolayısıyla olası herhangi bir kültürel anlam ya da dönem, sonlu ve ölümlü bir şeye dönüşmüştü. Hitler’in bahsettiği sonsuzluk bu yüzden ruhani değil fiziksel bir sonsuzluktan –kültürün ve ruhun ötesinde bir sonsuzluk. Dolayısıyla sanatın sonsuz değerine ilişkin sorular, fizik yasa-
salarından biri ve gözlemcinin bedeni haline gelmişti.

Nitekim Hitler, sanatta kahramanlığa ilişkin şeyler aramayı, hiç bir şekilde, zafer dolu geçmişin yapay bir stilizasyonu olarak algılamamıştı. Teknik modernitenin ürünlerine sanat tarihinin dağarcığından ödünç alınan demode sanatsal üslupları uygulamaya çalışan geçmişin tamamen yapısal bir şekilde taklit edilmesini hararetle reddetmişti. Hitler, bu tür girişimleri, sanatçıları yaşamakta oldukları tarihsel döneme uygun sanatsal bir mükemmelliği başarmaya yönelik gerçek hedeflerinden alıkoyan bir geçmişe geri çekilme olarak görmüştü. Bu tarz geriletici eğilimler hakkında yorumda bulunurken Hitler tamamen ironik davranmıştı. Bunlara karşı çıktığı polemiklerinde, hep alışlageldiği gibi, modernizmin temsilcilerinin -ona göre “Yahudiler”- örnek verildiği argümanlar kullanmaktan hoşlanıyordu. Nitekim şöyle söylüyordu:

Romantik anlayışlarının sersemlettiği dünya sayesinde nesilden nesile aktarılan geleneğe bağlayıcı bir miras olarak Nasyonal Sosyalist devrime h ile bir “theutsche Kunst” [arhaik bir yazımla “Alman sanatı”, Alm. Çev. Notu] sunma zorunlulukları olduğuna inanan bu nostaljik insanların aniden ortaya çıkmalarına karşı Nasyonal Sosyalist devlet kendini korumalıdır. Onlar hiçbir zaman Nasyonal Sosyalist olmadılar. Ne Yahudilerin her zaman saçma ve gülünç bulduğu Alman düşü dünyasında yaşadılar ne de burjuva Rönesans’ının ilahi kalabalığı arasına dindar ve naif bir şekilde karıştılar. ... Nitekim bugün gerçek Alman Rönesans’ı üslubunda tren istasyonları, sokak levhaları, Gotik harflerde yazı karakterleri, Walther von Vogelweide’den serbestçe alınıp uyarlanmış şarkı sözleri, Gretchen ve Faust’a dayarak hazırlanmış moda tasarımları sunuyorlar. ... Hayır, beyler! ... Yaşamlarımızın diğer alanlarında olduğu gibi, sanat alanında da Alman ruhunun gelişmesi için tam yetki verdik, modern çağa Orta Çağ’a döneceğiz diye kesinlikle şiddet uygulayamayız.⁵

Tam da bu Üçüncü Reich sanatı için hangi üslubun uygun olduğu sorusu, Hitler'in temelde hataya düştüğü konulardan biriydi çünkü üslubun, sanatı tıpkı yeni kavramının yaptığı gibi çürüten bir parola olduğunu düşünüyordu. Hitler'e göre sanat yapıtı, sadece özelse, çok somutsa, şimdiki zaman meselesine mükemmel bir yanıt vermeyi başarıyorsa iyi bir yapıtı -kendini eski veya yeni, evrensel üslubun örneği olarak ortaya koyuyorsa o yapıt kötüydü. Fakat bir izleyici, bu somut sanat yapıtının olası en mükemmel özel, somut yanıtı vermeyi başarıp başarmadığını nasıl saptar? Hem eskiye hem de yeniye, "Ortaçağ'a" ve "moderne" ilişkin bilinen tüm estetik yargı kriterlerinin geçersiz, hatta sanat açısından zararlı oldukları düşünülüyorsa sanat nasıl üretilebilir ve takdir edilebilir? Doğru bir estetik değerlendirme yapması için izleyicinin sadece belirli bir beğeniye -yani, iyi, doğru, net bir beğeniye- sahip olması gerekir. Bu şu demektir: sanat yapıtını, herhangi ilave bir açıklama, kuram ve yorumu kullanmadan, uygun bir şekilde yargılayıp değerlendirmek için yargıda bulunacak kişinin "sonsuz" beğeniye sahip olması gerekir -yani geçen onca çağdan daha kalıcı olan bir beğeniye sahip olması gereklidir. Yapıtlarının yaşadıkları dönemden sonra da kabul görüp değerlendirilmeye ve yargılanmaya devam etmesini istiyorlarsa sanatçıların kendilerinin de bu beğeniye sahip olması şarttır. Tam bu noktada sanatın nasıl sonsuzlaşabileceği anlaşılır bir hal alır: Çağlar boyunca geçerli olan sanat ve sanat yapıtları sadece, önce, sanatçı izleyiciyle aynı beğeniye sahip olursa ve ardından bu beğenin çağlar boyunca süreceği kesinleşirse üretilebilir. Hem sanatçıyı hem de izleyiciyi bağlayan, estetik beğeniye sabitlemeye yönelik bu temel gereksinimden kaçma girişimlerinin hepsi Hitler tarafından sert bir şekilde reddedilmiştir. Ne söylem ne de eğitim, sanatçı ile izleyici arasındaki olası bir arabulucu olarak görülüp sorgulanır çünkü böyle şeyler her zaman yüzeysel, geleneksel ve geçicidirler. Bütün düşünce ve yorumlar bir yana sadece sanatçının beğenisi ve olası izleyicinin beğenisi arasında var olan özdeşlik ile benzerlik, sanat yapıtının mükemmel olduğu algısını sağlayabilir.

Fakat sanatçı ya da izleyici, kendi zamanına bağımlı tüm beğenileri hem birleştiren hem de görmezden gelen böyle özgün bir beğeniye nasıl mülkiyetine geçirebilir? Hitler'in sanat kuramının temel sorusu budur ve bu soruya verdiği yanıt ise ırktır. Yalnızca ırk kavramı Hitler'in sanatçı ile izleyici arasında tam anlamıyla doğal, kuramsal olmayan, lafı dolandırmayan bir birlik sağlama olasılığını ispatsız kabul ettirmesini mümkün kılmıştır. Doğrusunu söylemek gerekirse: modern sanat söylemi, kuramla aşırı yüklenen varlığının yoruma bağımlı olduğu ko-

nusunda şikâyetler alıyordu. Bugün bile, tüm kuramları, tüm yorumları ve tüm söylemleri reddetmeye ve sonunda saf sanat yapıtı algısına odaklanmaya yönelik ısrarlı çağrılar yapılıyor. Bununla beraber kendimizi saf sanat algısına adamamıza yönelik bu sonsuz talepler, söz konusu sanat algısı türünün gelişmesini neyin kesinlikle sağlayacağı sorusunu yanıtsız ve karşılıksız bırakıyor. Böyle bir sanat fenomeni söylemi hakkında hiçbir bilgisi olmayan biri, sanatı nasıl değerlendirebilir ve ona tepki verebilir? Hakkında bilgi sahibi olunmayan böyle bir algı, sanatçının yaratımıyla izleyicinin onu takdir etmesi arasında bağ kuran hiçbir söylemin bulunmaması durumunda sanat yapıtının değeri hakkında nasıl bir estetik yargıya yol açabilir? Sadece ırk kuramı, sanatın tüm kuramların ötesinde nasıl algılanabileceğini bize açıklayabilirmiş gibi görünüyor.

İrk kuramı açısından bakıldığında tüm analiz, söylem düzeyinden beden düzeyine doğru yer değiştiriyor ve dönüşüyor. Hitler'in bakış açısına göre sanat yapıtı bir beyan değil başka bir bedenden, yani sanatçının bedeninden türetilen bir bedendir. Dolayısıyla sanatın takdir edilmesi ve değerlendirilmesi, iki beden arasında kurulan dolaysız temasın etkisidir: sanat yapıtının bedeni ve izleyicinin bedeni. Sanatla ilgili her şey, bu yüzden, tam anlamıyla fiziksel düzeydedir. O yüzden izleyicinin sanatçının yapıtını anlayabileceği ve yapıtı tüm söylemlerden bağımsız bir şekilde, sadece kendi bedeni sanatçınıninkiyle benzer yapıda olduğu için -ve bu yüzden dış uyaranlara aynı fiziksel tepkileri verecek şekilde donatıldığı için- doğru bir şekilde algılayabileceği söylenebilir. Sanatsal beğeni, bu dürtüsel fiziksel tepkilerden ibarettir. Dolayısıyla sadece aynı ırka -yani insan ırkına- ait üreticiler ve tüketiciler olduklarından, insanların insanî sanatı anlayıp bundan zevk alabildiği söylenebilir. Bu kurama paye verirse, dünya dışı varlıklar insan eliyle yapılan sanatı tanıyıp, algılayıp, bundan haz duyacak konumda olmazlar çünkü insan ırkıyla, insan bedeniyle ve insan dürtüleriyle aralarında olması gereken bağlar yoktur. Farklı insanların beğeni yargıları azımsanmayacak oranda olgusal farklar içerir ve elbette Hitler de insanlığın tamamen tek bir ırktan ibaret olduğuna inanmaz. Neticede insanlığın farklı ırklardan ibaret olduğunu ve bu yüzden farklı ırklardan gelen insanların beğenilerinin de farklı olduğunu varsayıyordu. Bu, sanatın sonsuz olması için bedenın kendisinin sonsuz bir bileşen sunması gerektiği anlamına gelir. Sonsuz beden bileşeni, bedenın kendisinde içselleştirdiği bu sonsuzluk, ırktır. Sadece ırksal bakımdan kahramanlara özgü bir özellikle taçlandırılan izleyici, geçmiş dönemlerin sanatındaki kahramanlık unsurunu fark edebilir.

Dolayısıyla, Hitler'e göre, ırk kuramı ve sanat tarihi doğal, görünmeyen bir birlik oluşturur. Ona göre ırklar, sanatın nasıl tarih ötesi olabildiğini -yani niçin gelecek nesillerin geçmişin sanatından haz duyabildiğini- açıklamak için gerekli oldukları için vardılar. Irk kuramı, tarihle, kültürle ve sanat eleştirisiyle ilişki içinde olan bir özerk sanat kuramıdır. Aslında sanata duyulan inancın sorgulanması, modern inancın da sorgulanması sayesinde nihai olarak gelip beden olgusuna varmıştır. Çağımızın bu sorgulamaya verdiği en yaygın yanıt, Tanrı'nın ölümüdür -ruhun, aklın, kuramın, felsefenin, bilimin, tarihin ölümü olarak kavranır. Sanata bu tür tensel karşılıklarla gönderme yapmak, bugün, sanatın olumsuzlanması olarak herhangi yorumlayıcı bir sanat söylemini reddetmeye, yani izleyicinin bedeninin sanat yapıtına spontan tepkiler verdiğinin yalanlanmasına hizmet eder. Dönemin çok sayıda modern ve çağdaş yazarı Hitler'in 1937 yılında yaptığı konuşmalardan birindeki açık ifadeyle hem fikir olacaktır: "Kültürümüzün çürüdüğüne dair işaretlerden biri, yakın bir geçmişte şahit olduğumuz, sanata ilişkin kuramsal metinlerin sayısındaki anormal artıştır."⁶

Hitler'e göre, sanatın sonsuz değerini tesis edip yerleştirme hedefine, sadece, ırksal mirası geleceğin izleyicisinin bedenini sanata doğru tepki verecek şekilde dengelemek ve sabitlemek suretiyle ulaşılabilirdi. Hitler'in sanat kuramının temeli ve orijinal özelliği işte burada saklıdır: tartışmayı sanatçının üretimi düzeyinden izleyicinin üretimi düzeyine taşımıştır. Bu yüzden, ona göre, bu iş iyi sanat üretimiyle ilgili olmaktan çok -ki her şey bir yana zaten iyi sanat yapıtları vardır- uzak bir gelecekte bile, bu sanata doğru tepki verecek izleyici kitleleri üretmekle ilgilidir. Üçüncü Reich'in üretmek istediği doğru sanat yapıtı, sanattaki kahramanlıkla ilgili unsuru tanıma ve takdir etme konumunda olan bir sanat izleyicisi üretir. Bir kez daha, Hitler açısından, sanat yapıtı hiçbir şekilde kahramanın pasif bir betimlemesi olamaz. Ona göre ve onun modernitenin çocuğu olması bağlamında, sanatçı bir kahramandır. Sanatsal yaratım eylemi, ister bir sanat yapıtı isterse bir devlet yaratma eylemi olsun, hiç fark etmez, kendi içinde etkin, aktif, kahramanca bir eylemdir. Bu yaratıcı eylem ne kadar muhteşem olursa yaratıcısının kahramanlığı da o kadar net bir şekilde kanıtlanır çünkü böyle bir eylem, daha önce de dediğimiz gibi, ruhani değil, tam anılamıyla fiziksel bir eylemdir. Kahraman bir ırkın yaratımları o ırka ait bedenler tarafından üretilen anıtlarda gözlemlenebilir ve bunlara hayranlık duyulabilir. Nihai sanat yapıtı, kahramanca uygulanan politikalarla kahraman bir ırkın üyesi kılınan izleyicidir. Gerçek politika sanatı, Hitler açısından, kahraman bedenlerin sürekli üretim yapması sanatıdır.

Hitler'in bu doğrultuda giriştiği sanatsal çabaların pratik sonuçların çok iyi biliniyor ve bunlardan biraz bahsetmek gerekiyor. Belki şu yeterli olur: Sanat bağlamında söz konusu yapıt kendini bir indirgeme, yıkım, geri çekilme yapıtı olarak ortaya koyar. Başka bir şekilde söylemek gerekirse, sanatsal bir yöntemle Halk'ın bedeniyle ve devletle çalışma fırsatı elde eder etmez Hitler, hemen, kuramsal düzlemde modern sanatı "dejenere" olmakla suçladığı, polemik yaratan, çok sert bir program uygulamaya başladı. Üçüncü Reich'in gerçek faaliyeti, insanların sebatla yok edilmesini veya onları sürekli, Giorgio Agamben'in dediği şekliyle "çıplak hayat" düzeyine indirgemeyi içeriyordu. Tüm yapıcı niyetler, kahraman bir ırk üreteceği varsayılan ırksal ıslaha yönelik tüm yüzyıllık programlar, en nihayetinde salt birer kuram olarak kaldılar.

Tarihsel açıdan Hitler, başladığı hiçbir işin sonunu getiremeyen -indirgemenin ve yok etmenin bile- bir kaybeden figürünün ete kemiğe bürünmüş örneğidir. Şaşırtıcı bir şekilde Hitler sadece siyasi ve askeri açıdan değil aynı zamanda ahlaki açıdan da tek kelimeyle kaybetmeyi başarmıştır -ki bu, tarihi bir başarı olarak neredeyse eşi benzeri bulunmayan bir şeydir; gerçek hayatta yenilgi genellikle ahlaki zafer kazanılmasıyla dengelenir veya tam tersi olur. Mutlak ve kusursuz bir kaybeden olarak, bu bağlamda, Hitler'in çağımız açısından özel bir cazibesi vardır çünkü modern sanat daima bu kaybeden figürünü kullanmakta ve adeta kutlamaktadır -Hitler, modern sanatı öylesine hararetli bir şekilde lanetlediği için bu eğilim bir hayli fazladır. Modern imgelemede zafer kazanarak değil olağanüstü bir mağlubiyete uğrayarak yerlerini edinen *poète maudit* [lanetli şair] ve *artiste raté* [başarısız sanatçı] figürüne hayranlık duymayı öğrendik. Modern kültürün bize sunduğu kaybedenler arasındaki bu yarısta Hitler, sehven olsa da, istisnai bir şekilde başarılı olmuştur.

Kitleleri Eğitmek: Sosyalist Gerçekçi Sanat

— § —

1930'ların başından Sovyetler Birliği'nin dağılmasına kadar Sosyalist Gerçekçilik tüm Sovyet sanatçılar için resmî olarak onaylanan tek yaratıcı yöntemdi. 1920'lerde Sovyet sanatını karakterize eden pek çok rakip estetik programa, 23 Nisan 1932'de Merkez Komite'nin mevcut tüm sanat gruplarını dağıtan ve yaratıcı işlerle uğraşan tüm Sovyet işçilerinin uzmanlıklarına göre sanatçılar, mimarlar ve benzeri için özel oluşturulmuş üniter "yaratıcı birlikler" kapsamında organize edilmelerini açıklayan bir karar yayımlamasıyla aniden son verildi. Sosyalist Gerçekçilik 1934'te düzenlenen Birinci Yazarlar Birliği Kongresi'nde uygulanması mecburi bir yöntem açıkladı ve yöntem, akabinde başlangıç formülasyonlarında herhangi önemli bir değişiklik yapmaksızın, görsel sanatlar da dâhil olmak üzere, diğer tüm sanatları kapsayacak şekilde genişletildi. Standart resmî tanıma göre Sosyalist Gerçekçi sanat yapıtı "form açısından gerçekçi, içerik açısından Sosyalist" olmak zorundadır. Görünüşte basit bu formülasyon, aslında bir hayli muammalıdır. Bir form, söylendiği gibi, nasıl gerçekçi olabilir? "Sosyalist içerik" aslında ne demek? Bu anlaşılması güç formülasyonu somut sanatsal uygulamaya çevirmek kolay bir görev değildi ve bu sorulara verilen cevaplar her bir Sovyet sanatçının kaderini tayin etti. Sanatçıların çalışma hakkını -ve bazı durumlarda yaşama hakkını- belirledi.

Sosyalist Gerçekçilik'in Stalin dönemindeki ilk uygulananışı sırasında sanatçıların sayısının yanı sıra Sosyalist Gerçekçi düzende dışlanan sanatsal araç ve üslupların da sayısı sürekli artmıştı. 1930'ların ortasından beri resmî olarak kabul edilebilir yöntemler, kapsamı giderek daha da daraltılacak şekilde tanımlandı. Bu dar yorum ve sıkı dışlama politikası 1952'de Stalin ölene kadar sürdü. Çözölme de denilen ve 1950'lerin sonunda başlayarak, Sovyetler Birliği'nin dağılmasına kadar

devam eden, Sovyet sisteminin Stalincilikten kısmen arındığı dönemden sonra Sosyalist Gerçekçilik'in yorumu daha kapsayıcı olmaya başladı. Ancak dışlamaya yönelik ilk politikalar, gerçekten homojen veya biraz daha uyumlu bir Sosyalist Gerçekçilik estetiğinin doğmasına asla izin vermedi. Sonraki kapsayıcı politikalar ise gerçek bir açıklığa ve sanatsal çoğulculuğa hiçbir zaman yol açmadı. Stalin öldükten sonra, Sovyetler Birliği'nde gayri resmî bir sanat ortamı doğdu ama bu resmî sanat kurumları tarafından onaylanmadı ve benimsenmedi. Otoriteler tarafından tolerans gösterildi ama bu ortamın sanatçıların yaptığı çalışmalar Sosyalist Gerçekçilik'in asla yeterince kapsayıcı olmadığını gösterircesine, hiçbir zaman sergilenmedi ya da yayımlanmadı.

Sovyet Sosyalist Gerçekçilik anlayışının sıkı ve net şekilde tanımlanmış sanatsal bir üslup olması istenmişti ama aynı zamanda tüm Sovyet sanatçılar, hatta edebiyat, görsel sanatlar, tiyatro ve sinema dâhil farklı ortamlarda çalışan tüm sanatçılar için birleşik, tek düzenli bir yöntem olması hedeflenmişti. Bu iki niyet de, elbette, birbirine zıttı. Bir sanatsal üslup, aynı ortamda üretilmiş diğer sanatsal üsluplarla karşılaştırılmıyorsa, onun estetik özelliğinin yanı sıra sanatsal değeri de muğlak kalır. Sovyet sanatçılar açısından temel referans noktası burjuva Batı'ydı. Sovyet ideolojisindeki otoritelerin temel kaygısıysa Sovyet Sosyalist sanatının, geçmişin sanatsal değerlerini reddeden formalist, çürümüş bir sanat olarak anlaşılan kapitalist Batı'nın sanatına benze-memesiydi. Aksine Sovyetler, geçmiş tüm dönemlerin sanatsal mirasına tahsis edilmiş bir program hazırladılar: Geçmişe ait sanatı reddetmek yerine sanatçılar bunu yeni Sosyalist sanata hizmet edecek şekilde kullanmalıydılar. 1920'lerin sonu ve 1930'ların başında meydana gelen yeni Sosyalist Gerçeklik bağlamında sanatsal mirasın rolü hakkında yapılan tartışma, Sosyalist Gerçekçi sanatın gelecekteki gelişimi açısından belirleyiciydi. Bu tartışma halen modernist, formalist programların yönetmekte olduğu, 1920'lerin sanatından öncelikli olarak her bir sanat yapıtının içeriğiyle ilgilenen Sosyalist Gerçekçi sanata doğru yaşanan asli kaymayı işaret ediyordu.

Avangart sanatçıların ve kuramcılarının sanatsal mirasa karşı takındığı tutum, Kazimir Malevich tarafından 1919'ta yazılan "Müze Hakkında" adlı kısa ancak önemli bir makalede güçlü bir şekilde ifade edilmişti. O sırada, yeni Sovyet hükümeti Rusya'daki eski müzelerin ve sanat koleksiyonlarının iç savaş yüzünden tahrip edilmesinden, devlet kurumlarının ve ekonominin genelinin çökmesinden korkuyorlardı. Komünist Parti, bu koleksiyonları emniyet altına alıp korumaya çalışarak karşılık verdi. Metninde Malevich, devleti sanat koleksiyonları adına

müdahalede bulunmamaya çağırarak bu müze öncesi politikaya karşı tepkisini ortaya koyuyordu çünkü yok edilmelerinin gerçek, yaşayan, canlı bir sanatın önündeki yolu açabileceğine inanıyordu. Özellikle şöyle yazmıştı:

Hayat ne yaptığını biliyor ve yok etme çabası içindeyse kimse ona müdahale etmemeli çünkü onu engelleyerek içimizde doğan yeni hayat kavramına giden yola ket vuruyoruz. Bir cesedi yakınca bir gram kül elde ederiz: buna göre binlerce mezar, kimyagerin sadece bir rafına sığabilecektir. Zaten ölü olan geçmiş bütün çağları yakmalarını teklif ederek muhafazakârlara bir ayrıcalık tanıyabilir ve bir eczane kurabiliriz.

Ardından Malevich ne demek istediğine ilişkin somut bir örnek veriyordu:

Rubens'in ve sanatının küllerini -insanlarda bir fikirler yığını geliştirecek ve genellikle asıl temsilden daha canlı olacak (ve daha az yer kaplayacak)¹- inceleyecek insanlar açısından da amaç (bu eczanenin amacı) aynı olacak.

Malevich bu yeni, devrimci zamanların yeni ve devrimci sanat formlarıyla temsil edilmesi gerektiğine inanıyordu. Bu fikri, elbette, 1920'lerin "sol cenahtaki" başka sanatçıları da paylaşıyordu. Fakat onların eleştirileri, gerçek devrimin sanatsal formlar düzeyinde değil daha çok bunların toplumsal kullanımı düzeyinde meydana geldiğini öne sürüyordu. Eski yönetici sınıf tarafından el konulan, zafer kazanan prolaterya tarafından düzenlenen ve yeni Sosyalist devletin hizmetine verilen eski sanatsal formlar doğası itibarıyla yeni bir hal alıyordu çünkü yeni bir içerikle doldurulmuşlardı ve tamamen farklı bir bağlamda kullanılıyorlardı. Bu bağlamda, görünürde eski olan bu formlar, avant-gart tarafından yaratılan ama burjuva toplumu tarafından aynı bağlamda kullanılan formlardan bile daha yeni olmaya başladı. "Sanatta formalist eğilimlere" yönelik proto-postmodern bu eleştirelilik, dönemin etkileyici sanat eleştirmeni Yakov Tugendkhold tarafından şu şekilde formüle edildi: "Proleter ve proleter olmayan sanat arasında meydana gelen ayrım formda değil bu formun kullanılma fikrinde bulunabilir. Lokomotifler ve makineler burada da Batı'dakiyle aynı; bu bizim formumuz. Bizim sanayileşmemiz ve Batı'nın sanayileşmesi arasındaki fark ise, buradaki lokomotiflerin ve makinelerin sahibinin prolaterya olduğu gerçeğinde yatıyor; bu da bizim içeriğimiz."² 1930'lar boyunca

bu argüman sürekli tekrarlandı. Rus avangart sanatçıları ve kuramcılarını geçmiş dönemlerdeki sanatlara nihilist bir yaklaşımla bakmakla, kendi siyasi hedefleri doğrultusunda prolateryayı ve Komünist partiyi sanatsal mirası kullanmaktan alıkoymakla suçlandılar. Buna göre, Sosyalist Gerçekçilik ilk başta kültürel geleneğin tahrip edilmesine karşı yöneltilen bir acil kurtarma operasyonu gibi sunuldu. Yıllar sonra, o dönemlerde resmî kültür politikalarından sorumlu olan, Politbüro üyesi Andrei Judanov, tamamen sanatla ilgili meselelere değindiği konuşmasında şunları söyledi:

Klasik resim mirasını savunurken Merkez Komite “muhafazakâr” mı davrandı, “gelenekselcilik” veya “epigonizm” ya da başka bir şeylerin etkisi altında mıydı? Bu düpedüz saçmalık! ... Biz Bolşevikler kültürel mirası reddetmeyiz. Aksine, işgücü, bilim ve kültürde büyük atılımlar gerçekleştirmek için Sovyet toplumunun çalışan insanlarına ilham verileri seçmek amacıyla tüm ulusların, tüm dönemlerin kültürel mirasını eleştirel ve ciddi bir şekilde özümseriz.³

Sanatsal mirasın rolüne ilişkin bu tartışma Sosyalist Gerçekçilik estetiğinin gelişmesi için gerekli çerçeveyi oluşturdu çünkü Sosyalist Gerçekçi bir yapının hem Sosyalist hem de Gerçekçi olmak için karşılaması gereken bazı yapısal kriterleri belirleyip ortaya koydu. Sosyalist Gerçekçiliğin yürürlüğe girmesi, klasik sanat üretimi modellerine dönüş adına sanatta formalizme karşı uzun ve sancılı bir mücadele başlattı. Bu şekilde Sosyalist gerçekçi sanat, klasik formun modernist “çarpıtmalarının” tüm izlerinden giderek daha fazla arındı -öyle ki sürecin sonunda üslup burjuva Batı sanatından kolaylıkla ayırt edilebilir hale geldi. Sovyet sanatçıları da özellikle Sosyalist ve Batılı değilmiş gibi görünen her şeyi -resmî geçitler ve gösteriler, Komünist Parti'nin ve liderlerinin toplantıları, yeni toplumu fiziki bazda inşa eden mutlu işçiler-konu olarak işlemeye gayret ettiler. Bu bağlamda Sosyalist Gerçekçilik tarafından yürürlüğe sokulan klasik mimetik imgeye dışsal dönüş daha ziyade yanıltıcıydı. Sosyalist Gerçekçilik yaşamı olduğu gibi betimlemeyi desteklemiyordu çünkü yaşam, Sosyalist Gerçekçi kuram tarafından sürekli akış ve gelişim -özellikle resmî olarak da formüle edildiği gibi, “devrimci gelişim”- halinde olan bir şey olarak yorumlanıyordu.

Sosyalist Gerçekçilik, henüz varolmamış ama yaratılmasını gerekli gördüğü ve Komünist geleceğin bir parçası haline gelmesini amaçladığı şeylerin gelişimine yönelmişti. Sosyalist Gerçekçilik, diyalektik bir yöntem gibi anlaşıyordu. “Diyalektik yöntem açısından önemli olan,”

diyordu Stalin, “belli bir anda kalıcı gibi görünen, fakat aslında sönüp gitmeye başlamış olan değildir, bilakis belli bir anda kalıcı gibi görünmese de, oluşan ve gelişendir çünkü diyalektik yöntem sadece oluşunu ve gelişeni yenilemez **sayar** kabul eder.”⁴ Tabii ki neyin öleceğine ve neyin doğabileceğine karar verme hakkı Komünist Parti’ye aitti.

Bu mutlak gerçeklik betimlemesinin, Komünist dünyanın doğmakta olduğuna ilişkin işaretlerin farkına varılması için tüm tarihsel gelişimin kavranmasının ima edildiği düşünülür ve bu yaklaşım, resmî olarak “gerçekçilikten” ayrıştırılması gereken bir “natüralizm” olmakla suçlandı. Doğru olanı yapma becerisi, mevcut ve tarihsel gerçeklerin Sosyalist seçimi, Sosyalist sanatçının en önemli niteliği olarak kabul edildi. Stalin döneminin lider devlet sanatçılarından biri olan Boris Ioganson, 1930’da düzenlenen Birinci Sovyet Sanatçılar Konvansiyonu’nda yaptığı konuşmasında şunları söyledi: “Bir gerçek, doğrunun bütününe temsil etmez; sadece sanatın gerçek doğrusundan elde edilen, koklanıp özünün çıkarılması gereken bir hammadDEDİR -tavuk, tüyleriyle pişirilmemelidir.”⁵ Sosyalist Gerçekçi sanatta yaratıcılığın yerinin, resim tekniğinde değil “resmi düzenleme” şeklinde olduğunu da savundu -söylemek istediği, ressamın çalışmasının özünde fotoğrafçının çalışmasından farklı olmadığıydı. Sosyalist Gerçekçi bir resim, bir tür sanal fotoğraftır -gerçekçi olmalıdır ama gerçekten yaşanan bir sahnenin salt yansımasından daha fazlasını kapsayacak bir gerçekçiliğe sahip olmalıdır. Amaç, imgeyi görsel açıdan inanılabilir kılacak türde fotoğraf kalitesine sahip, tüm gerçeklerin Sosyalist yaşamın gerçekleri olacak şekilde düzenlendiği bir geleceğin dünyası imgesi üretmektir. Sonuç olarak Sosyalist Gerçekçilik içerik açısından değil sadece form açısından gerçekçi olmak zorundaydı.

Dışsal olarak klasiğe dönüş de yanıltıcıydı. Sosyalist Gerçekçi sanat müzeler, galeriler, özel koleksiyon sahipleri ve sanat eksperleri için üretilmiyordu. Sosyalist Gerçekçiliğin gündeme gelmesi, sanat piyasası da dâhil olmak üzere, serbest piyasanın feshedilmesiyle aynı zamana denk geliyordu. Sosyalist devlet, sadece tek bir sanat türüyle -kitleleri kendine çeken, onları eğiten, onlara ilham veren, onları yönlendiren, toplumsal açıdan yararlı sanatla- ilgileniyordu. Neticede Sosyalist Gerçekçi sanat, kitlesel yeniden üretim, dağıtım ve tüketim için yapıldı -ve odaklanılarak bireysel düşüncelere dalmak için üretilmiyordu. Bu, geleneksel kalite kriterine göre fazla iyi veya fazla mükemmel görünen resimlerin veya heykellerin Sovyet sanat eleştirmenleri tarafından neden “formalist” addedildiğini de açıklıyor. Sosyalist Gerçekçi sanat yapıtı estetik olarak kabul edilebilir bir mirasa gönderme yapmak zo-

rundaydı ama aynı zamanda bunu, sanat yapıtı ile halk arasında çok büyük bir mesafe yaratmadan o mirası izleyici kitlesine açacak şekilde yapması gerekiyordu.

Elbette, 1920'lerdeki Rus avangardı tarafından kenara atıldıklarını hisseden birçok geleneksel sanatçı, yapıtlarının kabul görmesini sağlamak için siyasi ideolojideki bu değişimi kuşkusuz istismar ettiler. Birçok Sovyet sanatçı, on dokuzuncu yüzyıl geleneğine uygun manzara resimleri, portreler ve iç mekân sahnelerini betimledikleri çalışmalar yapmayı sürdürüyordu. Ama Alexander Deineka, Alexander Gerasimov, hatta Isaak Brodsky gibi lider Sosyalist Gerçekçi sanatçıların resimleri öncelikli olarak afiş, renkli fotoğraf veya sinema estetiğine gönderme yapıyordu. Aslında bu sanatçıların yaptığı başarılı resimler, ülke genelinde her yerde görülebiliyor, sayısız afişte ve çok sayıda kitapta tekrar tekrar kullanılabilirdi. Bunlar popüler "liste başı" çalışmalardı -ve bunları eleştirmek, sözleri çok da güzel olmayan bir pop şarkısını eleştirmek kadar gereksiz bir çaba olurdu. Stalinist Rusya'da kitlesel dağıtım ve yayılımı girebilme becerisi öncelikli estetik nitelik haline geldi. Resim ve heykel, görsel sanatlar sistemine hâkim olsa bile her ikisi de Batı'daki salt fotoğraf veya salt sinema üretimine kıyasla daha kitlesel ölçekte üretiliyor ve yeniden üretiliyordu. Binlerce Sovyet sanatçı, resmî onay almış Sosyalist Gerçekçi nesnelerin, figürlerin ve kompozisyonların aynısını tekrarlayıp duruyorlardı; kendilerine resmî onayla kurumsallaşmış bu modeller üzerinde sadece ufak değişiklikler yapma ve birbirinin aynısı gibi görünen çeşitlemeler üretme izni veriyorlardı ve bu çeşitlemelerdeki değişiklikleri, konuyla ilgili bilgisi olmayan izleyiciler neredeyse hiçbir zaman fark etmiyorlardı. Bu yüzden Sovyetler Birliği aynı sanatçı tarafından üretilmiş gibi görünen boyanmış ya da yontulmuş imgelere doymuş durumdaydı.

Sosyalist Gerçekçilik, küresel ticari kitle kültürünün, dönüm noktası olan atılımı gerçekleştirdiği bir dönemde doğdu; belirleyici güç haline geldi ve o zamandan bu yana da sahip olduğu konumu korudu. Stalin çağındaki resmî kültür, bu küresel kitle kültürünün bir parçasıydı ve dünya çapında uyanan beklentilerle beslendi. Kolaylıkla yeniden üretilip dağıtılabilen yeni medyaya duyulan aşırı ilgi 1930'larda yaygınlaştı. Kendilerine has çeşitli yöntemlerle Fransız Gerçeküstücülüğü, Belçika Büyülü Gerçekçiliği, Alman Yeni Gerçekçiliği, İtalyan *Novecento* akımı ve o zamanın diğer bütün gerçekçilik formları günün büyük oranda genişleyen kitle iletişim araçlarından türetilen tekniklerden ve imgelerden istifade etti. Ancak bu benzerliklere rağmen Stalinist kültür Batı'daki emsalinden farklı bir şekilde yapılandırıldı. Batılı kitle kültü-

ründe piyasa hâkimiyeti kurulurken, hatta tanımlanırken Stalinist kültür ticari olmadığı gibi ticaret karşıtı bile değildi. Bu kültürün amacı, halkı memnun etmek değil onu eğitmek, ona ilham vermek, kılavuzluk etmektir. (Başka bir deyişle sanat form açısından gerçekçi, içerik açısından sosyalist olmalıydı.) Pratikte bu durum, içeriği, hedefleri ideolojik olarak belirlenmiş ve kitleleri yeniden eğitmeyi amaçlamış olmasına rağmen sanatın form düzeyinde kitlelerin algısı açısından erişilebilir olması gerektiği anlamına geliyordu.

1939 tarihli, “Avangart ve Kitsch” adlı makalesinde Clement Greenberg, avangart sanat ile kitle kültürü (“kitsch” diye tabir ettiği) arasındaki farka herkes tarafından bilinen o ünlü tanımı getirmeye girişti. Kitlesele *kitsch*, Greenberg’in belirttiği gibi, sanatın etkilerini kullanırken avangart sanatsal araçları araştırmaktadır.⁶ Bu doğrultuda, Greenberg, Stalin çağındaki Sosyalist Gerçekçiliğin yanı sıra diğer tüm totaliter sanat formlarını, Batı’nın ticari kitle kültürüyle aynı kefeye koydu. Her ikisinin de sanatsal pratiklerle meşgul olmak yerine izleyicileri üzerinde maksimum etki bırakmakla uğraşmayı hedeflediğini kanıtladı. Greenberg açısından avangart *ethos*, böylece kitle kültürüne yönelik uzak ve eleştirel bir tavır sergilemek zorunda bırakıldı. Ama aslında klasik Avrupa ve Rus avangardı sanatçıları imgelerin kitlesele üretimi ve dağılımı sayesinde sunulan yeni olasılıkların cazibesine çok fazla kapılmışlardı. Avangart, aslında, ticari kitle kültürünün sadece bir yönünü onaylamamıştı: kitlesele beğeniyi teşvik edici tavrını. Yine de modern sanatçılar da orta sınıfın elitist “iyi” beğenisini reddediyordu. Avangart sanatçılar, onların beğenilerini paylaşacak ve dünyaya onların gözünden bakacak yeni bir halk, yeni bir insan tipi yaratmayı umuyorlardı. Sanatı değil insanı değiştirmenin peşindeydiler. Nihai sanatsal eylem, eski gözlerle bakacak eski halk için yeni imgeler üretmek değil, yeni gözlerle bakacak yeni bir halk yaratmak olacaktı.

Stalin rejimi altındaki Sovyet kültürü, insanlığın değiştirilebileceğine ve böylece insanın maden gibi işlenebildiğine ikna olarak güdülenen avangart inancı devrıldı. Sovyet kültürü henüz yaratılmamış kitlelere hitap eden bir kültürdü. Bu kültürün ekonomik açıdan -başka bir deyişle kârlılık bakımından- kendini kanıtlaması gerekmiyordu çünkü Sovyetler Birliği’nde piyasa lağvedilmişti. Dolayısıyla kitlelerin mevcut beğenileri, Sosyalist Gerçekçilik kapsamındaki sanat uygulamalarıyla, avangartla olduğundan daha da alakasız ve uzaktı; Batı’daki avangart grup üyeleri eleştirel reddedişlerini sürdürmek ve pekiştirmek için kitle kültürüyle aynı ekonomik koşullarda çalışmak zorundaydı. Bir bütün olarak Sovyet kültürü, bu yüzden, Greenberg’in Batı tarzı kapitalizm koşulları altında

üretim yapan sanatın temel etkisi olarak teşhis ettiği avangart ile kitle kültürü arasındaki ayrımı ortadan kaldırma girişimi şeklinde anlaşılabilir.⁷ Dolayısıyla bu asli tezatla -örneğin üretim ve yeniden üretim, orijinal ve kopya, nitelik ve nicelik arasındaki- ilgili diğer tüm tezatlar Sovyet kültürü çerçevesiyle bağıntısını kaybetmiştir. Sosyalist Gerçekçiliğin öncelikli ilgi odağı sanat yapıtı değil izleyiciydi. Sovyet sanatı, burjuva değerleri tarafından daha az bozulmuş, daha az yozlaşmış, daha iyi kişiler haline geldikleri zaman yapıtın karşısında haz alabileceklerine insanların ikna ederek, nispeten katı bir yöntemle üretildi. İzleyicinin Sosyalist Gerçekçi bir sanat yapıtının tümleyici parçası ve aynı zamanda sanat eyleminin nihai ürünü olduğu düşünüldü. Sosyalist Gerçekçilik, Sosyalist düşler gören hayalperestler yaratma girişimiydi.

Yeni bir beşeriyetin ve özellikle kendi sanatları için yeni bir halkın yaratılmasını teşvik etmek amacıyla sanatçılar siyasi iktidarın saflarına katıldılar. Bu, sanatçılar açısından, kuşkusuz, tehlikeli bir oyundu ama ödülleri ilk başta büyük olacakmış gibi görünüyordu. Sanatçılar, geleneksel olarak siyasi ve sanatsal iradelerini sınırlandıran ahlaki, ekonomik, kurumsal, yasal ve estetik tüm kısıtlamaları bir yana atarak mutlak yaratıcı özgürlük elde etmeye çalıştılar. Ancak Stalin öldükten sonra mutlak sanatsal güç konusundaki tüm fikirler ve düşler hızla hükmünü yitirmeye başladı. Resmî Sosyalist Gerçekçi sanat, Sovyet bürokrasisinin basit bir parçası haline geldi -bu statüyle ilintili tüm ayrıcalıklarıyla ve kısıtlamalarıyla birlikte. Stalin'den sonra Sovyet sanatçıların yaşamı sansüre karşı verilen mücadelenin başrolde olduğu bir sahneye dönüştü. Bu dramın, resmî açıdan mümkünlüğü kabul edilen sınır çizgileri içinde "iyi sanat yapıtları", "hakikaten gerçekçi sanat yapıtları" veya hatta "modernist sanat yapıtları" üretmek konusunda izin verilen şeylerin çerçevesini genişletmeyi sağlamaya çalışan pek çok kahramanı vardı. Bu sanatçılar ve onları destekleyen sanat eleştirmenleri tanınmaya başladı ve daha büyük bir halk kitlesi tarafından takdir edilip alkışlandılar. Elbette bu mücadele çoğu durumda sanatçılar açısından hiç de hoş olmayan sonuçlara yol açan pek çok bireysel risk taşıyordu. Ama yine de Stalin sonrası Sosyalist Gerçekçilik içinde, yeni bir değer sisteminin kendini tesis ettiğini söylemek yerinde olur. Sanat camiası, Sosyalist Gerçekçiliğin temel mesajını ve estetiğini tanımlayan sanat yapıtlarına değil sansürün sınırlarını genişleten, yeni bir çığır açan, diğer sanatçılara daha faal olabilecekleri alanlar açan sanat yapıtlarına değer verdi. Bu genişleme sürecinin sonunda Sosyalist Gerçekçilik sınırlarını neredeyse tamamen kaybetti ve Sovyet devletiyle birlikte parçalara ayrılmış yok oldu.

Şu günlerde yoğun bir Sosyalist Gerçekçi imge üretimi yeniden ele alınıp organize ediliyor. Bu sanat yapıtlarının üretildiği eski kriterler kapsam dışı tutuluyor: artık, ne yeni bir toplum yaratmak için ne de sansüre karşı mücadele vermek bir kriter sayılıyor. Bu durumda, çağdaş müze sisteminin ve çağdaş sanat piyasasının Sosyalist Gerçekçiliğin mirasını -aslında modern, Batılı sanat kurumlarının dışında ve hatta onlara karşı durarak üretilen çok sayıda sanat yapıtını- kullanarak yapacağı şeyleri bekleyip göreceğiz.

Çeşitliliğin Ötesi:

Kültürel Çalışmalar ve Post-Komünist Öteki

— § —

POST-Komünist Doğu Avrupa ülkelerindeki kültürel durumun çağdaş kültürel çalışmalar açısından halen kör nokta olduğunu söylemek yerinde olur. Kültürel çalışmaların post-Komünist durumunu açıklamak ve kuramsallaştırmak konusunda bazı temel zorluklar vardır. Dürüst olmak gerekirse, kuramsal çerçevenin ve kültürel çalışmalar alanındaki kelime dağarcığının Doğu Avrupa'nın gerçekliklerine göre basit bir şekilde -bu disiplinin bazı temel ön kabullerini tekrar gözden geçirmeksizin- düzenlenmesinin, post-Komünist gerçekliği tanımlamayı ve tartışmayı mümkün kılmak açısından yeterli olacağına inanmıyorum. Şimdi, böyle bir düzenlemenin niçin bu kadar zor göründüğünü açıklamaya çalışacağım.

Kültürel çalışmalar alanında şu anda baskın olan kuramsal söylemin, tarihsel gelişim konusunu özelden evrensele, modernizm öncesi kapalı toplumlardan, kurallardan, hiyerarşilerden, geleneklerden ve kültürel kimliklerden açık evrensellik alanına, serbest iletişime ve demokratik modern devlet vatandaşı olmaya getiren bir yol olarak görme eğilimi var. Çağdaş kültürel çalışmalar, bu imgeyi -eskisi bu imgeye farklı bir şekilde bakıyor ve dolayısıyla bu imgenin analizinden farklı sonuçlar çıkarıyor olsa bile- saygıdeğer Avrupa Aydınlanması geleneğiyle paylaşıyor. Bu ön kabuller altında ortaya çıkan temel soru ise şöyle: Bu yolda seyahat eden bir bireyle -şimdi ve burada- nasıl alakadar olabiliriz? Kökleri Fransız Aydınlanması düşüncesine dayanan liberal siyasi kuramın geleneksel cevabı gayet iyi biliniyor: bu yoldaki kişinin mümkün olduğunca hızlı ilerlemesi gerekir. Birinin yeterince hızlı olmadığını -hatta belki de yola devam etmeden önce dinlendiğini- gördüğümüz zaman bu kişiyle ilgili gerekli ve uygun tedbirleri almamız gerekir çünkü böyle biri sadece kendisinin değil tüm beşeriyetin ev-

rensel özgürlük durumuna geçişini yavaşlatıp aksatıyordur. Beşeriyet, böylesine yavaş bir hareketi mazur göremez çünkü mümkün mertebe, en kısa zamanda özgür ve demokratik olmak ister.

Demokrasi ve özgürlük adına uygulanan liberal baskı ve şiddetin çıkış noktası budur. Günümüzün kültürel çalışmalar disiplininin bu tür baskıyı reddetmek ve bireysel olarak öznenin yavaş olma, farklı olma, kendine ait premodern kültürel kimliğini el konulamayan meşru bir bagaj gibi geleceğe taşıma hakkını savunmak istemesi gayet makuldür. Gerçi, mükemmel, mutlak demokrasi sadece gerçekleştirilmemiş değil gerçekleştirilemeyen de bir şey ise o zaman buna giden yol, sonu olmayan bir yoldur -ve bu da böylesine sonsuz bir geleceğin, şimdi ve burada, homojen kültürel kimlikler konusunda homojenliğe, evrenselliğe zorlanmasını anlamsız kılar. Öznenin gitmekte olduğu yer yerine gelmekte olduğu yerle daha yakından ilgilenmek ve bu doğrultuda çeşitliliği, farklılığı takdir edip değerlendirmek çok daha iyidir. Böylece, çeşitliliğe ve farklılığa duyulmakta olan güçlü ilginin ilk etapta ahlaki ve siyasi düşünceler tarafından -yani, sözde gelişmemiş kültürlerin egemen modern devletler tarafından ilerleme adına marjinalleştirilmesine ve baskılanmasına karşı savunulması suretiyle- dikte edildiğini söyleyebiliriz. Çağdaş kültürel düşünce ilerleme idealini tamamen reddetmemiştir. Bu düşünce, daha ziyade, modern tek tip demokrasi düzeninin gereklilikleri ile bu genel düzen içindeki premodern kültürel kimlikler arasında bir fikir birliği, bir uzlaşma noktası bulmaya uğraşır.

Ama bütün bunların içinde vurgulamak istediğim bir husus daha var. Çeşitlilik ve farklılık söylemi, mantıken özel bir estetik tercihi- ni gerekli kılar -burada, heterojenlik, karışım, geçişlilik açısından tamamen saf bir estetik tercihi kastediyorum. Bu estetik beğeni, aslında, 1970'lerin sonu ve 1980'ler boyunca -yani kültürel çalışmalar disiplinin doğduğu ve şimdiki halini alacak şekilde geliştiği zamanlarda- postmodern sanat için çok karakteristiktir. Bu estetik beğeni, görünürde çok açık, çok kapsayıcıdır -ve bu bağlamda gerçekten demokratiktir. Ama bildiğimiz gibi, postmodern beğeni, hiçbir zaman ilk bakışta görüldüğü kadar hoşgörülü değildir. Postmodern estetik duyarlılık, aslında, evrensel, tek tip, yineleyen, geometrik, minimalist, münzevi, tekdüze, sıkıcı -gri, homojen ve indirgemeci olan- her şeyi reddeder. Bauhaus'tan hoşlanmaz, bürokratik ve teknik şeylerden hoşlanmaz; klasik avangart, yalnızca bütünüyle evrenseli ele alan iddialarının reddedildiği ve genel heterojen resmin bir parçası haline geldiği koşullarda onaylanabilir.

Elbette postmodern duyarlılık Komünizm'in gri, tekdüze, ilham vericiymiş gibi durmayan görüntüsünden de şiddetle nefret eder -ve *etmelidir* de. Aslında post-Komünist dünyanın bugün kör nokta olarak kalmasının nedeninin bu olduğuna inanıyorum. Özel estetik eğitimi alan ve özel bir sanatsal duyarlılıkla eğitilen Batılı sanat izleyicileri, sadece post-Komünist dünyaya bakmak istemezler çünkü gördükleri şey hoşlarına gitmez. Batılı çağdaş izleyicilerin post-Komünist -veya halen Komünist- Doğu ile ilgili beğendikleri şeyler sadece Çin'deki Budist tapınakları, eski Rus kiliseleri, doğrudan on dokuzuncu yüzyıla ışınlanmış gibi hissettiren Doğu Avrupa kentleridir -Komünist veya pre-Komünist olmayan, genel olarak "çeşitli" ve "farklı" görünen, heterojenlik açısından Batılı çağdaş beğeni çerçevesine gayet güzel sığan şeyleri severler. Oysa aksine, Komünist estetik ne farklı ne çeşitli ne yerel ne yeterince renkli görünür -ve bu yüzden evrenselliğiyle, Öteki'yi tektipleştiren hükmedici, çoğulcu, postmodern Batılı beğeniyle çatışır.

Fakat şimdi kendimize şu soruyu soralım: Bu hükmedici postmodern beğenin renkli çeşitliliğe olan ilgisinin kökeni nedir? Bunun olası tek bir yanıtı var: piyasa. Bu, çağdaş piyasa tarafından şekillendirilmiş ve piyasa *menfaatine* yönelik bir beğenidir. Bu açıdan, çeşitli ve farklı olana karşı duyulan beğenin doğuşunun, artık küreselleşen enformasyon, medya ve eğlence piyasalarının 1970'lerde doğmasıyla ve 1980'ler ile 1990'larda bu piyasaların genişlemesiyle ilişkili olduğunu hatırlatmak gerekir. Genişleyen her piyasa, bildiğimiz gibi, o piyasaya sunulan ticari malların çeşitlendirilmesini ve farklılaştırılmasını gerektirir. Bu yüzden kültürel çeşitlilik ve farklılık siyaseti ile söyleminin, yirminci yüzyılın son on yılında piyasa güdülü kültürel çeşitlendirme ve farklılaştırma uygulamasıyla ilişkilendirilmeksizin doğru bir şekilde anlaşılıp yorumlanabileceğine inanmıyorum. Bu pratik, kendine özgü kültürel kimliği olan biriyle -mevcut siyasi ve kültürel kurumlar bağlamında onu baskılayanın veya onun için bir temsil ögesi bulmanın ötesinde- ilgilenmek konusunda üçüncü bir seçenek sunmuştur. Bu üçüncü seçenek, o kültürel kimliği uluslararası medyada ve turizm sektöründe satmak, metalaştırmak, ticarileştirmektir. Çağdaş postmodern eleştirel söylemi böylesine hızlı bir şekilde akla yatkın ve aynı zamanda böylesine derinden muğlak kılan şey, kültürel çeşitlilik ile kültür piyasalarının çeşitlendirilmesi arasındaki karışıklıktır. Modern devletin ve kurumlarının homojen alanları fazlasıyla eleştirilmesine rağmen, çağdaş heterojen piyasa pratiklerini eleştirmekten uzak durma -en azından bunları yeterince ciddiye almayarak- eğilimi söz konusudur. Postmodern eleştirel söylemleri duyan birinde, modern devletin somutlaştırdı-

ğı özel bir evrensel düzen ve parçalara ayrılan, bağları koparılan çeşitli “sosyal gerçeklikler” arasında seçim yapmak zorunda kalmış olma izlenimi vardır. Ama aslında bu tür gerçeklikler, tek kelimeyle, yoktur -ve bu seçim yapma izlenimi tamamen hayalidir. Görünüşte parçalara ayrılmış kültürel gerçeklikler, aslında, küreselleşen piyasalar tarafından dolaylı bir şekilde birbirine bağlanmıştır. Evrensellik ve çeşitlilik arasında gerçek bir seçenek yoktur. Daha ziyade, iki farklı evrensellik türü arasında seçim yapma zorunluluğu vardır: özel bir siyasi fikrin evrensel geçerliliği ve çağdaş piyasa yoluyla sağlanan evrensel erişilebilirlik arasında. Her ikisi de -modern devlet ve çağdaş piyasa- eşit derecede evrenseldir. Ama siyasi fikrin evrenselliği, dış görüntüsünün tektipliği ve yinelenebilirliği sayesinde kendisini hızla ortaya koyan evrenselliği açıkça belli eder, dile getirir, görselleştirir. Öte yandan, piyasanın evrenselliği metalaştırılan çeşitlilik ve farklılık sayesinde perdelenen, gizli, belirsiz, görselleştirilmemiş bir evrenselliktir.

Bu yüzden postmodern kültürel çeşitliliğin, aslında, kapitalist piyasaların evrenselliği için kullanılan bir rumuz olduğunu söyleyebiliriz. Çağdaş enformasyon piyasalarının küreselleşmesi sayesinde sağlama alınan heterojen kültürel ürünlere evrensel boyutta erişebilme durumu Avrupa'nın geçmişindeki -Aydınlanma'dan Komünizm'e- evrensel ve homojen siyasi projelerle yer değiştirmiştir. Geçmişte, evrensel olmak farklı arka planları olan insanları bir araya getirebilecek, zaten mevcut kültürel kimliklerinin çeşitliliğini aşabilecek, herkesin katılabileceği -katılmaya karar verirlerse- bir fikir veya sanatsal bir proje bulmak demektir. Bu evrensellik mefhumu içsel değişim, içsel çatlak, geçmişi reddedip geleceği kucaklamak kavramıyla, *tövbe* mefhumuyla -eski kimlikten sıyrılıp yenisine geçiş- ilişkilendirilmiştir. Bununla birlikte bugün evrensel olmak birinin kimliğini sahip olduğu haliyle -onu değiştirme girişiminde bulunmaksızın- estetize edebilmek anlamına geliyor. Dolayısıyla zaten mevcut olan bu kimliğe evrensel çeşitlilik bağlamında bir tür hazır yapıt muamelesi yapılıyor. Bu koşul altında, evrensel, soyut, tek tip bir hale gelmek sizi estetik açıdan itici, ticari açıdan işe yaramaz kılıyor. Hâlihazırda söylediğim gibi, çağdaş beğeniler açısından bu; evrensel, estetik bağlamda baştan çıkarıcı olamayacak kadar gri, sıkıcı, alelade, karizmadan yoksun görünüyor ve eğlendirmiyor.

İşte bu yüzden postmodern beğeni, özü itibarıyla, radikallik karşısı bir beğenidir. Radikal siyasi estetik kendini her zaman, Roland Barthes'ın tanımladığı¹ şekliyle hem yazının hem de görsel retorığın “sıfır derecesine” (*degré zéro*) koyar -ve bu da çeşitliliğin ve farklılığın sıfır derecesine koyulduğu anlamına gelir. Sanatsal avangardın -Bauhaus ve

benzeri gibi- bugün böylesine demode görünmesinin nedeni de budur: Bu sanatsal akımlar ticari piyasa açısından değil siyasi açıdan bir estetik duyarlılık içerir. Şu konuda hiçbir kuşku söz konusu olamaz: her ütopya, radikal beğeni münzevi, tektip, tekdüze, gri ve sıkıcı bir beğenidir. Platon'dan Rönesans'ın ütopyelerine, oradan modern avangart ütopyalara kadar tüm radikal siyasi ve estetik projeler kendilerini daima çeşitliliğin sıfır derecesinde var etmişlerdir. Bu şu anlama gelir: Radikal siyasi ve sanatsal projeleri onaylayıp kabul etmeye hazır birinin, bunun için özel bir estetik tektiplik -çeşitlinin karşısı olarak- tercihinin olması gerekir. Bu beğeni türünün, belli ki, kitleler tarafından rağbet görmemesi ve hiç çekici olmaması gerekir. Modern ütopya ve radikal siyaset tarihçilerinin çok iyi bildiği paradoksun kaynaklarından biri de budur. Bir yanda bu politikalar gerçekten demokratiktir çünkü gerçekten evrensel, herkese açıktır -hiçbir şekilde elitist değildir veya ayrıcalık tanımaz. Ancak öte yanda, dediğim gibi, nispeten nadir rastlanan bir estetik beğeniye hitap eder. İşte bu yüzden radikal demokratik politika kendini sık sık yeterince münhasır ve seçkin bir politika gibi sunar. Kişinin radikal siyaseti kabul etmesi için kendini radikal estetiğe adanmış olması gerekir -bu adanmışlık duygusu benzer bir proje, benzer bir vizyon, benzer bir tarihsel hedef sayesinde bir araya getirilen nispeten kapalı cemaatler (community) üretir. Radikal sanat ve siyaset yolu, bizi kapalı premodern cemaatlerden alıp açık toplumlara ve piyasalara götürmez. Daha ziyade bizi nispeten açık toplumlardan alıp ortak adanmışlıklar bazında kurulan kapalı cemaatlere taşır.

Geçmişteki tüm ütopyaların uzak adalara veya erişilmesi imkânsız dağlara yerleşmek üzerine kurulu olduğunu edebiyat tarihinden biliyoruz. Avangart akımların ne kadar izole ve kapalı olduklarını da -sanatsal programları gerçekten çok açık olsa bile- biliyoruz. Nitekim burada kapalı cemaat veya akımla ilgili -ki bu da gerçekten modern bir paradokstur- değil evrenselliğe ilişkin bir paradoksumuz var. Bu, radikal siyasi ve sanatsal programların hazırlandığı durumlarda kültürel çalışmalar disiplininin tarif ettiği standart yoldan farklı bir tarihsel yolda ilerlememiz gerektiği anlamına geliyor: Premodern cemaatten açık bir evrensel iletişim toplumuna giden yol bu değil. Bu yol, daha ziyade, açık ve çeşitlilik arz eden piyasalardan özel, radikal bir projeye adanmış olma ortak paydasında oluşturulan ütopyaçı cemaatlere giden yoldur. Bu yapay, ütopyaçı cemaatlerin tarihsel bir geçmişi yoktur; bıraktıkları izleri, bir geleneği sürdürmek üzere korumakla ilgilenmezler. Aksine, bu evrensel nitelikli cemaatler tarihsel bir çatlak, yani ortak bir sebep uğruna çeşitliliğin ve farklılığın reddedilmesi üzerine kurulmuştur.

Siyasi ve ekonomik düzeyde Ekim Devrimi, geçmişle bağların tümünden koparılması, bireylerin devraldığı mirasın mutlak yıkımı konusunda son derece başarılı olmuştur. Her tür mirasla bağın bu şekilde koparılması, pratik düzeyde, Sovyet iktidarı tarafından özel mülkiyetin ortadan kaldırılması ve her bireyin malvarlığının kolektif mülkiyete altarılması yoluyla gerçekleştirilmiştir. Farklılaşmamış kolektif mülkiyet yığnında kişinin kendine ait mirasın izini bulması, kolektif kül yığını içinde atalarının yakılmış bedenlerinin parçalarının izni bulmak kadar zordur. Geçmişle bağların bu şekilde bütünüyle koparılması, siyaseti olduğu kadar sanatsal avangardı da şekillendirir. Avangart mefhumu genellikle ilerleme mefhumuyla ilişkilendirilir. Aslında “avangart” terimi, askeri yan anlamları ve çağışımları yüzünden böyle bir yorumlama yapmayı gerektirir -eskiden bu terim, bir kara kuvvetinin önünde ilerleyen birlikleri ifade ediyordu. Fakat Rus devrimci sanatı açısından bu mefhum, 1960'lardan bu yana düzenli olarak kullanılmaya ve benimsenmeye başladı.

Rus sanatçılar, kendileri için hiçbir zaman avangart teriminini kullanmadılar. Onun yerine Fütürizm, Suprematizm veya Konstrüktivizm gibi adlar kullandılar -ki bu geleceğe doğru ilerleyen adımlar atmak yerine zaten gelecekte durulduğu anlamına geliyordu çünkü geçmişle yaşanan radikal kırılma, Marxist tabirle sınıf mücadelesi tarihi, farklı sanat formlarının, farklı üslupların, farklı sanatsal akımların tarihi olarak anlaşılan “tarihin sonu” veya sonunun ötesi şeklinde zaten gerçekleşmişti. Malevich'in *Siyah Kare* adlı ünlü yapıtı, özellikle, hem sanatın hem de yaşamın sıfır derecesi olarak -ve bu yüzden yaşam ve sanat, sanatçı ve sanat yapıtı, izleyici ve sanat projesi arasındaki özdeşlik noktası olarak- yorumlandı.

Tarihin sonu, burada, Francis Fukuyama'nın anladığı ve yorumladığı türden bir son şeklinde yorumlanmaz.² Tarihin sonu, piyasanın olası her evrensel siyasi proje üzerinde elde ettiği nihai zafer yüzünden değil, bilakis, son kertede geçmişin reddedilmesi, çeşitlilik tarihinde son bir yangın açılması anlamına gelen, siyasi projenin nihai zaferi yüzünden gerçekleşmiştir. Tarihin radikal ve apokaliptik sonudur bu -çağdaş liberal kuramın tanımladığı türden bir “tarihin sonu” olayı değildir. İşte bu yüzden bugünün post-Komünist öznesine kalan tek gerçek miras, -kökeninin bulunduğu gerçek yer- her tür mirasın, tarihsel geçmişle ve herhangi farklı bir kültürel kimlikle arasında gelişen radikal, mutlak bir kırılma sonucunda tamamen yıkılmasıdır. Ülkenin adı, “Rusya” bile silindi ve yerine herhangi kültürel bir gelenekten yoksun, nötr bir isim benimsendi: Sovyetler Birliği. Çağdaş Rusya, yani post-Sovyet vatandaşlar böylece hiçbir yerden, sıfır derecesinden çıkıp, olası her tarihin sonuna vardılar.

Şimdi, kültürel çalışmalar açısından Komünizm çöktükten sonra evrim geçiren post-Komünist ülkelerin ve halklarının izlediği yolu açıklayıp tayin etmenin neden bu kadar zor olduğu daha anlaşılır bir hal alıyor. Öte yandan bu evrim yolu, kapalı bir toplumdan açık topluma, cemaatten sivil topluma giden o çok bilinen, basmakalıp yola benziyor. Şu var ki, Komünist camia geçmişi reddetmek konusunda pek çok yönden Batı ülkelerinden çok daha radikal bir düzeyde modern di. Bu camia istikrarlı gelenekleri yüzünden değil projelerinin radikallığı yüzünden dağıldı. Bunun anlamı şudur: post-Komünist özne, egemen kültürel çalışmalar söylemi tarafından tarif edilenle aynı rotayı izler -ama bu rota üzerinde aksi yönde, yani geçmişten geleceğe doğru değil gelecekte geçmişe doğru, tarihin sonundan, tarih-sonrasından, kıyamet sonrası zaman diliminden tarihsel zaman mefhumuna doğru ilerler. Post-Komünist yaşam başlangıca yönelen, geriye dönük yaşanan bir yaşam, zamanın akışına karşı yönde ilerleyen bir harekettir. Elbette, eşi benzeri olmayan bir tarih deneyimi değildir. Tarihte geri gitmeyi şart koşan çok sayıda modern apokaliptik, mesihi haber veren, dini cemaat olduğunu biliyoruz. Aynısı, 1960'larda ortaya çıkan bazı avangart sanat akımları ve ayrıca siyasi güdülü cemaatler için de söyleneb ilir. Başlıca fark, artık yönünü tersine çevirmesi gereken -gelecekte geçmişe doğru- Rusya gibi bir ülkenin coğrafi büyüklüğü ve kültürel geçmişinin zenginliğidir. Bu önemli bir farktır. Birçok apokaliptik tarikat, zamanda geri gitmek konusunda yetersiz oldukları için kolektif intiharlara kalkışmıştır. Fakat Rusya kadar büyük bir ülkenin intihar seçeneği yoktur -konuyla ilgili kolektif duygular ne olursa olsun geriye dönme sürecinde yol alması gereklidir.

Komünist ülkelerin açılmasının, halkları açısından ilk etapta siyasi açıdan demokratikleşmek değil aniden uluslararası piyasalar tarafından dikte edilmeye başlayan yeni ekonomik baskılar altında yaşamaya çalışmak anlamına geldiği söylemeden geç ilir. Bu aynı zamanda geçmişe dönüş anlamına da gelir çünkü Doğu Avrupa'daki tüm Komünist ülkelerin, Rusya'nın da, kapitalist bir geçmişleri vardır. Ancak çok yakın bir zamana kadar Rusya halklarının çoğunun kapitalizmle ilgili tek bilgisi, ağırlıklı olarak, devrim öncesi döneme ait, on dokuzuncu yüzyıl Rus edebiyatı yoluyla edinilenlere dayanıyordu. İnsanların bankalar, krediler, sigorta poliçeleri veya kişilerin özel mülkiyetindeki şahıs şirketleri hakkındaki bilgileri, okulda yapılan Tolstoy, Dostoyevski ve Çehov okumaları -genellikle eski Mısır'la ilgili bir şeyler okuduklarında insanların hissettiği duygularla aynı izlenimler bırakan- aracılığıyla öğrenilmişti. Elbette herkes Batı'nın halen kapitalist bir sisteme sahip

olduğunun farkındaydı; yine de kendilerinin Batı'da değil Sovyetler Birliği'nde yaşadıklarının da bir o kadar farkındalardı. Akabinde, bütün bu bankalar, krediler, sigorta poliçeleri edebi kabirlerinden çıkmaya ve gerçeğe dönüşmeye başladı; öyle ki sıradan Rus halkları bu durum karşısında sanki eski Mısır'daki mumyalar mezarlarından çıkmış ve şimdi eski yasalarını tekrar yürürlüğe koyuyorlarmış gibi hissediyorlardı.

Bunun ötesinde -muhtemelen hikâyenin en kötü kısmı bu- Batılı çağdaş kültür piyasalarının yanı sıra çağdaş kültürel çalışmalar da Rusların, Ukraynalıların ve benzeri ülkelere mensup bireylerin sözümona kültürel kimliklerini yeniden keşfetmelerini, yeniden tanımlamalarını ve açıklamalarını şart koşar. Örneğin Rusluklarına veya Ukraynalılıklarına ilişkin özellikleri göstermeleri istenir ki bu post-Komünist öznelerde yoktur ve olamaz çünkü daha önce de göstermeye çalıştığım gibi, bu tip kültürel kimlikler daha önce var olduysa bile evrenselci yaklaşımı benimseyen Sovyet toplumu deneyimi tarafından tamamen silinmiştir. Komünizmin benzersizliği, tarihsel bakımdan kökü kurutulan ilk modern medeniyet olduğu gerçeğinde yatmaktadır -belki 1930'ların ve 1940'ların kısa ömürlü Faşist rejimleri istisna sayılabilir. O zamana kadar öldürülen diğer tüm medeniyetler premoderndir; bu yüzden Mısır piramitleri gibi bir kaç üstün anıtlı belgelenebilen sabit kimlikleri halen vardır. Fakat Komünist medeniyet sadece modern olan ve herkes tarafından kullanılan şeyleri kullanmıştır -aslında, Rus menşei değildir. Sovyet'in alâmetifarıkası Sovyet Marxizmidir. Ama Marxizmi Batı'ya bir Rus kültürel kimliği işareti olarak sunmak anlamsızdır çünkü Marxizm, bariz bir şekilde Batılıdır ve Rus çıkışlı değildir. Marxizmin kullanımı ve Sovyet'e özgü anlamı sadece özel Sovyet devleti bağlamında işlev görülebilir ve açıklanabilir. Artık bu özel bağlam çözüldü, Marxizm Batı'ya geri döndü -ve Sovyet kullanımının izleri yavaş yavaş gözden kayboldu. Post-Komünist özne kendini, müzeden süpermarketteki yerine dönen, Warhol'un ünlü Coca-Cola şişesi gibi hissetmelidir. Müzede bu şişe bir sanat yapıtıdır ve bir kimliği vardır -ama süpermarkete döndüğünde tıpkı diğer Coca Cola şişelerine benzer. Ne yazık ki tarihsel geçmişle bağın bütünüyle kopması ve sonuçta kültürel kimliğin silinmesinin dış dünyaya açıklanması, hiçbir zaman bir savaşta ya da hapisanede bulunmamış birine savaş veya hapisane deneyimini tarif etmeye çalışmak kadar zordur. İşte bu yüzden kültürel kimlik eksikliğini açıklamaya çalışmak yerine post-Komünist özne kendine -Woody Allen'ın ünlü filmindeki başkahraman Zelig gibi- yeni bir kimlik yaratmayı dener.

Post-Komünist öznenin fazlasıyla şiddetli, otantik ve içsel güdülü olduğu görünen kültürel kimlik arayışı, aslında, uluslararası kültür

piyasalarındaki gerekliliklere karşı verilen histerik bir tepkidir. Doğu Avrupalılar da artık herkes kadar ulusalcı, geleneksel, kültürel açıdan tanımlanabilir olmak istiyorlar -ama bunu nasıl yapacaklarını halen bilmiyorlar. Bu yüzden, görünürdeki ulusalcılıkları çağdaş Batı'nın kültürel beğenisinin karakteristiği sayılan ötekilik arayışına yönelik bir uyum sağlama çabası ve bunun yansımasıdır. İronik bir şekilde, mevcut uluslararası piyasa gerekliliklerine ve egemen kültürel beğeniye karşı sergilenen bu uyum, Batılı kamuoyu tarafından çoğunlukla ulusalcılığın "yeniden doğuşu", "bastırılmış olanın dönüşü", ötekiliğe ve çeşitliliğe duyulan inancı sağlamlaştıran ilave bir kanıt olarak yorumlanır. Bu ayna etkisinin iyi bir örneği, -Batılı "ötekilik" beklentilerini yansıtan ve kültürel kimliğini yapay yollarla taklit ederek onları onaylayan Doğu- Sovyetler Birliği'nin dağılmasından hemen sonra Moskova'nın mimarisinin yeniden şekillendirilmesidir.

Sovyetler Birliği dağıldıktan sonra nispeten kısa bir süre içinde Moskova -eskiden Sovyet şimdi Rus başkenti- şaşılacak derecede hızlı ve detaylı bir mimari dönüşüme uğradı. Bu kısa sürede birçok bina inşa edildi ve yeni inşa edilen binalar ile anıtlar kentin çehresine yeni bir anlam kazandırdı. Sorulacak soru kesinlikle şu, "Hangi şekilde?" Sıklıkla Batılı gözlemcilerin metinlerinde ve bugünün Rus tipi mimari eleştirisinin daha samimi yapıldığı bazı semtlerde göze çarpan yanıt, Moskova'nın mimarisinin *kitsch*, onarımaya yönelik olduğu ve her şeyden önemlisi geriletici Rus ulusalcılığı duyarlılığına kapılmaya can attığı yönündedir. Bu yorumcular, bir çırpıda, Rusya'nın kapitalizmi sahiplenmesi ile gerileyici, onarıcı estetiği arasında net bir uyumsuzluk ve çelişki çıkarmanın Rus tipi kapitalizmin kanıtı olduğunu iddia ederler. Bu sözde çelişkiye en sık getirilen açıklama, mevcut modernizasyon dalgasının ve onun getirisi olan bir yığın ekonomik ve sosyal baskının ışığında bu onarıcı estetik anlayışının Rusya'nın geçmişte yaşadığı zaferleri akla getirmek suretiyle dengeleyici bir unsur olmasının amaçlandığıdır.

Çağdaş Moskova'nın estetik profili, muhakkak, açık bir biçimde onarımaya yöneliktir; Batılı çağdaş mimariden esinle yapılmış birkaç alıntıyla karşılaşılıyorsa da bu referanslar daima tarihi eser görüntüsü verilerek, eklektik bir bağlama oturtulmuştur. Özellikle, Moskova'nın yeni mimarisini en çok temsil eden binalar, çağdaş uluslararası söylemin programa dayalı olarak reddedildiğini işaret edenlerdir. Ancak Rusya'da, zaten bahsedildiği gibi, kapitalizm hâlihazırda bir restorasyon, yani ülkenin sosyalist geleceğinden devrimden önceki, kapitalist geçmişine geri dönüş olarak deneyimlendi. Bu geri dönüş tezat teşkil etmekten ziyade mimari restorasyonun Rus tipi kapitalizm ruhuyla

işbirliği içinde olduğu anlamına gelir. Rus kronolojisine göre kapitalist geçmişin sadece küçük bir parçası olmaktan ziyade artık tamamen geçmişe ait olan modernizm, Sosyalist geleceğin özelliğidir. Rusya'da modernizm Sosyalizmle -Batı'da olduğu gibi ilerici bir kapitalizmle değil- ilişkilendirilir. Bu, sadece modernist sanatçıların sık sık Sosyalist görüşleri dile getirmesi yüzünden değil modernizmin, Sosyalizm'in Rusya'da egemen olduğu dönemde -ki bu aslında tüm yirminci yüzyıl anlamına gelir- onunla eş zamanlı olarak gelişmesinin de bir sonucudur. İşte bu yüzden yeni Moskova mimarisi, yirminci yüzyılın modernizmini terk ederek ülkeyi devrimden önceki zamanlara, örneğin, on dokuzuncu yüzyıla döndürmenin sinyali vermek ister.

Dahası, Ruslar modernizmi 1960'ların ve 1970'lerin genel olarak tamamından nefret ettikleri Sovyet mimarisiyle ilişkilendirirler. Bu on yıl boyunca, Sovyetler Birliği'nin her yerinde muazzam boyutlarda, hayli geometrik, belirli standartlar getirilmiş, gri ve tekdüze görünen, sanatsal becerinin tamamen yok farzedildiği mesken nitelikli binaların istiflendiği geniş kentsel yerleşim bölgeleri peydah oldu. Bu, en olmadık mimari tercihti. Bu dış görünüme sahip modernizm, artık hor görülüyor ve reddediliyor çünkü tekdüzelik ile standartlığı birleştiren ve Sosyalizm'in kişisel beğeniyi dikkate almayan karakteristiğini somutlaştırma gereği duyuluyor. Şimdilerde savunucularının büyük oranda sadece Batı'da bulunduğu, modernist bağlamda 1960'ların ve 1970'lerin muhalif kültürüne eğilimli ve karşıt görüşte olanların aslında benzer argümanları bugün de reddettikleri duyulabiliyor. Rusya'daki eski muhalif kültür halen "çok Sovyet" -başka bir deyişle, fazla kibirli, hoşgörüsüz, doktrine dayalı ve modernist- olduğu için yok farzedilmeye başladı. Onun yerine Rusya'da geçerli *cause célèbre*, postmodernizmdir. Dolayısıyla on dokuzuncu yüzyıl eklektikliğinin ve tarihselciliğinin postmodern geri dönüşü Rusya'ya gerçek çoğulculuğun, açıklığın, demokrasinin ve kişisel beğeni hakkının geldiğinin sinyali olarak -Rus halkın en azından Komünist ideolojinin ahlaki vaazlarından ve modernizmin estetik teröründen kurtulduklarını hissettikleri önemli bir görsel onay gibi- sevinçle karşılanmaktadır.

Ama bu çeşitlilik, kapsayıcılık ve kişisel beğenin özgürleşmesi retoriğinin aksine, yeni Moskova üslubu, aslında, tamamen merkezileştirilmiş bir planlamanın ürünüdür. Bugünün temsiliyet ve üslup açısından en etkileyici binaları, Moskova'nın Sovyet dönemi sonrası belediye başkanı Yuri Luzhkov ve onun tercih ettiği heykeltıraş Zurab Tsereteli'nin inisiyatifiyle yapılmıştır. Stalin ile dikkatle seçilerek atanmış küçük bir mimarlar zümresi arasındaki yakın ilişkinin sonucu ola-

rak gelişen Stalinist mimari örneğinde olduğu gibi, bu da en tipik Rus fenomeni örneklerinden biriydi -yani planlanmış, merkezileştirilmiş bir çoğulculuk vakasıydı. Stalinist mimari kendini Rus avangardının sert, katı tutumundan mahrum bırakırken şu anda hâkim olan Moskova üslubu kendini 1960'ların ve 70'lerin modernist tekdüzeliğinden bir dereceye kadar uzaklaştırmıştır. Moskova üslubu dirilişin dirilişidir. Ama en önemlisi, popüler beğeniye ve estetik çoğulculuğa dönüş, her iki durumda da, en nihayetinde devlet destekli bir *mise-en-scène* (mizansen) olduğunu kanıtlamıştır.

Bu kontrollü çoğulculuk türünün işlevini yerine getirme şekli somut bir örnek sayesinde, yakın tarihlerde tamamlanan bir projeyle, Moskova'nın merkezindeki Kurtarıcı Mesih Katedrali'nin yeniden inşa edilmesiyle gayet iyi açıklanır. Yeniden inşa edilen bu bina, bugün Moskova'daki en önemli Sovyet dönemi sonrası mimari anıt sayılmaktadır. Luzhkov, kentin en prestijli projesi olarak katedralin yeniden inşa edilmesine herkesten daha fazla öncelik verdi. Projesinin uygulanması sırasında birkaç tarihi detayın açıklığa kavuşturulması gerekti.

Katedralin orijinali 1838 ile 1860 yılları arasında mimar Konstantin Ton tarafından, Rusya'nın Napolyon'un ordusu karşısında elde ettiği zaferin simgesi olarak inşa edildi; Stalin'in talimatı üzerine 1931'de tahrip edilerek yağmalandı. Tahrip etme işi bittikten hemen sonra bu orantısız boyutlarda büyük katedral etrafı bir şekilde eleştirildi ve abidevi düzeyde *kitsch* olmasıyla dalga geçildi. Bu orijinal görüş, sonraki tüm mimari görüşler tarafından paylaşılmış olacak ki daha sonra havaya uçurulmasına ilişkin karar alındı -sadece çok az bir sanatsal değeri olduğu düşünüldü. Aynı zamanda bu yıkım, sembolik bir siyasi eylemle eş anlamlı tutuldu; *kitsch* niteliği yüzünden -veya kesinlikle bu sayede- katedral insanlar arasında bir hayli popüler olduğu gibi devrimden önceki dönemde Rusya'da Rus Ortodoks Kilisesi'nin elindeki iktidarın en göz alıcı ifadesi de sayılıyordu. Velhasıl, 1920'lerin sonu ve 1930'larda ruhban sınıfına karşı yürütülen kampanyanın doruk noktaya varmasıyla yıkımına başlandı, işte bu yüzden popüler bellekte böyle silinmez bir iz bıraktı.

Sembolik statüsünü göz önüne alarak, Stalin, Sovyet Komünizminin azametli bir anıtı olması öngörülen Sovyet Sarayı'nın inşa edileceği alanı açmak üzere meydanın katedralin yıkıntılarından arındırılmasını tasarladı. Sovyet Sarayı hiçbir zaman inşa edilmedi -Komünist geleceğin abideleştirilmesi fikri asla gerçekleştirilmedi. Yine de, 1930'ların ortalarında Boris Iofan tarafından tasarlanan ve çok sayıda revizyondan sonra Stalin tarafından onaylanan saray tasarımı, halen, Stalin dönemi-

nin en kaydadeğer -ve tek- mimari projesi olarak görülmektedir. Sovyet Sarayı aslında hiç inşa edilmemiş olsa bile proje, bundan sonraki tüm Stalinist mimari yaklaşıma örnek teşkil etmiştir. Bu, bugün bile Moskova'nın ufuk çizgisinde göze çarpan, savaş sonrası yıllarda inşa edilen, dillere destan Stalinist gökdelenlerde kendini belli etmektedir. O dönemin resmî ideolojisinin Komünizmin Stalinist kültür tarafından hazırlandığını ve çoktan tasarlandığını iddia etmesi gibi Stalin'in gökdelenleri, doğacağını müjdelercesine "olmayan" Sovyet Sarayı'nın etrafını çevreledi. Gelin görün ki, 1960'larda Stalinleşmeyi giderme çalışmaları sırasında bu bölgede, tam sarayın yapılması planan yere, dev boyutlu bir açık yüzme havuzunun, Moskva'nın inşa etmesine izin verildi; Kurtarıcı Mesih Katedrali gibi o da daha sonraları çok büyük bir popülerlik kazandı. Havuz, kış aylarında bile açık tutuldu; her yıl birkaç ay boyunca, havuzun etrafını ve üzerini, altında cehennem varmış havası veren geniş buhar bulutlarının kapladığı görülebiliyordu. Fakat bu havuz, Moskova halkının kendilerini Stalinist geçmişin günahlarından arındırabildikleri bir yer gibi de görülebilir. Öyle veya böyle, yüzme havuzunu 1960'ların ve 70'lerin "modernist" kültür bilincinin en dramatik simgesi kılan şey, kesinlikle bu anılmaya değer, unutulmaz konumudur: Mimari üsluptan en radikal şekilde vazgeçişini temsil eder ve mimarinin "sıfır derecesi" olan bu durum berrak bir göğün altında özgürce yüzmek gibidir.

Sovyetler Birliği'nin dağılmasının ardından bu yüzme havuzu boşaltıldı ve yerine, yıkılan katedralin birebir kopyası inşa edildi. Bu kopyanın orijinaline ne kadar sadık kaldığı, Rusya'da hayli tartışılan ve mücadele edilen bir mesele haline geldi. Fakat sonuçta bütün iddiaların altında yatan niyet, kuşkusuz, yıkılan kilisenin mimarisine mümkün mertebe benzeyen -sembolik açıdan Rus kültürel kimliğinin, tarihsel geçmişin birebir kopyası gibi işlev görecektir- bir yapı inşa etmektir. Yeni Rus ulusalcılığının anıtı yahut Batı karşıtı düşüncelerin dirilişinin belirtisi olmasından ziyade, yeniden inşa edilen bu katedral Sovyet evrenselliğinin, modernizminin, avangart geçmişinin mağlup edilmesini ve yeni uluslararası kapitalist düzende kolaylıkla ayırt edilebilen bir kimliğe, folklorik Rus kimliğine dönüşü kutlayacak şekilde tasarlanmıştı. İlk bakışta ulusal kimliğe bu şekilde sembolik dönüş, özellikle şu durumda sorunsuz olacakmış gibi görünüyor: tüm Sovyet dönemi sırasında, katedralin kalıntılarının bulunduğu yer, söylediğim gibi, metruk, boş bir araziydi -her tür metinle doldurulabilecek beyaz bir kâğıt gibi. Dolayısıyla katedrali eski yerine inşa etmek için mevcut binaları kaldırmak, yıkmak gerekmiyordu. Sovyet dönemi burada

kendini sevindirici şekilde tarihin kesintiye uğraması, mutlak bir olma-hali, hiçliğin maddeleşmesi, metruk, boş bir arazi şeklinde ortaya koyuyor. O yüzden bu metruk alanın yok olması halinde hiçbirşey değişmeyecekmiş gibi görünüyor: önceki silme işlemi silinecek ve bir kopya -daha fazla hiçbir tarihsel kayba maruz kalmadan- orijinaliyle özdeşleşecek.

Fakat aslında, bu baştan inşa etme işi, geçmişe yönelik bu hareketin -eskiden geleceğe yönelik iken- sadece ülkeyi yine aynı noktaya getirdiğini gösteriyor. Rus tarihi panoramasından bakınca bu noktanın, tamamen kendine ait bir isme sahip olduğu görülebiliyor: Stalinizm. Stalin dönemindeki kültür, tam bir devrimsel kırılma yaşandıktan sonra geçmişi yeniden düzenleme -tarih çöplüğünde Devrim'in ardında bıraktığı, tarihin sonundan sonra yeni dünyanın yapılandırılması için yararlı olabilecek belli başlı şeyleri bulma- girişimiydi. 1930'ların ortalarında geliştirilen ve döneme damgasını vuran Stalinist diyalektik materyalizmin kilit prensibi, sözde *karşıtların* (zıt *kutupların*) *birliği ve mücadelesi* ile somutlaştırılır. Bu prensibe göre karşıt iki durum, eş zamanlı olarak doğru ve geçerli olabilir. Karşılıklı dışarlamak şöyle dursun, "A" ve "A olmayan" dinamik bir ilişkiyle birbirine bağlı olmak zorundadır: iç yapıdaki mantığa dayalı bir karşıtlık, muhalif tarihsel güçler arasındaki, aslında yaşamın hayati önem taşıyan dinamik çekirdeği olan gerçek çatışmayı yansıtır. Nitekim yalnızca içsel karşıtlıkları barındıran ifadelerin "hayati" ve dolayısıyla doğru olduğu düşünülür. İşte bu yüzden Stalin dönemi düşüncesi, otomatikman, tutarlı ifadenin aleyhine, karşıt olanın tarafını tutmuştur.

Çelişkili olmaya, tutarsızlığa, karşıtlığa böylesine vurgu yapılması, elbette, Hegel'in diyalektiğinden izler taşıyan meşru bir diyalektik materyalizmdir. Yine de, Leninist-Stalinist modelde, Hegel'in varsayımlarının aksine, bu karşıtlık tarihsel olarak asla aşılamaz ve geriye dönük olarak da incelenemez. Tüm karşıtlıklar durmaksızın gösterilmiştir, durmaksızın yenileriyle değişim içinde olmuştur, durmaksızın "bileşik bir bütünlük" üretmiştir. Seçilmiş tek bir sav üzerinde katı bir şekilde ısrarcı olmak bir suç, karşıtların birliğine yapılan hain bir saldırı sayılır. Stalinist totaliter yönetim sisteminin altında yatan motifi ve içsel gizemi yaratan, karşıtların birliği ve mücadelesi doktrindir -totaliter yönetim sisteminin bu türü, makul tüm karşıtlıkların mutlak suretle birleştirilmesi iddiasında bulunur. Stalinizm hiçbir şeyi reddetmez: her şeyi kucaklar ve hak ettiği konuma getirir. Tek mesele, -Stalinist zihniyetin bütünüyle hoşgörüsüz yaklaştığı şeyin, kişinin kendi argümanının mantıksal tutarlılığına, herhangi bir karşıt konumu dışlayacak şekilde

inatla bağlı olmasıdır. Sadece kötü niyetler yüzünden dayatılabilecek olan böyle bir tavırda Stalinist ideoloji yaşama ve kolektifliğe karşı sorumluluğa ilişkin bir inkâr görür. Bu ideolojinin temel stratejisinin şu tarzda uygulandığı söylenebilir: Stalinizm bütün karşıtıları kendi düşünce çatısı altında zaten toplamayı başardıysa çok çeşitli olan bu zıtlıklardan sadece birini seçip militan gibi savunmaktaki amaç ne olabilir? Sonuçta sorgulanan konuma Stalinist ideolojinin bütünü içinde zaten iyi bakıldığından böyle bir davranışın rasyonel hiçbir açıklaması yoktur. Bu türden inatçı bir isyan eyleminin tek nedeni, haliyle, Sovyetler Birliği'ne karşı duyulan irrasyonel nefrete ve Stalin'e karşı duyulan kişisel hınçta yatmak zorundadır. Böylesine hınç ve nefret dolu birini anlamak ve onunla tartışmak imkânsız olduğu için ne yazık ki mümkün tek çare yeniden eğitime tabi tutmak veya bertaraf etmektir.

Stalinist diyalektik materyalizm doktrini içinde yaptığımız bu kısa tur, Stalin dönemi sırasında tüm sanatsal yaratım şeklini doğası gereği belirleyen kriterleri formüle etmemizi sağlar: Yani, her bir sanat yapıtı en yüksek düzeyde içsel estetik karşıtıları bünyesinde barındırmaya çalışmıştır. Aynı kriterler dönemin, net bir şekilde tanımlanmış, tutarlı bir şekilde dile getirilmiş ve estetik konumu -ki bu konumun asıl doğasının ikincil olduğu düşünülürdü- açık bir şekilde tanımlanabilir bulunduğu anda sanat yapıtına her zaman alerjik tepkilerin gösterildiği sanat eleştirisi stratejilerini de belirliyordu. Sanatsal avangardın ayan beyan ortada olan ve saldırgan estetiğinin aksine Stalin dönemi estetiği kendini asla olumlu terimlerle tanımlamadı. Ne Stalinist ideoloji ne de Stalin çağı siyaseti herhangi bir bağlamda “dogmatikti.” Daha ziyade, Stalinist devlet iktidarı, bireysel sanat projelerinin heterojenliğinin, çeşitliliğinin ve çoğulculuğunun ardındaki -bu projeleri kendisinin ideolojik açıdan uygun karma vizyonuna göre sansürleyen, düzenleyen ve birleştiren- gizli el gibi davranıyordu. Bu, yeni-eski katedralin inşa edildiği sembolik boşluğun sadece boş bir alan olmadığı anlamına gelir. Burası, sanatsal formların çeşitliliği ardında gizlenen iktidarın içsel boşluğudur. İşte bu yüzden, şimdiki bağlamda Stalinist devlet iktidarının görünmeyen eli ile piyasanın görünmeyen elini eşgüdümlemek -tanımlamak değilse de- çok kolaydır. Her ikisi de eşitli, heterojen, çoğulcu yüzeyin altındaki aynı boşlukta çalışır. Rus kültürel kimliğinin yeniden doğuşunun göstergesi olmaktan da öte katedralin Moskova'nın merkezindeki kopyası, yeni piyasa koşulları altında Stalinist kültür pratiklerinin dirilişini simgelemektedir.

Postmodern beğenin etkisi olarak Sovyet Stalinist estetiğinin dirilişine ilişkin ayrıntılara girerek biraz uzun anlatmaya çalıştığım bu

örnek, sanat ve siyaset arasındaki ilişkide özel bir hususu görsel bir canlandırmayla açıklıyor. Sanat, elbette, siyasidir. Sanatı özerk diye tanımlama ve onu siyasi alanın ötesinde bir yerlere konumlandırma girişimlerinin hepsi bütünüyle naiftir. Ama bunlar ışığında, sanatın siyasi kararlar açısından arena işlevi gören diğer pek çok alan arasında özel bir alana indirgenemeyeceğini de unutmamamız gerekir; siyasi söylemlerin, stratejilerin ve kararların estetik tavırlar, beğeniler, tercihler ve eğilimler üzerindeki bağlayıcılığını konu edinmek çok daha önemlidir. Göstermeye çalıştığım gibi, radikal politikalar belirli bir estetik beğeniden -çeşitliliğin sıfır derecesi ve evrensel beğeni- ayrı tutulamaz. Öte yandan, liberal, piyasa yönelimli siyaset; çeşitlilik, farklılık, açıklık ve heterojenlik tercihleriyle ilişkilendirilir. Bugün, hâlâ postmodern beğeni hüküm sürmektedir. Radikal siyasi projelerin halk tarafından kabul görmek konusunda bugün neredeyse hiç şansı yoktur çünkü egemen estetik duyarlılıkla ilişki kurmamaktadır. Fakat zaman değişiyor. Dolaşısıyla, yakın gelecekte tekrar yeni bir radikal sanat ve siyaset duyarlılığının doğacak olması çok mümkündür.

Özelleştirmeler veya Post-Komünist Yapay Cennetler

— § —

RUSYA'DA ve genel olarak Doğu Avrupa'da Komünist rejim yıkıldığından beri yaşanan süreçleri kuşkusuz en iyi karakterize eden terim, özelleştirmedir. Üretim araçlarının özel mülkiyete ait olmasının tamamen yasaklanması Rus Bolşevikleri ve kuramcıları tarafından önce Sosyalist, sonra Komünist bir toplum kurmak açısından hayati önem taşıyan bir ön koşul olarak görülüyordu. Özel malvarlığının tamamen ulusallaştırılması, Komünist Parti'nin toplumu şekillendirmek üzere tamamen yeni, benzersiz bir güç elde etmek için gerek duyduğu topyekûn toplumsal esnekliği sağlayabildiği tek şeydi. Her şeyden önce bu, doğa -insanın doğası ve genel olarak doğa- karşısında sanatın üstün olduğunun kabul edildiği, ona üstünlük atfedildiği anlamına geliyordu. Sadece insanlığın özel mülkiyet hakkı da dâhil olmak üzere "doğal hakları" ortadan kaldırıldığında ve kişinin kökeniyle, mirasıyla ve "kendisi" kültürüyle "doğal" ilişkisi kesildiğinde insanlar tamamen özgür ve yeni bir şekilde kendilerini gerçekleştirebilirlerdi. Artık sadece mülkü olmayan biri özgürdü ve her tür toplumsal deneyimi edinmeye hazırды. Özel mülkiyete son verilmesi, doğaldan yapaya, ihtiyaçlar hanedanından (siyasi ve sanatsal) özgürlük hanedanına, gelenekselden *Gesamtkunstwerk*'e geçişi temsil etmektedir. Platon, More ve Campanella gibi tarihin büyük ütopyacıları, özel mülkiyetin ortadan kaldırılması hakkında düşünmüş ve özel çıkarları yok etmeyi kolektif siyasi bir projenin peşinden sınırsızca koşulması açısından gerekli bir önkoşul olarak görmüşlerdi.

Özel mülkiyetin yeniden aşılması, böylece, Komünist uygulamaya son veren eşit oranda hayati bir ön koşulu temsil eder. Komünist yönelimleri olan devletin ortadan kalkması, bu yüzden, sadece siyasi bir olay değildir. Hükümetlerin, siyasi sistemlerin ve iktidar ilişkilerinin

özel mülkiyet hakları üzerinde önemli etkilere neden olmaksızın değiştiklerini tarihteki örneklerinden biliyoruz. Bu durumlarda, siyasi yaşam köklü bir dönüşüm geçirmiş olsa bile, toplumsal ve ekonomik yaşam medeni hukuk ve vatandaşlık hakları doğrultusunda yapılanmayı sürdürdü. Oysa aksine, Sovyetler Birliği'nin yıkılmasıyla ortada artık geçerli bir toplumsal sözleşme kalmadı. Haklarla meşgul olunurken -Amerika Birleşik Devletleri'ndeki Vahşi Batı dönemindeki gibi- ve yeniden yapılandırılmasının gerektiği konuşulurken muazzam büyüklükteki topraklar, metruk arazilere dönüştü. Başka bir ifadeyle, ne var olan ne de var olabilen kuralları izleyerek, bu arazilerin parsellenmesi, dağıtılması ve özelleştirmeye açılması gerekmişti. Eskiden Komünist olan Doğu Avrupa ülkelerinin komünizmden kurtulma süreci, bu yüzden, doğal olarak alışıldık medeniyet anlaşmalarının tümünün ötesinde cereyan eden bir özelleştirme dramı gibi görülebilir. Bu dramın birçok tutkuyu ateşlediği ve pek çok kurban ürettiği gayet iyi biliniyor. Daha önce baskı altına alınan insan doğası, kolektif malların ve varlıkların özel mülkiyete geçirilmesi mücadelesinde ham, kaba şiddet şeklinde kendini gösteriyor.

Ancak bu mücadele basit bir şekilde özel mülkü olmayan bir toplumdan özel mülkü olan bir topluma geçiş (dönüş) gibi anlaşılmamalıdır. Sonuçta özelleştirme, devletleştirme kadar yapay bir siyasi yapılanma olduğunu kanıtlamaktadır. Eskiden Komünizmi tesis etmek için devletleştirilen aynı öge, şimdi kapitalizmi tesis etmek için özelleştiriyor. Her iki durumda da özel mülk, bir dereceye kadar *raison d'état* emrine tabi kılınıyor -ve bu şekilde kendini yapay bir şey, devlet planlamasının bir ürünü olarak ortaya koyuyor. Özel mülkiyetin (yeniden) aşılması olarak özelleştirme, bu yüzden, doğaya -doğa yasasına- dönmeye yol açmaz. Post-Komünist devlet, Komünist atası gibi, bir tür sanatsal enstalasyondur. Dolayısıyla post-Komünist durum, kapitalizmin doğuşunu, ekonomik gelişme sürecinin "doğal" bir sonucu olarak değil, toplumun yeniden yapılanmasına yönelik tamamen siyasi bir proje (Rusça: *perestroika*) olarak sunmak suretiyle kapitalizmin yapaylığını gün yüzüne çıkaran bir durumdur. Rusya'yı da kapsayacak şekilde, Doğu Avrupa'da kapitalizmin tesis edilip yerleşmesi de ne ekonomik bir gerekliliğin sonucudur ne de kademeli ve "organik" gelişen tarihsel bir geçiş sürecidir. Daha ziyade, Komünizmi tesis etmekten kapitalizmi tesis etmeye dönüştürmek ve bu sürecin ana karakterleri haline gelecek özel mülkiyet sahipleri sınıfını yapay olarak üretmek amacıyla (klasik Marxizm ile tam uyum içinde) alınmış siyasi bir karardır. Bu yüzden "doğal bir durum" olarak piyasaya dönüş değil piyasanın kendisinin sahip olduğu yapay karakterin yükselişi söz konusudur.

Bu nedenle özelleştirme bir geçiş süreci değil kalıcı bir durumdur çünkü “özel”in, devlete ölümcül derecede bağımlı olduğunu keşfetmesi kesinlikle özelleştirme süreci sayesinde olmuştur: özel alanlar, ister istemez, devlet canavarının kalıntılarından meydana gelmiştir. Bu, aslında, Sosyalist devletin cesedinin şiddetle parçalanması ve özel girişimcilerin emrine tahsis edilmesidir ki her ikisi de kabile üyelerinin bir araya gelip ayın için özenle hazırlanmış, tanrısal nitelik atfedilmiş bir hayvanı yiyecekleri eski kutsal ziyafetleri hatırlatır. Bir yanda böyle bir ziyafet, kutsal nitelik atfedilmiş hayvanın özelleştirilmesini temsil eder çünkü herkes ondan küçük, özel bir parça alır; bir yanda da gelin görün ki kabilenin üstkimliklerinin yaratılıyor olması, bu ziyafeti kesinlikle haklı çıkarır.

Özelleştirmeyi kolektif bir proje olarak karşılamayı mümkün kılan bu ortak kimlik, özellikle bugün post-Komünist ülkelerde üretilen sanatta açıkça ortaya koyulmaktadır. Öncelikle, eskiden Komünizm’le yönetilen her bölgenin sanatçıları kendilerini hâlâ henüz yürürlükten kalkmış devlet sanatının gölgesi altında bulmaktadır. Bugün, Stalin, Çavuşesku veya Tito ile rekabet etmek bir sanatçı açısından kolay bir iş değildir -tıpkı Mısırlı sanatçıların, piramitlerle rekabet etmesinin bugün her zamankinden daha zor olması gibi. Dahası, “gerçek Sosyalizm” koşulları altında kolektif mülkiyet, geniş bir kolektif tecrübe hazinesiyle beraber gelişmiştir. Bunun nedeni, yeni Komünist beşeriyeti şekillendirmek için Sosyalist devletin gözettiği çeşitli siyasi ölçütlerin bu nüfusun tamamını etkilemiş olmasıdır. Sonuçta, egemenliğin devletin elinde olduğu kolektif bir zihinsel alan üretilmiştir. Komünist Parti yönetimi altındaki her özel ruh, resmî ideolojinin hizmetine sunulur ve devletleştirilir. Tıpkı ölümü esnasında Sosyalist devletin özel mülk edinmeye uygun yoğun bir ekonomik alan yaratması gibi resmî Sovyet ideolojisi de lağvedilirken, bireysel kapitalist ruhu üretme amacına uygun olarak özel mülkiyeti mümkün kılan, geniş kollektif duygular imparatorluğunu miras olarak bıraktı. Sanatçılar açısından bugün bu miras, kolektif deneyimler sahasına girdiklerinde halkın onları hemen anlaması bakımından büyük bir fırsatı temsil eder. Ama aynı zamanda önemli ve büyük bir riski de gizler çünkü sanatsal özelleştirme, eksik olduğunu ve ortak noktalara eskisinden daha fazla bağımlı hale geldiğini kanıtlamaktadır.

Her ne olursa olsun, yine de, bugünün post-Komünist sanat, büyük oranda, Sovyet ideolojisinin geride bıraktığı zihinsel ve sembolik alanın özelleştirilmesi suretiyle üretilir. Kabul edilmesi gerekir ki bu, bağlamı bakımından postmodern Batı sanatına benzemez; kendine

mal etmek veya tercih ederseniz, özelleştirmek konusunda uluslararası çağdaş sanat bağlamında öncülük eden sanatsal yöntem gibi işlev görmeyi sürdürür. Çoğu sanatçı bugün çeşitli tarihsel üslubu, dini yahut ideolojik sembolü, seri halde üretilmiş ticari malları, yaygın reklamları ve ayrıca belli başlı ünlü sanatçıların yapıtlarını da kendine mal eder. Kendine mal etme sanatı, kendini, tarihin sonundan sonra gelişen sanat olarak görür: Olay artık yeninin bireysel olarak üretilmesiyle ilgili değil dağıtım ve yayılma mücadelesiyle, mülkiyet hakları üzerine yapılan tartışmalarla, özel sembolik kapitali biriktirmek konusunda yaratılan bireysel fırsatla ilgilidir. Batı sanatının kendine mal ettiği tüm imgeler, nesneler ve üsluplar, bugün, aslında, her zaman özel çıkarlar doğrultusunda yönetilen bir piyasada ticari mallar şeklinde dolaşıma girmiştir. Dolayısıyla kendine mal etme bağlamında sanat, gerçek kapitale değilse de sembolik kapitale karşı saldırgan ve yıkıcı bir tutum sergiliyormuş -izin verilen ve yasaklanan arasındaki sınır boyunca ilerleyen, kapitalin yeniden yayılma şeklini keşfeden bir tür sembolik kor-sanlık peşinde- gibi görünür.

Post-Komünist sanat ise aksine, Komünizm günlerinden kalma paylaşım meşruiyetinden yararlanır gibi artık kimseye ait olmayan, tedavülden kalkmış ancak sadece tarihin arka çöplüğünde sessizce duran imge, sembol ve metin depolarından aldıklarını kendine mal etmektedir. Post-Komünist sanat kendi tarihinin sonunu yaşamış ve geçirmiştir: serbest piyasa ve kapitalist tarihin sonunu değil Sosyalist ve Stalinist tarihin sonunu. Stalinist tarzdaki gerçek Sosyalizmin asıl arsızlığı, her şeye rağmen, Sovyetler Birliği'nin sınıf mücadelesinin, devrimin ve hatta her tür toplumsal eleştirinin tarihsel sonunu -hâlihazırda meydana gelmiş savaş ve sömürü cehenneminden kurtuluşu- işaret ettiği konusundaki iddiasıydı. Sovyetler Birliği'ndeki gerçek koşulların, iynin kötüyü yenerek kazandığı son zaferin ardından gelişen ideal koşullarla benzer olduğu ileri sürülüyordu. Sosyalist kampın kendi kendine kurulduğu gerçek konumun, ütopyanın gerçekleştirildiği yer olduğuna karar verildi. Bunun gerçeği saptıran bir iddia, devlet zoruyla yazdırılmış bir şiir, ister kişinin sağ kalmak için giriştiği isterse kalıcı bir devrim yapmak için giriştiği mücadele olsun, baskı ve manipülasyona karşı sürdürülen bir mücadele olduğunu göstermek için büyük bir çaba harcamaya gerek yoktur -o zaman bile gerek olmamıştır.

Hal böyleyken, dünyanın gerçek adaletsizliklerine ve yetersizliklerine işaret ederek dünyaya ünlü "Başarıldı" iddiasını yasaklamak imkânsız olurdu. Geleceğin zaten geçmişte görülmüş, yaşanmış şeylerin ötesinde yeni herhangi bir şey getirmeyeceğine inandığı için gelecek

ile şimdiki zaman arasında tercihini şimdiki zamandan yana kullanan biri, aslında, tarihin sonundan yani ütopya karşıtı ile ütopya, cennet ile cehennem, lanetlenme ile kurtuluş arasındaki benzerlikten bahsediyordur. Bütün bunlara, kıyaslanamaz bir radikalliğe sahip olduğunu düşündüğü bir görüntünün/imgenin ya da olayın ne kadar yinelenirse yinelenisin aşılamadığına şahit olan biri inanır. Bu imge, çarmıhtaki İsa, ağacın altında oturan Buddha veya Hegel'in örneğinden yola çıkarsak, atının sırtında oturan Napolyon imgesi olabilir. Ancak, bu, Stalinist devletin -herkese eşit şekilde uygulandığı için kamulaştırma, terör, tümünden eşitlik konusundaki en radikal formları yaratan devlet- de deneyimi olabilirdi. Alexandre Kojève'nin 1930'larda Hegel'in tarih felsefesi hakkında verdiği ünlü Paris derslerinde Stalinizmin tarihin sonu olacağını açıklarken öne sürdüğü sav da tam olarak buydu. Savaş sonrası dönemde Kojève'nin halefleri, tekrar tarihin sonunu veya *post-histoire* ve postmodernizmi konuşmaya başladılar. Ancak bu kez, özne artık Stalinizm değil serbest piyasaya dayalı kapitalizmin İkinci Dünya Savaşı'nda ve daha sonra tarihin son perdesini açan soğuk savaşta elde ettiği zaferdi. Gerçek hayatta tarihin devam eden ilerleyişine dikkat çekilerek tarihin sonu hakkındaki söylem bir kez daha çürütülmeye çalışıldı. Ama gelecek ile şimdiki zaman arasında şimdiki zamanın seçilmesi, gerçeklere dayalı savlar tarafından çürütülemedi çünkü bu seçim hem gerçeklere dayalı hem de aynı şeyin biteviye nüksetmesi olabileceği gerçeğine gönderme yapan bütün savları -dolayısıyla tarihsel olarak zaten aşılmış olan- kapsıyordu. Açıkçası sağlıklı insan aklının gerçeği olarak mücadelenin devam ettiğini söylemekten kolay bir şey yok. Ancak mücadeleye katılanların aslında hiç de mücadele etmediğini sadece savaş pozisyonu almış halde katılışp kemikleştiklerini fark etmek daha zor.

Nitekim post-Komünist sanat, tarihin sonundan sonra bir durumdan tarihin sonundan sonra başka bir duruma geçen bir sanattır: gerçek Sosyalizmden postmodern kapitalizme; ya da sınıf mücadelesinin sonunu takiben gelişen evrensel kamulaştırma şiirinden sürekli yinelenen aynı dağıtım, yayılma, kendine mal etme, özelleştirme mücadelelerinin bıkkınlık veren sonsuzluğuna istinaden nihai teslim oluşa geçen. Bu sonsuzluğu kusur olarak gören ve aynı zamanda onun tadını çıkaran postmodern Batı sanatı bazen kavgacı, bazen alaycı görünmek ama her durumda eleştirel olmak ister. Post-Komünist sanat ise aksine, Komünist şiire derinden bağlı olduğunu kanıtlar -bu şiirden vageçmek yerine onu özelleştirir ve genişletir. İşte bu yüzden post-Komünist sanat sık sık fazlasıyla munis görünür, yani, eleştirel veya yeterince

radikal değilmiş gibi görünür. Gerçekten de dışlayıcı, mücadeleci ve eleştirel gerçekçi mantığı değil kapsayıcı ütöpik mantığı izler. Evrenselciliğin peşinde koşan ve tüm karşıtlıkların yer aldığı bir diyalektik birlik oluşturmaya çabalayan ama Batılı kapitalizmin tüm sembollerine direndiği için nihayetinde soğuk savaşın çatışmalarında sıkışıp kalan bu anlayış, Komünist ideolojinin bir uzantısıdır. Sosyalizmin son evresinde ortaya çıkan bağımsız, gayri resmî sanat, tarihin sonu konusunu daha kapsamlı bir şekilde enine boyuna düşünmek, tüm ulusların, kültürlerin, ideolojilerin barışçıl bir şekilde bir arada yaşadıkları ütopyayı kapitalist Batı'ya ve geçmişte kalan Komünizm öncesi tarihi kapsayacak şekilde genişletmek istemiştir.

Vitali Komar ve Alexander Melamid gibi 1960'larda ve 1970'lerde etkin Rus sanatçılar ve daha sonra Slovenyalı sanatçı grubu Irwin veya Çek sanatçı Milan Kunc, bu özenli kapsama stratejisini izledi. Bu sanatçılar, soğuk savaşın siyasi gerçekliğiyle uyuşmuyormuş gibi görülen sembollerin, görüntülerin, imgelerin ve metinlerin barış içinde bir arada varlıklarını sürdürdükleri sanatsal açıdan pastoral şiir tadı veren boşluklar yarattılar. Ayrıca 1960'ların ve 1970'lerin hemen başında Ilya Kabakov veya Erik Butanov gibi başka sanatçılar da Sovyetler Birliği'ndeki günlük yaşama ilişkin kasvetli imgeleri resmî propagandalarda kullanılan renkli, neşe dolu imgelerle karıştırdıkları yapıtlar ürettiler. Soğuk savaşın siperlerinin ötesindeki ideolojik mutabakatın sanat alanındaki stratejiler doğrultusunda o dönemlerde düşmanların da içerilmesinin amaçlandığı genişletilmiş ve radikalleştirilmiş bir ütopya fikri ortaya atıldı. Bu kapsayıcı siyaset, Komünist rejim bozulduktan sonra bile Rus ve Doğu Avrupalı birçok sanatçı tarafından uygulanıp izlendi. Bunun, eskiden dışlanan her şeyin kabul edildiği gerçek Sosyalizm cennetinin uzantısı olduğu ve genellikle diktatörler, despotlar, teröristler akla gelmesine rağmen kapitalistlerin, militaristlerin, küreselleşmeden kâr sağlayanların da eklenmesiyle Komünist topyekun kapsama talebinin ütöpik bir şekilde radikalleştirildiği söylenebilir. Bu şekilde radikalleşen ütöpik kapsayıcılığın ironisi olduğu düşünülür ancak aksine, bu daha ziyade farklılıklar yerine benzerliklerin peşine düşmüş, tarih sonrası döneme özgü, pastoral bir şiirdir.

Komünizmin yıkılmasından sonra yaşanan fakirlik bile bugünün Rus sanatçıları tarafından ütöpik bir şey gibi betimleniyor çünkü zenginlik toplumu bölerken fakirlik bir şekilde birleştiriyor. Özellikle Boris Mikhailov, Rusya ve Ukrayna'daki günlük yaşamı bu şekilde, yani hem acımasızca hem de sevgiyle betimliyor. Aynı huzurlu bakış açısı Olga Chernyshova, Dmitri Gutov ve Lyudmila Gorlova'nın videolarında da

açık bir şekilde algılanıyor; bu sanatçılar için ütopya, resmî kapitalist rekabet yüzünden yerinden edilmiş olsa da, Komünizm sonrasında devam eden hayatın günlük rutininde yaşamayı sürdürüyor. Kolektif siyasi protesto tavrı ise aksine, Komünizm'in yıkılmasından sonra bütünüyle özelleştirilen, kayıtsızlık içindeki günlük yaşamda artık yeri olmayan, sanatsal açıdan tiyatral nitelikli bir girişim gibi sunulur. Örneğin, Radek grubunun yaptığı bir performansta, Moskova'nın hareketli kent merkezindeki bir kavşakta karşıdan karşıya geçen kalabalık insan güruhu, sanatçıların geçmişteki devrimci liderler gibi ellerinde dövizler ve afişlerle bu pasif kalabalığın önüne geçip yürümesi suretiyle siyasi bir gösteri yürüyüşüne katılan kalabalık şeklinde yorumlandı. Cadde geçildikten sonra herkes kendi yoluna gidiyordu. Anatoly Ozmolovsky de 1968'te Paris'te yaşanan olaylara atıfta bulunarak Moskova'da kendi siyasi eylemini tasarlamıştı. Siyasi imgelem kendini burada kendine mal etmeye uygun tarihsel (ön)imgelerin depolandığı yer gibi sunuyordu.

Bu nitelendirme, elbette, eskiden Sovyetler Birliği kapsamında olan ülkelerde yapılan bütün sanatlara atfedilmez ve uygulanmaz. Evrensel, uluslararası, Komünist ütopyaya verilen tepki her zaman, hatta ilk olarak, gerçek Sosyalizm koşulları altında üretilenden daha radikal olan bu ütopya üzerinde düşünmeye kalkışmak olmuyor. Daha ziyade insanlar sıklıkla bu ütopyaya ulusal ayrışmanın yapılması, sabit bir ulusal ve kültürel kimlik yaratılması talebiyle karşılık veriyorlar. Bu tepki, Sosyalist dönemin son evresinde zaten açık bir şekilde dikkat çekebiliyordu ancak eski Sovyetler Birliği, eski Yugoslavya ve eski Doğu Bloku topraklarında yeni ulus devletler kurulduktan sonra yoğunluğu hızla artındı -ulusal kültürel kimliklerini aramak bu devletlerin temel etkinliği haline geldi. Kabul etmek gerekir ki bu ulusal kimlikler, Komünist imparatorluğun kalıntılarından alınıp benimsenen küçük parçalardır ancak kural gereği, bu gerçek hiçbir zaman açıkça ifade edilmemiştir. Komünist dönem, araştırılan ulusal kimliğin organik tarihsel gelişiminin travmatik bir şekilde kesintiye uğratılması olarak yorumlanır.

Komünizm, bu yüzden dışsallaştırılmıştır, uluslararası özelliğinden uzaklaştırılmıştır ve birinin özkimliğini yabancı bir güce bağlayan, kimliğin tekrar bütünlüğüne kavuştuğunun söylenebilmesi için tedavi olmasını gerektiren travmaların toplamı olarak tasvir edilmiştir. Eski Sovyetler Birliği'nin Rus olmayan fertleri ve Doğu Avrupa açısından Komünist partilerin hüküm sürdüğü dönem, bu nedenle Rus askeri gücünün işgali altına söz konusu fertlerin yalnızca pasif olarak acı çektiği bir dönem olarak sunulmaktadır. Rus tipi ulusalcılık konusunda uzman kuramcılar açısından Komünizm, başlangıçta yabancıların

(Yahudilerin, Almanların, Letonyalıların ve saire) işiydi ama Stalinizm sırasında zaten büyük oranda mağlup edilmişti ve yerine haşmetli Rus imparatorluğu geçmişti. Bu yüzdendir ki tüm bu ülkelerin ulusalcıları kendi tarihsel tanıları konusunda tamamen hemfikirlerdir ve her ne kadar kendilerini sürekli mücadelenin farklı saflarında buluyor olsalar da daha fazla mücadele etmeye hazırdırlar. Bu kusursuz görüş birliğinde keyif kaçırıp arayı bozan tek şey, herhangi bir mücadelenin ötesine geçmiş masalsı bir ütopya olarak barışçıl evrenselciliğe sımsıkı tutunan post-Komünist, ya da daha iyisi, post-muhalif sanattır.

Avrupa ve Ötekiler

— § —

S ON yıllarda Avrupalı siyasetçilerin sürekli Avrupa'nın sadece ekonomik temelli bir çıkar topluluğu değil bundan daha fazlası -yani iddia edilmesi ve savunulması gereken belli başlı kültürel değerlerin destekleyicisi- olduğunu söylediklerini duyuyoruz. Fakat elbette biliyoruz ki siyaset dilinde "daha fazlası" bir kural olarak "daha azı" anlamına geliyor. Gerçi Avrupalı siyasetçilerin gerçekten söylemek istedikleri şey Avrupa'nın sınırsızca genişleyemeyeceği, genişlemesinin şart olmadığı ancak kültürel değerlerinin bittiği yerde sınırlarının da bitmesinin gerektiğidir. Kültür kavramı, fiilen maruz kaldığı ekonomik ve siyasi sınır genişlemesini tanımlar; Avrupa kültürü uygulanabilirliği kapsamı açısından ele alınırsa, Avrupalının ekonomik çıkarları alanı olarak daha dar bir tanım getirilir. Böylece Avrupa kendini Rusya, Çin, Hindistan ve İslam ülkelerinden ve ayrıca müttefiki Amerika Birleşik Devletleri'nden de farklılaştıracaktır, aynı zamanda kendini, Avrupa'ya gelenlerin çok şükür ki uyum sağlamasının gerektiği özel bir kültürel kimliğe sahip, iç yapısı bağlamında homojenliğini koruyan bir değerler cemaati olarak da sunar. Burada ortaya atmak istediğim soru, Avrupa kültürel değerlerine ilişkin böyle bir farklılaşmanın, böyle bir tanımın cazip olup olmadığı değildir. Daha ziyade Avrupa kültürel değerlerinin Avrupalı siyasetçiler tarafından tam olarak nasıl ve ne kadar başarılı tanımlandığıdır. Beni ilgilendiren ikinci şey Avrupa kültürel kimliğine ilişkin talebin Avrupa'daki sanatlar üzerindeki etkilerinin ne olduğudur.

Birinin kendi kültürünü uluslararası düzeyde mukayese etme arzusu kesinlikle tam anlamıyla normal ve meşrudur. Sorulacak soru, basit bir şekilde, Avrupa örneğinde bu girişimin ne kadar başarılı olacağıdır. Şimdi, kural olarak, Avrupa değerleri, kökleri Yahudi-Hıristiyan mirasına ve Avrupa Aydınlanması geleneğine uzanan hümanistik değerler şeklinde tanımlanıyor. Avrupa değerlerinin, genel olarak, insan haklarına saygı, demokrasi, yabancılara gösterilen hoşgörü ve başka

kültürlere karşı açık olmayı içerdiği düşünüyor. Başka bir şekilde ifade etmek gerekirse, spesifik bir şekilde Avrupa değerleri olarak ilan edilen bu değerler aslında evrenselliği kucaklıyorlar ve insan, doğal olarak, Avrupalı olmayanların da bunlara saygı duymasını talep edebiliyor. Asıl zorluk, Avrupalının kültürel kimliğini böyle değerler ve benzerleri üzerinden tanımlamak isteyen birinin kaçınılmaz bir şekilde karşı karşıya kaldığı şey: Özel bir kültürel kimliği tanımlamak ve diğer kültürlerle arasında bir fark tespit etmek açısından bu değerler fazlasıyla genel, fazlasıyla evrensel kalıyor. Öte yandan Avrupalının kültürel geleneğinin yoğun zenginliğinin hakkını vermek açısından bu değerler listesi fazlasıyla yavan kaçıyor. Avrupalının kültürel kimliği söylemi, bu paradoksu onlarca yıldır dolaşımda tutuyor ve yayıyor. Bir yandan bu paradoksun dolaşımda olması muazzam bir entelektüel dinamik duygusu uyandırıyor ama bir yandan da ilgili söylem her zaman aynı noktada kalıyor. Evrenseli kucaklamak, hümanist değerlere hitap etmek suretiyle Avrupa için özel bir kültürel kimlik tanımlama projesi, düz mantık düzeyinde tutarsız olduğu için başarılamıyor.

Mantık çerçevesinde tutarlı her kültürel kimlik tanımı diğer kültürlerin farklı ancak eşit değerde olduğunu farzeder. Ancak, evrensel hümanist değerler Avrupa'ya özgü özel değerler şeklinde tanımlanırsa bu sadece Avrupalı olmayan diğer kültürlerin, doğası gereği, hümanizm karşıtı, yani insanlık dışı, demokrasi karşıtı, hoşgörüsüz ve benzeri olduklarının düşünülmesi gerektiği anlamına gelir. Bu teşhis göz önüne alındığında Avrupalının kültürel ve siyasi duyarlılığının ister istemez muğlak olduğu açıkça ortaya çıkar. Bununla ilgili olarak insan haklarının ve demokrasinin evrensel değerler olduğu, Avrupalıların ise bu değerlerin ahlaki bakımdan dünya genelinde kabul ettirmesi gerektiğini hisseden hamileri olduğu kabul edilebilir. Bu süreçte, Avrupalılar kendilerini, çok doğru bir şekilde, insan haklarını savunma ve koruma kisvesi altında uyguladıkları eski emperyalist yayılma politikasını sürdürdükleri suçlamasıyla karşı karşıya bulurlar. Ancak insan haklarının özellikle Avrupa değeri olarak kabul edilmesiyle ilgili olarak Avrupalılar, Avrupa kültür ortamını soyutlamak ve hümanizm karşıtı yabancılara karşı savunmak için kendilerini Avrupa dâhilinde korumak zorunda hissederler. Dolayısıyla Avrupa siyaseti emperyalizm ve izolasyonizm/yalnızcılık arasında -kendinde olduğunu iddia etmek istediği değerlerin özel-evrensel karakterini yansıtırçasına- bocalar.

Avrupa kültürünün bu türden bir özel-evrensel tanımı, çok açık bir şekilde, diğer kültürleri kendilerini aklamak konusunda baskı altına alır. Ya evrensel, hümanist değerleri özümstedikleri noktada zaten dibi-

ne kadar Avrupalılaştıklarını kanıtlamaları ya da kökeni ille de Yahudi-Hristiyan geleneğine değil Budist, Konfiçyüsçü veya İslami geleneklere uzanan özgün hümanist törelerinin bulunduğunu ispatlamaları beklenir. Bununla beraber her iki aklama stratejisi de hümanist değerlerin Avrupa kültür ortamında en başından beri bölgeselleştirilmesi durumunu suçlu kabul eder. Bu bölgeselleştirme Avrupalılar açısından da ağır bir yüküdür çünkü sonuçta Avrupalı olmayan kültürleri, hümanist olmamakta nitelendirmeye zorunlu olduklarını hissederler ki bu durum hümanistik yaklaşımlarıyla tezatlık teşkil eder. Aslında bunu sadece, söz konusu değerlerin evrensel boyutuna artık inanmıyorlarsa ve bunların spesifik olarak Avrupa'ya özgü değerler olduğunu kabul etmeye hazırlarsa yapabilirler. Neticede kendilerini hümanist değerlerin hamileri şeklinde tanımlayan Avrupalılar iki nedenden dolayı mahcup olurlar: Bir yandan bu değerleri dünya genelinde, gerekiyorsa güç kullanarak, kabul ettirme zorunluluğu hissederler ki aslında bu hümanist idealle çelişir, bir yandan da bu değerlerin sadece Avrupa'ya özel olduğunu düşündükleri ölçüde hümanist idealin evrenselliğinden kuşku duyma eğilimindedirler.

Haliyle tipik Avrupalılar, her şeyi yapabilecek güçte olma fantezisi ve kronik üstünlük kompleksi arasında bocalarlar. Hümanizmin evrensel bir değer olduğunu beyan eder etmez bütün dünya ayaklarının dibindeymiş gibi gelir çünkü artık onlar da insanlığın bir parçasıdır. Hümanizmin Avrupalılara özgü bir değer olduğunu söylediklerindeyse kendilerini zayıf, mücadele edecek gücü olmayan, kolay incinen, korunmasız, insan hakları ihlalleriyle, adaletsizliklerle, korkularla dolu bir denizle çevrilmiş -hümanist olmayan yabancıların karşısında terk edilmiş, savunmasız- olduklarını hissederler. Kendi hümanizmleri en yüksek değer iken yapısal bir zayıflığa, kültürler arası savaşta önemli bir dezavantaja dönüşür. Hâkim olan Avrupa kimliği söylemi iki şeyi iddia ettiği için -hümanist değerlerin evrensel olduğu ve Avrupa'ya özel olduğu- Avrupalı ruh, ahlaki üstünlük ve paranoid öteki korkusu arasında çaresizlik içinde kalmıştır. Bu iç çalkantının Avrupa siyaseti açısından ne ölçüde fayda sağladığı konusunda bir şey diyemem ama kuşkusuz Avrupa sanatı açısından bunun olası en iyi önkoşul olduğunu söyleyebilirim.

Avrupa hümanizminin kaderi, Avrupa sanatının kaderiyle en az iki hususta derinden bağlanmıştır. İlki, Avrupa sanat anlayışına hâkim teamüllere uygun şekilde, yalnızca insan eliyle yapılan şeylerin sanat kabul edilebilmesidir. İkincisi ise neticede sanat yapıtının pratik açılan kullanılabilmesi temelinde değil sadece üzerine düşünülmesi ve hak-

kinda yorum getirilmesi niteliğiyle diğer nesnelerden ayrıştırılmasıdır. Sanat yapıtını kullanmak, tüketmek konusundaki bu tabu, müzeler ve sanat piyasası da dâhil olmak üzere Avrupa'daki sanat kurumlarının hepsinde esas teşkil eder. Hümanizmin temel düsturu insanın sadece sonuç olarak görülebildiğidir ve uygulanan yöntemler doğrultusunda Avrupa hümanizminin insanları öncelikli olarak bir sanat yapıtı gibi gördüğü zaten hiçbir zaman öne sürülmez. İnsan hakları aslında sanatın haklarıdır ama insana uygulanmıştır. Gerçi Aydınlanma'nın izinden gidilerek, insan, öncelikli olarak bir zihin ve ruh olarak değil diğer bedenler arasında yer alan bir beden olarak, yani diğer şeyler arasında duran bir şey olarak tanımlanmıştır. Şeyler düzeyinde, sanat kavramı dışında başka hiçbir kavram diğer şeylerin ötesindeki belirli şeylere öncelik verilmesine müsaade etmez, yani, bu şeylere diğer şeylere bahşedilmeyen özel bir fiziksel dokunulmazlık asaleti katmaz.

İşte bu yüzden sanatın ne olduğu sorusu Avrupa kültürü bağlamında sadece sanata özel bir soru değildir. Sanat yapıtlarını diğer şeylerden ayırmak için kullandığımız kriterler, insanı insan olmayandan ayırmak için kullandığımız kriterlerden farklı değildir. Her iki süreç de -belli başlı şeylerin sanat yapıtı olarak kabul edilmesi ve belli başlı bedenlerin, duruş şekillerinin, hareketlerinin, tavırlarının insan kabul edilmesi- Avrupa geleneğinde birbirine sınıksız bağlıdır. Nitekim Michel Foucault'nun son yıllarda yapılan tartışmalarda gündeme getirdiği ve özellikle Giorgio Agamben gibi başka yazarlar tarafından geliştirilen biyopolitika kavramının, başından beri, eleştirel bir eğiliminin olması sürpriz değildir. Bir hayvan -daha kesin söylemek gerekirse canlı bir hayvan- olarak insandan bahsetmek, onun asaletini küçümsemek, onu aşağılamaktır. İnsanlar, sadece sanat yapıtları -ya da daha iyisi, kendilerini bir sanatçı gibi üreten sanat yapıtları- oldukları söylenirse gerçekten asil ve değerli olabilirler. Bu insan kavramı, her birinin önce bireysel olarak insanları, sonra toplumu ve devleti sanat yapıtları olarak algılayan tüm hümanist ütopyaların dayandığı temeldir. Böylece şu soru ortaya çıkar: neyi sanat olarak kabul etmeye hazırız ve belli başlı şeyleri böyle kabul etmek açısından elimize hangi kriterler var? Öyle görünüyor ki tek yanıt sanatın, insanın gerçekten hangi insan olduğunu -insan hakları bahşedilen ve demokrasinin öznelere oldukları düşünülebilen insanlar- görmemize izin vereceği bir dönüşüm yeri olduğudur.

Ancak, soruyu bu şekilde formüle edersek net bir yanıt alamayacağımızı da biliyoruz. Özellikle modern sanat gelişip olgunlaşırken sanat yapıtını diğer şeylerden açık bir şekilde ayırabilmeyi sağlayan

tüm kriterler gözden geçirilip sorgulandı. Avrupa sanatının, katı bir tutumla, kendi kültürden arınma yolunu takip ettiği söylenebilir. Avrupa kültüründe derinlere saplanmış geleneksel sanat tanımlama mekânizmalarının hepsi eleştirel bir şekilde sorgulandı ve yetersiz oldukları açıklandı. Avrupa avangardında birbiri ardına gelen dalgalar, sanat yapıtı olacak şeylerin eskiden olduğu gibi tanımlanamayacağını açıkladı. Birçok kişinin düşündüğü gibi bu, sanat kavramının genişlemesi meselesi değildi. Sanatın gelişmesi sırasında, giderek daha kapsamlı, daha evrensel ve önceki sanat kavramlarına ait bazı kısımların yer alabildiği yeni bir sanat kavramı formülü yaratma durumu da söz konusu değildi. Mesele ne sanatı belirlemek açısından eski, demode olduğu varsayılan kriterleri reddetmek veya onlarla baş etmek ne de bu kriterleri yeni kriterlerle değiştirmekti; mesele daha ziyade bu kriterlerin çeşitlendirilmesi, farklılaştırılması ve çoğaltılmasıyla alakalıydı.

Bazen güzelliği yüzünden bir şeyin sanat yapıtı olduğu açıklanıyordu, bazen de bir şey özellikle çirkin olduğu için sanat yapıtı sayılıyordu; bazen estetik hiçbir şekilde bir rol oynamıyordu; bazı şeyler müzedeydi çünkü orijinaldi veya aksine üretildikleri dönemin tipik örneği idi; çünkü önemli tarihi kişilikleri ve olayları kaydetmişlerdi veya onları yapanlar önemli tarihi kişilikleri ve olayları betimlemeyi reddetmişti; çünkü popüler beğeniye hitap ediyordu veya popüler beğeniyi reddediyordu; çünkü başından beri sanat yapıtı oldukları söyleniyordu veya sadece bir müzede yer almaya başlayınca sanat yapıtı haline gelmişlerdi; çünkü bilhassa pahalıydı veya bilhassa ucuzdu. Birçok durumda belli başlı sanat yapıtları sadece tesadüfen oraya düştükleri için orada yer alıyorlardı ve bugünün küratörlerinin onları elemek için ne enerjileri ne de buna hakları vardı. Bunların hepsi ve daha da fazlası bugün bizim açımızdan sanattır. Bazı şeyleri sanat olarak kabul etmek zorunda olmamızın mevcut nedenleri, bu yüzden bir kavrama indirgenemez. Avrupa sanatının diğer kültürlerin sanatından açık ve net bir şekilde ayırt edilememesinin sebebi de budur. Avrupa'daki müzeler on sekizinci yüzyılın sonu, on dokuzuncu yüzyılın başında gelişip değişmeye başladığında hem Avrupa kökenli olan hem de menşei Avrupa olmayan sanat yapıtlarını -yine bütün bu nesneleri birbirine bağlayan benzerlikler, karşıtlıklar, özdeşlikler ve farklılıklar bazında- bünyelerine almayı kabul ettiler. Sanat anlayışımız, bu sayede, birçok retorik mecazlar, kendimiz ile öteki arasındaki sınırları yok etmeksizin veya yeniden çizmeksizin sürekli aşan çeşitli metaforlar ve ad değişimleri tarafından belirlenmiştir. Bir şeyleri sanat yapıtı olarak kabul etmeye ilişkin tüm sebepler tikeldir ancak genel retorikleri hiç şüphesiz Avrupalı'dır.

Bu retorik, gayet iyi bildiğimiz gibi, insanla ilgili alanlara da defalarca uygulanmıştır. Flaubert, Baudelaire ve Dostoyevski'den Kierkegaard ve Nietzsche kanalıyla Bataille, Foucault ve Deleuze'a ulaşan Avrupa düşünce sistemi eskiden şeytani, zalim ve gaddar olduğu düşünülen şeylerin çoğunun insana dair bir manifesto olduğunu kabul etti. Tam da sanatta olduğu gibi, bu yazarlar ve başka pek çok yazar, sadece insan olduğu belli olan şeylerin değil insan gibi görünmeyen şeylerin de -ve kesinlikle sırf insan gibi görünmedikleri için- insan olduğunu kabul ettiler. Onlar açısından mesele yabancıyı kendi dünyalarına dâhil etmek, bu dünyada kaynaştırmak veya asimile etmek değildi, belakis, yabancının dünyasına girmek, onun geleneklerine ayak uydurarak ona dönüşmektir. Avrupa geleneğinde mevcut sayısız başka yazar gibi bu yazarlar da insan hakları ve demokrasi söylemiyle kolay kolay bütünleşemediler ancak bence burada anlatılmasına şu an için gerek yok. Buna rağmen bu yazarlar, Avrupa geleneğine sadece bu neden yüzünden belki de başka hiç kimsenin olmadığı kadar aittirlerdi çünkü ötekiyle, yabancıyla, hatta tehditkâr ve zalim olanla çok derinlerde içsel bir birlik kuruyorlardı ve bizi basit hoşgörü kavramından çok daha başka, uzak bir boyuta götürüyorlardı. Bütün bu yazarların çalışmaları Avrupa kültürünün kendi içindeki güçleri, dürtüleri ve aksi halde yabancı topraklarda yerelleştirilecek farklı arzu şekillerini teşhis etme girişimiydi. Dolayısıyla bu yazarlar, Avrupa kültürlerinin gerçek anlamda biricik olan özelliğinin birini ilelebet "yabancı" kılmaya, kendisi dışındakini yadsımaya, yok etmeye ve reddetmeye -bunu bildiğimiz kültürlerin bugüne kadar yaptığından daha radikal bir şekilde yapmaya- dayalı olduğunu gösterdiler. Doğrusu, Avrupa tarihi kültürel yarlımaların, birilerinin özgün, otantik geleneklerini sürekli reddetmenin tarihinden başka bir şey değildir.

Bu, kesinlikle, insan hakları ve demokrasi söyleminin, doğası gereği yetersiz, eksik olduğu, bu söyleme katılmamak gerektiği anlamına gelmiyor. Sadece bu söylemin, bugün ne yazık ki giderek daha sık gerçekleştiği gibi, Avrupa kültürünü diğer kültürlerden ayırtmak amacına hizmet etmemesi gerektiği kastediliyor. Bu değerlerin tanım gereği sadece Avrupa'ya özgü değerler oldukları öne sürülürse bunun karşılığında, ister istemez, ötekiler, yabancılar insan haklarına saygısı noksan, demokrasi ve hoşgörü kabiliyeti olmayan kimseler olarak tanımlanıyor. Nitekim bu yabancılar, Avrupa'ya gelir gelmez, sözde bütünleşmek amacıyla sonu olmayan bir yola sokuluyorlar ki bu yol asla hedefe varamıyor çünkü yabancılar tarafından açıkça kuşkulu olduğu iddia edilen Avrupa değerleri, her zaman hakikati, içsel inancı açığa

çıkarmaktansa onu gizlemeye hizmet eden bir ikiyüzlülük ve sahte bağlılık şekli olarak yorumlanabiliyor. Yabancılar, bugün sadece güya Avrupalılara özgü değerleri görünüşte kabul etmeleri değil bunların “içselleştirmeleri” de -başarıyla asla “nesnel” bir şekilde değerlendirilemeyen ve dolayısıyla sonsuza kadar tamamlanmamış bir halde kalmak zorunda olan bir süreç- isteniyor.

İnsan hakları ve demokrasi söylemi, yabancılara hiçbir adalet ve hak sağlamıyorsa, bu söylem gerçek Avrupa geleneği bağlamında da adaletsizdir anlamına gelir çünkü gösterdiğimiz gibi bu söyleme uymayan her şeyi görmezden gelir. Avrupa kültürel geleneğinin bu “lanetli” kısmı, “saf sanat” bağlamında genellikle reddedilir. Siyasetin sanata oldukça yersiz şeylerden biri gibi muamele etme ve siyasetle ilişkisini görmezden gelme eğilimi gayet iyi bilinmektedir. Bu eğilim, bugün bile önemli oranda artmıştır ki bu özellikle mantıksız ve inanılmazdır çünkü artık siyasi enformasyon da dâhil olmak üzere pek çok enformasyonun görsel yöntemlerle iletişim kurularak sağlandığı bir dönemde yaşıyoruz. Yakın bir zaman içinde akut bir hal alan siyasi İslam hakkında yapılan tartışmalarla bağlantılı olarak görselin rolü artmıştır. Siyasi açıdan patlamaya hazır sorunların fitili imgeler tarafından neredeyse istisnai bir şekilde ateşlenmiştir: Danimarka karikatürleri, türbanlı kadınlar, bin Ladin’in videoları. İslami köktendincilik dış dünyaya öncelikle video aracılığıyla hitap etmektedir -İslamiyet sözüm ona görüntüye/resme/imgeye düşman olmasına rağmen. Ancak çok daha küçük bir örnek bile bugün olan biteni ortaya koymaktadır: Televizyonlarda ne zaman çokkültürlülük meselesi tartışılrsa kaçınılmaz bir şekilde ten renkleri “orijinal” Avrupalıların ten renginden farklı olan yoldan gelen geçenlerin yoğun olduğu bir Avrupa kentine ait sokak görseli kullanılıyor. Bu durum, kültürün burada ırk için fiilen kullanılan bir rumuz işlevi gördüğü izlenimi veriyor. Sonuçta, belirli bir söylemi görsele aktarmak onu ırkçılaştırıyor -asıl niyet bu olmasa bile. Nitekim bugünün siyasetinin, kullandığı imgelere bağımlı olduğu da son derece aşikâr bir hal alıyor.

Kişinin kendisini tehlikeli, zalim bir yabancı olarak betimlemesi Avrupa sanatının geleneksel repertuarının bir parçasıdır. Nitekim Nietzsche kendisini übermensch’in temsilcisi, Bataille ise acımasız Aztek ayinlerinin savunucusu olarak sunmuştu. Kendini şeytani bir yabancı gibi sunma geleneği Marquis de Sade ile başladı ve kara Romantizm ile Satan kültürünün Avrupa sanatının başlıca geneklerinden biri haline gelmesi sırasında gelişti. Bu, her zaman sanatla sınırlı değildi. On dokuzuncu yüzyılda bile sadece terörizme sempati duymakla kalmayıp aktif bir şekilde terör eylemlerine katılan birçok sanatçı ve aydın vardı.

Gerçek şu ki, İslam ülkelerinden göç ederek gelen ailelerin Avrupa'da büyüyen çocuklarından ve torunlarından bazıları, radikal, köktendinci İslami yaklaşımların genellikle bu genç insanların Avrupa kültürüne layığıyla entegre edilmediklerinin işareti olarak yorumlandığını açıkça ifade ediyorlar. Ama aslında bunun, tam aksine, bu gençlerin Avrupa kültürüne -ama kesinlikle "tehlikeli yaşam" çağrısında bulunan kültürün içindeki geleneğe- sıra dışı bir mükemmellikte entegre olduklarının işareti olup olmadığı meselesi ortaya çıkıyor. Avrupa kültürü ve sanatı geleneği, sahip olduğu tüm çeşitlilik ve içsel tutarsızlıklar bazında anlaşılıp kavranırsa, bu kültüre kimin entegre olup olmadığı sorusu tamamen farklı bir şekil alır. Avrupa'nın kültürel mirasını kendi bütünlüğü içinde görmeye hazır olanlar bu mirastan kaçmanın ve Avrupa kültürüne gerçekten yabancı, gerçekten Avrupalı olmayan bir şeyler yapmanın muazzam derecede zor ve neredeyse imkânsız olduğunu fark edecektir. Avrupa kültürünün tek gücü, kesinlikle, durmaksızın kendi ötekisini üretmesidir. Avrupa kültüründe biricik olan bir şey varsa o da bu sadece kendini değil kendisinin olası tüm alternatiflerini de üretmek ve yeniden üretmek konusundaki becerisidir.

Elbette yakın zamanlarda Avrupa sanatının sonradan kültürel tabuları yıkmaya, Avrupa kültürel kimliğinin sınırlarını aşmaya, siyasi yaşamı etkileme ve halkın farkındalığını artırma becerilerini kaybettiğine ilişkin yakılan ağıtları duyuyoruz. Bu zamanda sanatın halkın bilinç düzeyi üzerindeki etkisini hafife almak, her şey bir yana, sanatın öncelikli olarak sanat piyasası ve sanat yapıtının da ticari mal gibi tanımlandığı gerçeğiyle alakalıdır. Gerçek şu ki sanat, sanat piyasası bağlamında işlev görür ve her sanat yapıtı kuşkusuz ticari bir maldır. Ancak sanat yapıtı sadece ticari bir mal olmakla kalmaz aynı zamanda kamusal alan içinde yapılan açık bir beyandır. Sanat, onu satın almayı düşünmeyenler için de yapılır ve sergilenir -doğrusu, sanat izleyicileri arasında ezici üstünlüğü olan kitleyi bu kişiler oluşturur. Halka açık bir serginin tipik ziyaretçileri, gösterilmekte olan sanata ticari mal gözüyle bakmaz; öyle bakan varsa da ancak birkaç kişidir. Bu tipik ziyaretçiler, daha ziyade sanatçının, o veya bu şekilde herkesin kendini kamusal alanda sunmak zorunda olması yüzünden bir gözlem nesnesi olarak kendini kamusal alana yerleştirme araçlarına tepki verirler. Bu süreçte sergilerin, bienallerin, trienallerin ve benzerinin sayısı istikrarlı bir şekilde sürekli artar. Çok fazla para ve enerji yatırımı yapılan bu farklı sergiler, ilk etapta sanat yapıtlarını satın alanlar için değil kitleler, muhtemelen asla bir resim satın almayacak olan anonim ziyaretçiler için açılır. Öncelikle alıcılar için düzenlenen sanat fuarları bile, giderek alıcı olmayı düşün-

meyen insanları etkileyen kent etkinliklerine dönüşmüştür. Günümüzde sanat sistemi uzun bir süredir uzakta durup gözlem ve analiz yapmak isteyen kitle kültürünün ayrılmaz parçası haline geldiği bir yolda ilerlemektedir. Üstelik sanat piyasasında alınıp satılan münferit nesnelerin üretimi şeklinde değil mimari, tasarım ve modayı birleştiren bir sergileme praksişi -Bauhaus, Vkhutemas sanatçıları ve 1920'ler ile 1930'lar kadar erken bir dönemde öngörülerde bulunan diğer sanatçıları gibi avangardın yol gösterici aydın figürlerinin yaptıklarına benzer şekilde- olarak kitle kültürünün parçası haline gelmiştir. Ama bu, sanatın bugün kitle kültürüyle tamamen özdeşleştiği ve sınırlarını aşarak bu sayede özeleştiri becerisini tamamen yitirdiği anlamına mı gelir?

Öyle olduğuna inanmıyorum. Kitle kültürünün -veya gelin eğlence kültürünün diyelim- sıklıkla gözden kaçırılan ama ötekilik ve yabancılaşma sorunlarıyla oldukça ilişkili bir başka boyutu vardır. Kitle kültürü herkese aynı anda hitap eder. Bir pop müzik konseri ya da film gösterisi küçük izleyici grupları yaratır. Bu gruplar kısa sürelidir ve geçicidir; üyeleri birbirini tanımaz; oluşumları keyfidir; bütün bu insanların nereden gelip nereye gittiği belirsizdir; birbirlerine söyleyecek pek bir şeyleri yoktur veya çok az konuşurlar; paylaşabilecekleri ortak hatıraları üretebilmelerini sağlayacak müşterek bir geçmişleri, paylaşılan bir kimlikleri yoktur -buna rağmen bir grupturlar, yani küçük bir toplulukturlar. Bu gruplar, trenle veya uçakla seyahat eden grupları çağırıştırır. Başka bir şekilde ifade etmek gerekirse, bunlar radikal düzeyde çağdaş topluluklardır -dini cemaatlerden, siyasi gruplardan veya işçi kolektiflerinden çok daha çağdaşırlar. Tüm bu geleneksel topluluklar, tarihsel bağlamda ortaya çıkmışlardır ve üyelerinin birbirlerine ortak bir geçmişi paylaşmaktan -belirli bir işi yapmalarını mümkün kılan bir lisan, iman, siyasi inanç, eğitim paylaşımından- türeyen bir paydada bağlı oldukları varsayılır. Böyle toplulukların daima spesifik sınırları vardır; bir geçmişin paylaşılmadığı gruplardan soyutlanmak için kendilerini onlara karşı kapatırlar.

Kitle kültürü ise aksine, paylaşılan bir geçmişin olup olmadığına bakılmayan topluluklar oluşturur -önkabulleri olmayan yeni bir topluluk tipi. Genellikle gözden kaçırılan muazzam modernleşme potansiyellerinin kaynağı da budur. Ancak kitle kültürü, bu potansiyeli tam anlamıyla değerlendirip geliştirmeye muktedir değildir çünkü yarattığı topluluklar kendilerinin bir topluluk olduğunu yeterince algılamaz. Bir konserdeki yahut sinemadaki izleyicilerin bakışı, çok daha ileriye yöneltilmiştir -sahneye yahut beyaz perdeye. Onlar için kendilerini ve bir parçası oldukları topluluğu buldukları mekânı yeterince algılayabilmek

ve bu mekânla ilgili düşünebilmek önemlidir. Ancak doğrusu, günümüzde, ilgilenilen gelişkin sanatın enstalasyon sanatı mı yoksa deneysel bir küratöryal uygulama mı olduğu hakkındaki görüşler kesinlikle daha önemlidir. Bütün bu durumlarda nesneler özel bir mekânda sergilenmez; daha ziyade mekânın kendisi alğının başlıca nesnesi, gerçek sanat yapıtı haline gelir.

Bu mekân içinde izleyicinin bedeni, izleyicilerin ister istemez farkında oldukları özel bir pozisyon alır, sergileme mekânının tümü düşünüldüğünde kendi pozisyonlarını olduğu kadar perspektiflerini de düşünmeye mecbur olduklarını hissederler. Bir sergiyi gezme süresi pek tabii sınırlıdır. Bu, izleyicinin bireysel perspektifinin daima kısmi olduğu ve eksik kaldığı anlamına gelir çünkü bir sergi mekânının onlara sunduğu olası tüm pozisyonları ve perspektifleri deneyecek zaman yoktur. Mekânın bütününde yer alan her şeyi kapsayan bakışlar talep eden sanatsal bir enstalasyonun izleyicileri bu yüzden mücadeleye girmek istemez. Bugünün sanat sergileri, enstalasyonları peş peşe inceleyen izleyicilere değil bakışları ile bütün odayı eş zamanlı dolaşabilen izleyici gruplarına hitap etmektedir. Sanat bugün tamamen yapısal düzeyde toplumsal ve siyasidir çünkü bir araya gelme mekânı ile topluluk oluşturmak konusuna kafa yorar; bunu da sanatçının aklında özel bir siyasî mesaj olup olmadığından bağımsız bir şekilde yapar. Ama aynı zamanda bu çağdaş sanat pratiği, yabancıların bugünün kültürü içindeki konumunu standart siyasî söylemin yaptığından çok daha uygun bir şekilde gözler önüne serer. Birey olarak “benim”, bütünün bilgisine sahip olamadığım için muhakkak ötekilerin bakışlarına kanıt olabilecek bir şeyleri gözden kaçırmış olmam gerekir. Söz konusu ötekiler, hiçbir şekilde kültürel olarak benden ayrılmış değildir: Tıpkı benim onların yapıtı karşısındaki pozisyonlarını aldığımı hayal edebildiğim gibi onların da benim gibi durduklarını hayal edebilirim. Tanıdık olan ve yabancı sürekli konum değiştirirler -ve bu küresel bale isteyince durdurulamaz çünkü bu sürekli yer değiştirme hali, tanıdık olanla yabancıyı ayrıştırmamızı sağlamak üzere girebileceğimiz, bize açık bırakılmış tek yoldur.

Notlar

Eşit Estetik Hakların Mantığı

1. Alexandre Kojève, *Introduction to the Reading of Hegel*, Raymond Queneau tarafından derlenmiştir. (Ithaca: Cornell University Press, 1980), s. 5. ve devamı
2. A.g.e., s. 258. ve devamı

Yeni Üzerine

1. Kazimir Malevich, "On the Museum," Kazimir Malevich tarafından yazılan *Essays on Art*, cilt 1'de yer almaktadır. (New York: George Wittenberg, 1971), s. 68-72.
2. K. Malevich, "A Letter from Malevich to Benois," *Essays on Art*, cilt 1, s. 48.
3. Søren Kierkegaard, *Philosophische Brocken* (Düsseldorf/Cologne: Eugen Diederichs Verlag, 1960), s. 34 ve devamı İngilizce'ye *Philosophical Fragments* olarak çevrilmiştir, Ed. ve Çev.: Howard V. Hong ve Edna H. Hong. Ayrıca giriş yazısı ile sayfa notlarını da yazmışlardır. (Princeton: Princeton University Press, 1998).
4. Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993), s. 58.
5. Arthur Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History* (Princeton: Princeton University Press, 1997), s. 12. ve devamı
6. Thierry de Duve, *Kant after Duchamp* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998), s. 132. ve devamı
7. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, cilt 1 (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1970), s. 25: "In allen diesen Beziehungen ist und bleibt die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes."
8. Bkz. Boris Groys, "Simulated readymades by Fischli/Weiss," *Parkett*, sayı 40/41 (1994): 25-39.

Küratörlük Üzerine

1. Giorgio Agamben, *Propfanierungen* (Frankfurt: Suhrkamp, 2005), s. 53.
2. Jacques Derrida, *La dissémination* (Paris: Editions du Seuil, 1972), s. 108. ve devamı
3. Orhan Pamuk, *My Name Is Red* (New York: Alfred Knopf, 2001), s. 109-110.

Biyopolitika Çağında Sanat: Sanat Yapıtından Sanat Dokümantasyonuna

1. Bkz. Boris Groys, *Unter Verdacht: Eine Phänomenologie der Medien* (Münih: Carl Hanser Verlag, 2000), s. 54. ve devamı
2. Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, Çev: Daniel Heller-Roazen (Stanford, Kalif.: Stanford University Press, 1998), s. 166ff; orijinali *Homo sacer: Il potere sovrano e la nuda vita* (Torino: Giulio Einaudi Editore, 1995).

3. Ayrıca bkz. Jean-François Lyotard, *The Different: Phrases in Dispute*, Çev: Georges van den Abbeele (Manchester: Manchester University Press; Minneapolis: Minnesota University Press, 1988); orijinal baskı *Le Différend* (Paris: Editions de Minuit, 1983).
4. Bkz. Kollektivnye Deystviya: Pojezdki za gorod, 1977-1998 (Moskova: Ad Marginem, 1998). Ayrıca bkz. Hubert Klocker, "Gesture and the Object. Liberation as Aktion: A European Component of Performative Art," *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979* (sergi kataloğu) (Los Angeles: The Museum of Contemporary Art; Viyana: Österreichisches Museum für Angewandte Kunst; Barselona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona; ve Tokyo: Museum of Contemporary Art, 1998-99), s. 166-167.
5. Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," *Illuminations*, Çev: Harry Zohn (Londra: Fontana, 1992), s. 214-215. [İngilizce'ye çevirenin notu: İngilizce olan bu nüsha, Benjamin'in metninin ikinci versiyonunun çevirisidir.]
6. A.g.e., s. 214.
7. Walter Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit," *Gesammelte Schriften*, cilt 1, (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974), s. 437. [İngilizce'ye çevirenin notu: burada yer alan kısım, Benjamin'in metninin, üzerinde oynanmış Fransızca çevirisinin, ilk kez, *Zeitschrift für Sozialforschung*, cilt 5, Paris, 1936'da yayımlandığı, birinci versiyonundan çevirdiğimidir.]
8. Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," *Illuminations*, s. 217.
9. Walter Benjamin, *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, Ed: Peter Demetz, Çev: Edmund Jephcott (New York: Schocken Books, 1986), s. 190; ilk kez "Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz," *Die Literarische Welt*, 5(1929): 5-7'de yayımlanmıştır.

Sanatsal Bir Aygıt Olarak İkonakıncılık: İkonakıncı Film Stratejileri

1. Boris Groys, "Das leidende Bild/The Suffering Picture, *Das Bild nach dem Letzten Bild*, Ed: Peter Weibel ve Christian Meyer (Viyana/Köln: W. König, 1991), s. 99-111.
2. Kazimir Malevich, "Suprematism. 'Mir kak bespredmetnost', ili vechnyy pokoy" (Suprematism: The Non-Objective World, or Eternal Quiet), Kazimir Malevich tarafından yazılan *Sobranie sochineniy*, cilt 3'te yer almaktadır. (Moskova: Gileya, 2000), s. 69. ve devamı
3. Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," *Illuminations*, Çev: Harry Zohn (Londra: Fontana, 1992).
4. Bkz. Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image* (Minneapolis: Athlone, 1989).
5. Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1968).
6. Guy Debord, *The Society of the Spectacle* (New York: Zone Books, 1995).
7. Maurice Merleau-Ponty, *Visible et Non-Visible* (Paris: Gallimard, 1973).
8. Sergei Mikhailovich Eisenstein, *Memuary*, cilt 1 (Moskova: Trud, 1997), s. 47. ve devamı
9. Boris Groys, *Unter Verdacht: Eine Phänomenologie der Medien* (Münih: Hanser, 2000).
10. Bkz. Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image* (Minneapolis: Athlone, 1986).

Turistik Yeniden Üretim Çağında Kent

1. René Descartes, *Discourse on Method and Meditations* (Mineola: Dover, 2003), s. 9ff.
2. Immanuel Kant, *Critique of Judgment* (Indianapolis, Ind.: Hackett, 1987), s. 99.
3. A.g.e., s. 100.
4. Karl Rosenkranz, *Ästhetik des Hässlichen* (The aesthetics of the ugly) (Leipzig: Reclam Verlag, 1990), s. 20.

Kahramanın Bedeni: Adolf Hitler'in Sanat Kuramı

1. Adolf Hitler, "Die deutsche Kunst als stolzeste Verteidigung des deutschen Volkes," 3 Eylül 1933'te Nürnberg'te düzenlenen Kulturtagung des Parteitags der NSDAP (Nasyonal Sosyalist İşçi Partisi Kültür Politikaları Konferansı) için hazırlanan konuşma ve sunum metni. Ayrıca bkz. Adolf Hitler, *Reden zur Kunst- und Kulturpolitik 1933-1939* (Frankfurt: Revolver-Verlag, 2004), s. 44-45.
2. A.g.m., s. 52.
3. A.g.m., s. 47.
4. Adolf Hitler, "Kein Volk lebt länger als Dokumente seiner Kultur," 11 Eylül 1935'te Nürnberg'te düzenlenen Kulturtagung des Parteitags der NSDAP (Nasyonal Sosyalist İşçi Partisi Kültür Politikaları Konferansı) için hazırlanan konuşma ve sunum metni. Ayrıca bkz. Hitler, *Reden zur Kunst*, s. 83.
5. Adolf Hitler, "Kunst verpflichtet zur Wehrhaftigkeit," 8 Eylül 1934'te Nürnberg'te düzenlenen Kulturtagung des Parteitags der NSDAP (Nasyonal Sosyalist İşçi Partisi Kültür Politikaları Konferansı) için hazırlanan konuşma ve sunum metni. Ayrıca bkz. Hitler, *Reden zur Kunst*, s. 75.
6. Adolf Hitler, "Die grosse kulturelle des Führers," 7 Eylül 1937'de Nürnberg'te düzenlenen Kulturtagung des Parteitags der NSDAP (Nasyonal Sosyalist İşçi Partisi Kültür Politikaları Konferansı) için hazırlanan konuşma ve sunum metni. Ayrıca bkz. Hitler, *Reden zur Kunst*, s. 145.

Kitleleri Eğitmek: Sosyalist Gerçekçi Sanat

1. Kazimir Malevich, "On the Museum" (1919), *Essays on Art*, cilt 1 (New York: George Wittenberg, 1971), s. 68-72.
2. Yakov Tugendkhol'd, *Iskusstvo oktiabr'skoi epokhi* (Leningrad, 1930), s. 4.
3. Andrei A. Judanov, *Essays on Literature, Philosophy, and Music* (New York, 1950), s. 88-89, 96.
4. N. Dmitrieva, "Das Problem des Typischen in der bildenden Kunst und Literatur," *Kunst und Literatur*, sayı 1 (1953): s. 100.
5. Boris Ioganson, "O merakh uluchsheniia uchebno-metodicheskoi raboty v uchebnykh zavedeniakh Akademii Khudozhestv SSSR," *Sessii Akademii Khudozhestv SSSR. Pervaia i vtoraiia sessiia* (1949): 101-103.
6. Clement Greenberg, *Collected Essays and Criticism*, cilt 1 (Chicago: University of Chicago Press, 1986), s. 17. ve devamı
7. Rus avangart sanatı ve Sosyalist Gerçekçilik arasındaki ilişki hakkında bkz. Boris Groys, *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond* (Princeton: Princeton University Press, 1992).

Çeşitliliğin Ötesi: Kültürel Çalışmalar ve Post-Komünist Öteki

1. Roland Barthes, *Le Degré zero de l'écriture* (Paris: Gouthier, 1965). İngilizce'ye çeviren: Annette Lavers ve Colin Smith, *Writing Degree Zero* (Londra: Cape, 1967).
2. Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man* (New York: Free Press, 1992).

Kaynaklar

- "Eşit Estetik Hakların Mantığı" [The Logic of Equal Aesthetic Rights] ilk kez "La política de la igualdad de derechos estéticos/The Politics of Aesthetic Equal Rights" başlığıyla yayımlanmıştır. *Resistencial/Resistance*, s. 48-49, 201-210, Edición de la Memoria, SITAC, Meksika, 2004. Çev: Steven Lindberg.
- "Yeni Üzerine" [On the New] ilk kez *Research Journal of Anthropology and Aesthetics*, sayı 38 (sonbahar 2000): 5-17'de yayımlanmıştır.
- "Küratörlük Üzerine" [On the Curatorship] ilk kez "The Curator as Iconoclast" adıyla *Cautionary Tales: Critical Curating*, Ed: Steven Rand ve Heather Kouris (New York: Apexart, 2007), s. 46-55'te yayımlanmıştır. Çev: Elena Sorokina.
- "Biyopolitika Çağında Sanat: Sanat Yapıtından Sanat Dokümantasyonuna" [Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation] ilk kez "Kunst im Zeitalter der Biopolitik. Vom Kunstwerk zur Kunstdokumentation," adıyla *Katalog*, Ed: Okwui Enweso ve diğ., s. 107-113. Documenta 11_Platform 4. Hatje Cantz, 2002'de yayımlanmıştır. Çev: Steven Lindberg.
- "Sanatsal Bir Aygıt Olarak İkonakıncılık: İkonakıncı Film Stratejileri" [Iconoclasm as an Artistic Device: Iconoclastic Strategies in Film] ilk kez *Iconoclasm*, Ed: Bruno Latour ve Peter Waibel (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002)'de yayımlanmıştır. Çev: Matthew Partridge.
- "Görüntüden Görüntü Dosyasına, Görüntü Dosyasından Görüntüye: Dijitalleşme Çağında Sanat" [From Image to Image File –and Back: Art in the Age of Digitalization] 2006'da Sidney'de düzenlenen bienal kapsamında "Art in the Digital Age" adıyla verilen seminerin metnidir (yayımlanmamıştır).
- "Yapıtın Birden Fazla Sahibinin Olması" [Multiple Authorship] ilk kez *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe, A Roomade Book* (Cambridge, Mass: MIT Press, 2005)'te yayımlanmıştır. Çev: Steven Lindberg.
- "Turistik Yeniden Üretim Çağında Kent" [The City in the Age of Touristic Reproduction] ilk kez *Cidades*, Ed: Alfons Hug, s. 44-55, 25a Bienal de Sao Paulo, Sao Paulo, 2002'de yayımlanmıştır.
- "Eleştirel Düşünceler" [Critical Reflections] ilk kez *Artforum* (Ekim 1997)'de yayımlanmıştır.
- "Savaşta Sanat" [Art at War] ilk kez "The Fate of Art in the Age of Terror" adıyla *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*, Ed: Bruno Latour ve Peter Wiebel, s. 970-977 (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2005)'te yayımlanmıştır.

“Kahramanın Bedeni: Adolf Hitler’in Sanat Kuramı” [The Hero’s Body: Adolf Hitler’s Art Theory] ilk kez “The Hero’s Body” adıyla MARTa’da (Sanat ve Tasarım Müzesi) açılan serginin (*my private*) *Heroes* başlıklı katalogunda yayımlanmıştır. Herford, 2005.

“Kitleleri Eğitmek: Sosyalist Gerçekçi Sanat” [Educating the Masses: Socialist Realist Art] ilk kez *Russia!*, s. 318-323 (New York: Guggenheim Museum, 2005)’te yayımlanmıştır.

“Çeşitliliğin Ötesi: Kültürel Çalışmalar ve Post-Komünist Öteki” [Beyond Diversity: Cultural Studies and Its Post-Communist Other] ilk kez *Democracy Unrealised*, Ed: Okwui Enwesor ve diğ., s. 303-319, Documenta_11_Plattform 1. Hatje Cantz, 2002’de yayımlanmıştır.

“Özelleştirmeler veya Post-Komünist Yapay Cennetler” [Privatizations or Artificial Paradises of Post-Communism] ilk kez Berlin’deki KW Çağdaş Sanat Enstitüsü için hazırlanan *Privatizations* başlıklı bir sergi katalogunda yayımlanmıştır. (Frankfurt, 2004) Çev: Steven Lindberg.

“Avrupa ve Ötekiler” [Europe and Its Others] yayımlanmamıştır. Çev: Steven Lindberg.