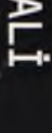


SANATIN VE SOSYOLOJİNİN RUH HALİ

ALİ AKAY





ALTI

SAMATIIN VE SOSYOL OJITIIN RUH HALLI



SANATIN VE SOSYOLOJİNİN RUH HALİ

ALİ AKAY



BAĞLAM

Bağlam Yayınları 164
İnceleme/Araştırma 107
Theoria Dizisi-2
ISBN 975-6947-51-9

Theoria Dizisi Editörü: Ali Akay

Ali Akay
Sanatın ve Sosyolojinin Ruh Hali
© Ali Akay
© Bağlam Yayınları

Birinci Basım: Kasım 2001
Kapak Fotoğrafı: Dan Graham, *Pyramide*, 1997, Cam, 500x370 cm
Kapak ve Sayfa Düzeni: Canan Suner
Baskı: Kardeşler Matbaası
Web: www.baglam.com e-mail: baglam@baglam.com

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

İÇİNDEKİLER

Sanatın ve Sosyolojinin Ruh Hali	7
----------------------------------	---

BÖLÜM I

Sosyal Siyasetin Mekanı: (Çatlamalar)

Modernizm, Postmodernizm, Küreselleşme	27
Minibüs Radyoları	36
Pop Kültürü ve Beden Teknolojisi	40
Çelimsizlik ve Ezik Sanatın Karşısında "Toponlaşan" Türkiye	44
Modern Kahraman mı Geleneksel Mizahçı mı:	
Başka Türlü Bir Modernleşme	48
Eğlencenin Dayanılmaz Karanlığı	53
Nereden Nereye Geldik	62
Toplumun Çatlama Çizgileri	65
Demokrasilerin Katı ve Yumuşak Parçacıkları	68
Tarihin Akları ve Karaları	72
Düşünce Özgürlüğü ve Sınırları	76
Hukukun Alanı Neresi?	78
Yanlış Bilinç ile Kinizm Arasındaki Toplum	81
Sivil Toplum ve Özel Alan	84
Refah Devletinde Finans Pazarı	88
Mamanın Kesilmesi ve Libidinal İtkiler	92
İdealtipleştirilen İletişimsel Eylem Kuramı	94
Yeni Bir Rasyonalite İçin	100
Ob-jeu Olarak Belediye Otobüsleri	103
Ciddiyetin Bir Türü Olarak Oyun	105
Merkezini Kaybeden İnsan ve Kriz	108

BÖLÜM II

-Sanatsal Duruşlar- Üzerine (Tavırlar)

Baudrillard Kendi Yanılsamasıyla Sanatı	
Yeniden mi Kuruyor ve Farkında mı Değil? —————	115
'Avant-Gardes'lar Üzerine —————	121
Ne Yazık ki Anlamadan Yazılıyor —————	125
Geçişlilik —————	135
Riskli Gölgeler —————	142
Ortaçağ'dan Çıkarken Kadın ve Yeniçağ Dante'si —————	150
Kurgu ve Hareket İmge: Algı mı Makinasal Dinamik mi? ———	164
Venedik'te İnsanlık Platosu —————	168
Çağdaş Sanata Bakmak	
Seyircinin Pasifliğinden Aktifliğine Geçiş —————	181
Yeni Pompidou Merkezi Açıldı —————	184

BÖLÜM III

Sanatçı ve Çalışmalar

Kulakdavulu'nun Eğimi: Sarkis'in Sesleri ve Işıkları —————	191
Sarkis'in Sergilerindeki Pedagoji —————	194
Farklılığın Özdeşleşmesi: Adnan Çoker Dengesi —————	197
Portrenin Kendi Öznelliği: Parçalanmalar —————	200
Masalların Gerçeği —————	204
İnsan-Hayvan-Mekan: Heterotopyalar —————	207
Bedende Öznellik Süreci —————	211
Boşluğun Anlamı Olarak Figür —————	215
Sorunun İmkansızlaşması —————	218
Sembolden Göstergeye —————	229
Skatolojiko-Erotik Uyku —————	235
Arzunun Dolu Nesneleri —————	238
Gele/neğe/ceğe Dönüş —————	242
Modernleşen Bilinç ve Postmodernleşen Anlatı —————	245
Bir Tiyatro Ütopyası —————	251
İmge Ne Hallerde? —————	255
Tayfun Erdoğan'ın Seyir Defterleri —————	260

SANATIN VE SOSYOLOJİNİN RUH HALİ

Sanatın ve sosyolojinin ruh hali diye adlandırdığım bu yazılarda görüleceği gibi, bir dönemin siyasi, estetik ve ekonomik olduğu kadar tarihi tartışmaları da var. Burada söz konusu edilen yine, sanat ve sosyolojinin krizinin ardındaki birliktelikleri ve yataygeçişleri bulmaktır. Bir Avrupa krizi olarak, Husserl'in ortaya koyduğu kriz¹, burada, sosyal bilimler, sanatların krizi olarak ele alınmaktadır. Kriz kelimesi aynı anda bunalımı ve bunalıma çareyi işaretlemektedir. Çareler aranmaktadır. Söz konusu olan çarelerden birisi de sanatın ve sosyolojinin birlikteliğine bakmaktır. Sosyoloji ise en genel ve eski anlamında kullanılmakta, böylelikle felsefeyi de tıpkı içinden çıkmış olduğu bir dal olarak içinde barındırmaktadır: Burada Avrupa krizi Derrida'nın Husserl'den yola çıkarak ele aldığı krize benzetilebilir². Avrupa merkeziliğin ve Avrupa'nın krizi, aynı zamanda Avrupa modernliğinin ve disiplinlerinin de krizi olarak karşımıza çıkmaktadır. Modern bilimsel Avrupa özneliği ve kültürü, başından beri, krizini kendi içinde yaşamaktadır. Bilimlerde olduğu gibi sanatlarda da bunu şiddetle hissetmedik mi?

Joyce, Musil, Kafka edebiyatta gösterilebilecek adlar. Rasyonellik krizi, dil krizi, Viyana'nın çevresindeki entelektüel yaşamın krizi ve buna karşı verilen "maçist" cevaplar (Avrupa Nazizmi'nin eşcinselleşen kültür diye adlandırıldığı Yahudi kültürü) Krinein; kriz; Avrupa tinselliğinin krizinin³ bir sınıra gelip yaslandığı an, modernliğin krize girdiği bir

¹ Bu konu için bkz. *Toplumbilim*, Derrida özel sayısı içindeki makalelerden Tulin Akşin'in yazısı ve Edmund Husserl, *Avrupa İnsanlığının Krizi ve Felsefe*; çev: Önay Sözer, Ayça Sabuncuoğlu, Afa, 1994.

² Derrida, *L'Autre cap*, Minuit, 1991.

³ Aynı kavramı Valéry de kullanmakta.

rasyonellik anı. Hegel'in "mutlak bilinç" olarak gösterdiği Avrupa felsefesi ve onun ilân ettiği "felsefenin sonu" ve "sanatın sonu" söylemleri. Husserl'in ilan ettiği Avrupa bilimlerinin krizi: Avrupa İnsanlığının krizi. Husserl'e göre de, disiplinlerin saptırılması gerekmektedir. Tinbilimleri tinsel olarak ele alınmamalı; tersine maddi olana bakılmalıdır.⁴ Fizik ve kimyanın yöntemleriyle açıklama yapılmalıdır.⁵ Husserl'de ilk olarak karşıt disiplinlerin birbiri içine geçmesi söz konusu edilmektedir. Dünya doğa ve tin olarak karşıtlık üzerine oturtulmamalıdır. İkisinin birleşimi önemli olandır: Psi-ko-fiziksellik. Ne doğa kendi içine kapanmalı ne de tinbilimi. Bu krize karşı kendilerini geliştirmek için ikisi de sınırlarını açmak zorundadır. Bu Husserl Avrupa merkezci bir düşüncenin ortaya çıkmasını bir bakıma felsefenin doğulu bilgilerden ayrılarak onların dostu olmalarına bağlar. Hintli, Çinli bilgelerin dostu olan filozof da kendi felsefi düşüncesini onların yerine kurduğunda kendi disiplinini ortaya çıkarırken, aslında, Avrupa merkezci bir idea'yı da kurmakta değil mi ki, Avrupa sonradan 18. yüzyılda eski medeniyetleri bir elden silerek Yunan medeniyetini Avrupa kültürünün beşiği haline getirmiştir.⁶ Husserl Avrupa krizi için Akıl krizinden bahsetmektedir. Avrupalının akıllı Papualımdan daha ileri değildir. (Onun Lebenswelt' i)⁷ "tek yanlı akılcılık kötülük haline gelir". Ancak Husserl'in iddiasının neticede, tam da, ters bir yönde gittiğini görebiliriz; çünkü onun amacı, aslında, doğa'dan tinin ayrılarak tinin kendi içine dönmesidir; krizi aşacak olan hareket budur. Tabii ki, bu söylemin de

⁴ Husserl; *a.g.e.*, s.30.

⁵ Hintli, Çinli bilgelerin dostu olan filozof da kendi felsefi düşüncesini onların yerine kurduğunda kendi disiplinini ortaya çıkarırken, aslında Avrupa merkezci bir idea'yı da kurmakta değil mi ki Avrupa sonradan 18. yüzyılda eski medeniyetleri bir elden silerek Yunan medeniyetini Avrupa kültürünün beşiği haline getirmiştir. Bkz. *a.g.e.*, s.56-60. Burada yukarıda söylediğimiz gibi insan bir filozof olarak kendi grubu ve yabancıları mitiko-pratik ve alışkanlık şekilleriyle birbirlerinden ayırmaktadır. Bizler ve barbarlar bu şekilde ortaya çıkmıştır. Geleneksel olana karşı felsefe evrensel olanı öne almaktadır artık.

⁶ M. Bernal, *Kara Afrika*, Kaynak yay.

⁷ *A.g.e.*, s.74.

bizden ne kadar uzakta olduğunu görmemek imkansızdır. Yapısal antropolojinin, Lévi-Strauss ve Pierre Clastres'dan sonra nasıl böyle bir "iddia" ortaya atılabilir? Bu mümkün değildir. Ama, yapısal antropoloji bizim krizimiz açısından yeterli de değildir.

Derrida'nın aynı kitapta ele aldığı bir kriz: 1935-36'da Heidegger'in *Enmahtung*, yani iktidarsızlık olarak ele aldığı kriz ki, önkoşulları Viyana'daki psiakanalizin krize soktuğu bilinç krizi ile bütünleşmektedir. Tinin iktidarsızlaştırılması; varlığın "unutuluşu". Ki, bu aşkınsal olarak nitelenen kartezyen düşüncenin krizi olarak kendisini göstermektedir.⁸ Jacques Derrida medyatiko-teknğin hakimiyetinin, yani televizyon diliyle "uzaktan kumanda" Avrupa'sının krizine karşı geliştirdiği söylem, "imkansızın imkansızlığı" olarak ortaya koymakta. Bu sadece bir apori (çıkma) sayesinde mümkün olabilmektedir. Buna "imkansızın yaratılması" adını verir.⁹ Bu çelişki sayesinde Avrupa'nın "demokratikleşme" krizine karşı bir şeyler geliştirmek imkansızlaşır. İmkani sunan imkansızdır ve aporidir.

Bourdieu'nün edebiyat sosyolojisi veya resim sosyolojisi-ni, sanatların sosyolojik okumasında olduğu gibi kantitatif bir şekilde yürütmekten çok, onun felsefi bir yaklaşımla yaptığı çözümlemelere kendimi daha yakın hissetmekteyim; ancak; Alain Caillé'nin Bourdieu'nün çözümlemelerinin çok ekonomik ağırlıklı olduğu eleştirisine de zaman zaman hak veriyorum. Ancak son dönem Bourdieu'ya baktığımda- yani *Sanatın Kuralları*, *Dünyanın Sefaleti*, *Cevaplar*, *Serbest-Değişim*, *Televizyon Üzerine*, *Pascalı Meditasyonlar*, *Ekonominin Sosyal Yapısı*, *Karşı Ateşler*, 1 ve 2 gibi 1990'lı yıllardaki kitapları bağlamında Bourdieu okunduğunda - kendisine çoğu kez katılmaktayım (hatta Bourdieu'nün kendisi kopmalardan çok kendi eserinde sürekliliğe vurgu yapsa bile). Ancak, yine *Vacarme* dergisinde ele aldığı gibi, entelek-

⁸ A.g.e., s.68.

⁹ Derrida bunu birçok yerde ele almıştır. A.g.e., s.43.

tüellerdeki tavır değişikliği belli bir farklılığı göstermektedir. "Bourdieu'nun siyasete geçiş"i bu bağlamda önem kazanmaktadır. Entelektüellerin tavır değiştirmesi karşısında Bourdieu hep aynı kaldığını söyleyerek, onlara nazaran "değişmiş olarak" görünebileceğini ileri sürmektedir.¹⁰

Bourdieu *Dünyanın Sefaleti* kitabında statistik bir nesnellikten çok insanların sözlerine verdiği önemi ve her zaman "nesnellik karşısında" olduğunu hatırlatıyor. Ancak entelektüellerin Elysée Sarayı'na gidip konferanslar vermesi karşısında kendi siyasi tutumunun daha "görünür" hale geldiğini vurguluyor. Aslında kendisi 1960'larda Cezayir meselesinde; 1981'de Polonya olayları karşısında tavırlarının hep aynı çizgide kaldığını söylediğinde, iyi bir hatırlatma yapmış oluyor. Ancak; yine de eserlerinin içeriklerinin belirli bir değişime uğradığını ileri sürebiliriz gibi geliyor bana.

Her zaman "refleksif bir sosyoloji" yapmanın gerekliliğine inandığını söyleyen Bourdieu sosyolojinin krizi açısından da, önemli bir şey söylemiş olmuyor mu? Bu refleksif sosyoloji, bir anlamda, iç düşünmenin sosyolojisi olarak çıkıyor karşımıza. Sınıf savaşları veya altyapı-üstyapı sosyolojisi değil; oryantalizm de değil, Weberci "anlama sosyolojisi de değil, nesnellik dışı bir refleksiyon söz konusu edildiğinde sosyoloji en azından içinden çıkmış olduğu Comte sosyolojisinin pozitivist olmayan yanına yakın duracaktır, zannediyorum. Weber'in anlama üzerine olan sosyolojisi de çok bahsedilen sosyolojilerden biri oldu 1990'lı yıllarda ; onun bu yaklaşımına dönüp bir kez daha baktığımızda bizden uzaklaşmakta olduğunu farkedebiliriz.

Weber; insanın iç ve dış davranışlarının zincirlenmeler ve kurallılıklar taşıdığını ve bunların da "anlaşılır" bir şey olduğunu ileri sürdükten sonra, empirik değerinin de kantitatif olarak incelenerek anlaşılabilirliğini yazmaktadır. Anlaşılmanın ise, yorum sırasında her zaman gözükken yüz olamayacağından; anlama üzerine kurulu bilimin geliştirilmesinin ge-

¹⁰ *Vacarme*, Kış, No:14 2000, s.4.

rekliliği üzerinde durmaktadır. Bir yorumun önceden anlaşılır olması için en basit kabul gören şeylerde bile önceden bir denetime tabi tutulması gerektiğini yazar. Ancak bu şekilde "anlaşılır bir izah"ın ortaya konulabileceği üzerinde durur. Herşeyden önce belli olan ise "neticesi belli olan bir yorumdur". Aynı zamanda davranışların da anlaşılması, bu anlamda, elle tutulur hale gelmektedir. Her şeyin bir anlaşılabilirliği olduğu gibi, bazı şeyleri ise anlamakta zorlanabiliriz. Bir büyüünün yaptığı deney veya bir çocuğun davranışını her zaman anlaşılır bulamayabiliriz. Psikopatiklerin davranışları anlaşılabilir. Bunlara anormal denildiği gibi, anormaller de bizim "anlam" yetimizin dışına çıkabilirler. Anlaşılabilirlik en basit anlarda veya vakalarda bile bir tür "doğruluğu" (hukuksallığı) gerektirir. Çoğu kez tekrarlandığı gibi diye yazar Weber, "Sezar'ı anlamak için Sezar olmak zorunda değildir". Anlama sosyolojisi herhangi bir dış veya iç davranış değil, bir eylemi anlamakla yükümlüdür. Ne zaman bir eylemden söz açsak orada bir anlama sosyolojisini görmekteyiz. Bu da nesneleri belirlenmiş eylemlerdir. Ve de her bir eylemin bir anlamı vardır. Anlaşılır olması gereken bu eylemin anlamının ne olduğunu bulmaktır. Hedeflenen öznel de olsa anlam "ötekinin davranışına" aittir. Bu anlamsal alaka sayesinde gelişimi sırasında "şartlanmış"tır. Öznel de olsa hedeflenen anlam tarafından anlaşılabilirliği "izah edilebilir" olmalıdır. Bir de "etkiler" ve dürtülerle işleyen hareketler vardır ki, bunlar ister psikolojik olsun, ister fizyolojik olsun, yani "gurur", "haset", "kıskançlık" gibi nosyonlardır bunlar; sosyolojinin nesnesi ve ilgi odağı değildir. Tersine sosyoloji bunların "tipik anlamları" arasındaki ilişkilerin üzerine yaslanarak kendi farkını ortaya koyar. Bu kısımda bile sosyolojinin psikolojiden ve fizyolojiden ayrıldığını ve spesifik olarak düşünüldüğünü gördüğümüzde Weber'in "anlama sosyolojisinin" de sosyolojinin günümüz krizi içinde olduğunu fark edebiliriz.¹¹

¹¹ Bkz. Weber, *Essai sur la theorie de la science*, Çev: Julien Freund, Plon, 1965 ve Pocket 1992, s.303-306.

Tabii bu sadece bir yaklaşım olarak ele alındığında ileri sürülebilecek bir tavır. Bu tam da kendisinin bahsettiği "sosyolojinin sınırlarıyla" ilgili bir yaklaşımdır. Nesnellik, bilimsellikten¹² çok bir sınıra gelme halidir. Sınır bize dışarıya doğru açılma imkanlarını vermekte, sınırın çizgilerini zorlamaktadır. İşte krizin içerdiği en büyük şey sosyolojinin bu "sınır-halidir". O zaman bahsettiği gibi, "sosyolojide her şeyi denedikten sonra", daha "yasakaşıcı" bir ihlal hali olağan karşılanabilir. İşte *Dünyanın Sefaleti* kitabı bu denemenin ürünüdür. Bu bakımdan da Bourdieu'nün kavramsallaştırmasıyla bakarsak; ekonomik olarak ortaya çıkan "yoğunlaşmış ekonomik gücün"(ekonomik sermaye) yanı sıra, kültürel sermaye (entelektüeller, sanatçılar vb.) de aynı şekilde egemenlik ortamına katkıda bulunmaktadır. Hakimiyetin kurulmasına yaramaktadır.

Bu, günümüz Türkiye'sinde 1990'larda başlayan gazetecilikle kendisini daha belirgin bir şekilde göstermektedir. Siyaset ve felsefe yapanlar bile kendilerini daha hafif ve daha anlaşılır konulara vermekten alıkoyamadılar. Dillerinin "felsefi yükü" zamanla "anlaşırlaştı" veya popülerleşti. Kavramlar yerine örnekler, daha ön plana alınmaya başlandı. Daha az entelektüel olunmaya çalışıldı.¹³

Post-özal sendromu her alanıyla toplumu kaplarken, dünyadaki sosyoloji krizi Türkiye'yi de bu şekillerde egemenliği altına almasını bildi. Ama bunun yanında sol da, post-özal sendromuna yakalanmadı mı? Gittikçe devletleşen ve kemaletleşen bir söylem ile kendi kendilerini tecrit ederek, daha kitlesel yollara başvurulurken, bunu ne kadar kitleselleştire-

¹² Her ne kadar Bourdieu kendi açısından sosyolojiyi hâlâ bir bilim olarak görse de, refleksif sosyoloji bir bilim olarak kalabilir mi? sorusu meşru bir soru olarak durmaktadır önümüzde. Kendisinin de "angaje bir entelektüel" olmaktan çok "sorumlu" bir entelektüel olduğunu ve bunun da biraz Durkheim'cı ve eskimiş kaldığını kabul ederek, nesnel olmayan bir bilimsel sosyolojiyi kabul ediyor.

¹³ Burada Bourdieu'vari bir militan/teori ilişkisi söz konusu değil; bu konumda-kiler başka, köşe yazarlığı için sadece okuyarak yazanlarmki başka ve zaten onlar genelde teori yapmıyorlar.

bildiler? Dini siyaset yapan entelektüeller, kendilerine atfedilen "islamcı entelektüeller" lafını ne kadar süre üzerlerinde taşıyabildiler? Basın içine girildiğinde basının kuralları geçerli oldu. Basitleşildi, anlaşılırılaşıldı, popülerleşildi ve rant kaygısı ön plana çıkmadı mı? Hangi konularda sonuna kadar gidebildiler ve bir süreklilik sağlayabildiler? Özellikle, ekonomi veya siyasi alandaki gazeteci-entel-köşe yazarları Türk anlık'mı hakimiyet altına almasını bildi. Bu sosyo-siyasi kriz kendisini her alanda göstermedi mi? Ruh halleri bunalımdan aşırı bunalıma ve bunalımdan çıkmanın yolları da "popülerleşme"den, ve "top onlaşmadan" geçti gitti. Yeni çıkmaya başlayan ve sonradan da poplaşıarak, daha fazla okuyucu bulma çabası içine girerek, tersine bir okuyucu bunalımı yaşadıkdan sonra, yok olmaya başlayan gazeteler ve dergiler bile, popülerleşme derken irtifa kaybedip durdular. Bu bir yerde entelektüelin de krizi olarak ortaya atıldı ve doğruydu da. Her şeyi bilen entelektüeller diğerlerine doğruyu göstermekle yükümlüydüler; ancak buna rağmen Türkiye'deki durumda entelektüeller hem spesifik olarak entelektüelliklerini sürdürmediler; hem de köşe yazarı veya popüler romancı olarak kendilerini insanlara bir şeyler göstermeye ve yol öğretmeye yeterli buldular (bu arada kendi işlerini yaparak önemli konularda tavır alanları buraya katmak istemiyorum). Ve de zaten asıl bahsettiklerim kendi köşelerinin uzmanları olanlar değil, her şeyi popülerleştirmeye çalışanlar; yoksa diğerleri, kendi uzmanlık alanlarını köşelerinde yazanlar entelektüelliklerine devam ettiler. Burada asıl olan, herkesin köşe yazarı olması oldu. Yazı araştırmanın yerini aldı. Budur, işte, hem sosyal bilimlerin hem de gazeteciliğin krizi; haberçiler yerine köşe yazarları gibi; araştırmacılar yerine gazete entelektüelleri. Postmodern durumun da burada meşrulaştırıcı etkisinden söz edilebilir. Ancak; sosyolojinin krizi de burada bir kez daha ortaya çıkabiliyor: Teori

veya pratik yerine popülerleşme.¹⁴

Bourdieu'nün geleneksel bir sosyolojiden yola çıkarak; Durkheim, Marx ve Weber üçlemesiyle birlikte¹⁵ Foucault'nun ve Nietzsche'nin "güç ilişkileri"¹⁶ kavramına olan yakınlığı, felsefi eğilimlerinin olumsuzluğu ile birleştiğinde, onun çabası gözümde daha büyümektedir. Bu, sosyolojinin krizi karşısındaki pratik ve teorik çabanın kendisini gösterdiği eserlerinde ve siyasi pratiklerinde ortadadır. Ancak, yine de Bourdieu'nün "eğitim kurumlarına ve akademilere" olan araştırmacı düşkünlüğü kendisini sosyoloji alanında tutmakta, sanata bakışı ise ister istemez bu bağlamda kalmaktadır.

Diğerlerini (Merton, Crozier, Levi-Strauss, Garfinkel, Loureau, Maffesoli,¹⁷ Boudon, Baudrillard¹⁸) *Toplumbilim*'in *Türk Toplumbilimi* özel sayısında ele almıştım. Burada sadece bir gönderme yapmakla yetiniyorum.¹⁹ Ancak burada özellikle sosyolojiden yola çıkıp sosyallikler analizi diye adlandırdığım ve krize bir cevap aradığım 1990'lı yılların başlarındaki yazılarıma da gönderme yapabilirim. Özellikle sanat yazıları yazmaya başladığım sırada ki bu 1990'lı yılların başlarına rastlamaktadır, "sezgisel sosyoloji" diye adlandırmaktaydım: Bu da sanat ve sosyolojinin bilimaşırı bir şekilde çalışmaya başladığının göstergeleriyle doludur.

Sanatın krizi ise zaten içinde yaşadığımız dönemin tartışmalarıyla dolu: Kavramsal, enstalasyon, video, fotoğraf vb.

¹⁴ Örneğin, ben katıldığım televizyon programlarında olsun, pop kültür üzerine yaptığım konuşmalarda veya yazılarda olsun hep kuramsal olan üzerinden konuşup; örnekleri kuramsallaştırmaya çalıştım. Popülerleştirmeden kaçınmaya uğraştım.

¹⁵ Patrice Bonnewitz, *La Sociologie de P. Bourdieu*, PUF, 1997.

¹⁶ Bkz. Ali Akay, *Foucault'da İktidar ve Direnme Odakları*, Bağlam Yay. 1995, 2000.

¹⁷ Özellikle kabileleşme tezi sosyallikler analizi ile yakınlıklar taşımaktadır.

¹⁸ Baudrillard'ın Türkçe'ye çevrilen hemen hemen birçok kitabı üzerine çeşitli yazılar yazarak onun görüşlerini ele almış, bir de kendisiyle söyleşi yaparak yayımlamıştım (*Cumhuriyet Kitap* eki 1993 ve *Kıvrımlar*, Bağlam Yay. 1996, s.21).

¹⁹ *Toplumbilim* dergisinin ikinci sayısındaki Giriş yazısı. Bu daha sonra *Postmodern Görüntü* adlı kitabımda yeniden yayımlandı (Bağlam Yay, 1997, s.113).

Bu tartışma öncelikle tual resmi ve enstalasyon şeklinde başladı. 1997 Bienali'nde İstanbul'da galericiler ile Bienal kurumu arasındaki ilişki neredeyse sıfır noktasına gelmişti. Bu yıl (2001) bu ilişkiler yeniden ısınmaya başlamakta. İstanbul Bienali'nin meşrulaşmasıyla birlikte galeriler de bu organizasyonu ciddiye almaya başladılar; çünkü genelde en "tandans" işler gösterildi son bienallerde.

Son on yıldaki tartışmalar arasında sayılan enstalasyonun plastik sanatları soktuğu krizde, görebiliriz ki, enstalasyon melez bir sanat olarak ele alınmaktadır.²⁰ Çok taraflı olarak ele alınan hikayesine göre, enstalasyon mimariyi ve performans sanatını içermektedir. Farklı disiplinlerin kesiştiği yerde oluşmaktadır ve bu disiplinleri çağdaş bir bağlam içine oturtmaktadır. Enstalasyon sadece bir nesnenin ele alınması değil, çeşitli fikirler ve bağlamların karşılıklı eyleminde oluşmaktadır. Birçok öge, burada, kesişmektedir. 1975'de Roselee Goldberg "enstalasyon bir mekan pratiğidir" demişti. Bu anlamda da, işin mekanla, etrafta bulunanlarla, seyirciyle bir diyaloga girmesi kaçınılmaz olmaktadır. Bu ilişkiler dallanıp budaklanırlar, çoğullaşma pratiğine geçerler. Bu anda da, "mobilité" sağlanmaktadır. New York'da *PSI*, Amsterdam'da *De Appel*, Pitsbourg'da *Malhers Factory*, Londra'da da *Matt's Gallery* enstalasyonların sergilendiği erken galeri örneklerindendir (1970'lerin başlarından beri).

Başka bir tartışmaya veya anlayışsızlık krizine bakarsak, fotoğrafçılar sanatçıların niye fotoğraf çektiğini anlayamıyorlar. Videocular sinemacılarla aynı yere yerleştirilebiliyor. Sanat filmi ile polisiye film arasındaki ayrım örneklerle baktığımızda ortadan kalkmakta: Son dönem çalışmalardan örnek vermek gerekirse, Serkan Özkaya'nın yaptığı film (*My Way*) bir cinayeti anlatıyor, ama tamamen deneme ve bir sanat filmi olarak gözüküyor- her ne kadar kendisi bunu gerçek bir sinema salonunda göstermek istese de- bu yeni bir eğilim

²⁰ Bkz. Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley, Michael Petry, *Installation in Art*, Thomas and Huston, London, 1996.

olarak alınabilir. Ancak eğilimlerden çok "eğilimsizliklere" bakmayı tercih ediyorum; çünkü eğilimlerin de bize hazırladığı ve düşünmezsek içine düşeceğimiz tuzakları var. Her ne kadar "Sanat ve Modaları" adlı bir sergi (1999, Urart) yaptıysam da hem yazısı hem de aynı sırada devam eden Seza Parker'in "Giz Ve Açıklık" sergisi hem eğilimlere karşı bir tavırdadır, Buren'vari "in situ" bir şekilde gerçekleştirildi, hem de oldukça sosyolojik olarak Beyoğlu'nun gürültüsünü sergi salonuna taşıdı. Üstelik de Andrea Mantegna'nın "Evliler Odası" tarihasırı bir şekilde sergiye yeni bir boyut eklemekteydi. Burada da sezgisel bir sosyolojiden söz edebilirim. Gerçi bu tüm sergilerim için de geçerli²¹. Ancak sezgisel sosyoloji bize ancak sanatın sosyoloji ve felsefe ile disiplinlerarası bir şekilde kesişmesini verdiği ilginç olacaktır, yoksa sezgisellik sanatsal bir ifade biçimi değilse sosyolojik olarak ne işe yarayabilir. Giderek daha estetik ağırlıklı olmaya başlayan sergilerde ise antropoloji eksik olmadı: Seza Parker ile benim de yazıyla katılarak birlikte gerçekleştirdiğimiz "Temizlik Malzemeleri" ve "İstanbul-Atina" sergilerindeki çalışma zaten bir ayın anının görüntüsü olarak topumsala aitti.

Bir köken, bir yola koyulma, patikalara girme gibi bir kehre, bir tür yoldan çıkarma söz konusu olduğunda ise sosyolojinin yoldan çıkarılma, yersizyurdsuzlaşma zorunluluğu karşımıza çıkacak. Fransızca ile başlayacaksa sosyoloji, bir yeni yöntem ve yeni bir dillendirme biçimidir. 19. yüzyılda yeni bir sınıfsal mücadele içinde ortaya çıktığı en çok dillendirilen biçimdir ve Marx'ın da yazdığı gibi aksiyon dili olan fransızca konuşanlar tarafından "devrimcileştirilmiştir". Katolik ve monarşist bir aileden gelen Auguste Comte orta sınıf mensubuydu. Parlak bir bilimsel eğitimden geçtikten son-

²¹ 1995'de Devlet Han'da gerçekleştirilen küratörlüğünü yaptığım Devlet-Sefalet-Şiddet sergisi bunu açık bir şekilde en belirgin haliyle göstermekteydi. Serginin konusu gereği sanatçılar tam olarak sosyolojik olanı yapmaktaydılar. Daha önce İstanbul sergisi de (1992 Eylül) bu tavır içindeydi. Ben katalog yazısını yazmıştım.

ra, Politeknik okulunda okudu. Matematik dersleri vererek hayatını kazanmaya başlamıştı. Astronomi merakı vardı ve Paris'te Üçüncü "Arondisman"da bu dersleri de vermekteydi.²² Daha sonra, Saint Simon'un yanında sekreterlik görevi yaptığı ise bilimselliğe geçişinin sürecini göstermektedir bize.²³ 1824'te Saint Simon ile arası açılır. Ancak; rasyonalizme ait bir grubun içine girmiştir ve sosyalist fikirlerle tanışık olur. 1848'de "Pozitivist Sosyete" grubunu kurar. Burada artık serbestleşir ve öğrencilerinin ve dinleyicilerin parasıyla yaşamaya başlar. Hayatının sonunda Napolyon Bonaparte'm darbesini destekler ve "İnsanlık Dini" kurma çabasına girişir. Burada kısaca Comte'un yaşamı ve fikirleriyle ilgili olarak düşündüğümüzde rasyonelliğin geldiği noktayı fark edebiliriz. Kriz daha başında mevcuttur ve belki de sonradan gelenler tarafından "örtükleştirilmiştir". İnsan bilimi veya insan fizyolojisi diye adlandırdığı haliyle Saint Simon sosyolojiyi dönemin havası içine zaten koymuştu. Toplumu insan bed-

²² Burada çok ilginç bir veri çıkmakta karşımıza. 2001'de Paris'te Michel Maffesoli'nin danışmanlığında meşhur astrolog Elisabeth Teissier'nin 7 Nisan'da Sorbonne'da savunduğu sosyoloji tezi "Astronomi ve sosyoloji" arasındaki paralellikleri ortaya koymaktaydı. Paris V Üniversitesindeki bu tezin savunusu Fransız bilimsel sosyolojisini ayağa kaldırdı. *Le Monde* (18 Nisan 2001) gazetesinde Christian Baudelot ve Roger Establet'in kaleme aldığı makale bu durumu gözler önüne sermeye çalışmaktadır. İki yüz yıllık bir bilimsellik bize işin kökenini unutturmuşa benziyor. Astronomi dersleri veren Comte'un dersleri bize sosyolojinin kuruluşunu unutturmuş, herhalde. Bu savunma yazarlar (sosyologlar) tarafından bir "tiyatro" olarak nitelendirilmektedir. Ve kolektif bir "hatadan" söz edilmektedir. Tez danışmanından kurula, rektöre kadar giden bir hatadır burada bahsedilen. Yazarlar yüz yıldan beri Fransa'da (herhalde Durkheim kastedilmekte) ve dünyada bilimsel kesinliği olan "ruhlar" sosyal olguların "nesnel" olduğunu göstermekte diye devam eden yazı, böylece sosyal olguların birer şey olduğunu rasyonel bir şekilde savunduklarını da ilave etmektedir. Sosyolojinin "krizi" diye adlandırdığımız duruma, olgunun ruh haline gayet makul ve güzel bir örnek teşkil etmektedir. Maffesoli, rasyonelliğin dışında bir sosyolojiyi ileri sürdüğüne göre, astronomi de bunun bir parçası olarak düşünülmektedir. Burada Maffesoli'nin Prometheus yerine artık toplumsal eğilimlerin Dyonissos'dan yana olduğunu ileri sürdüğünü hatırlatmak da bir ek veri olabilir bize; yani eğlence toplumlarının devrimci toplumların yerine ikame etmekte olduğu olgusunun saptanmış olduğunu göstermektedir.

²³ Bkz. Gilles Férreol ve Jean- Pierre Noreck; *Introduction a la Sociologie*, Armand Collin, 1989, s.13.

nine uyarlayan bu düşünce sosyolojinin kuruluşunu hızlandırmaktadır. 1838'de Comte "sosyoloji kelimesini icat ettiğinde, sosyal yasaların bilimini yapmaktaydı. Bu nedenle de Quetelet'ye atfedilen "sosyal fizyoloji" olarak ortaya çıkmıştı, sosyoloji. Bu kelime sosyolojiye dönüşmüştü. Buna göre, bilginin herhangi bir hali aynı kurallara veya yasalara göre incelenmeliydi. Burada bilgi türü olan her şeyin aynı yasalara sahip olduğunu görüyoruz; bunu çıkarıp, baktığımızda sanatın bir bilgi türü olduğunda nasıl aynı yasalara bağlı olduğu tezini ayıklayabiliriz, işin başlangıcında: Sanat sosyoloji ile aynı türemeden çıkmıştı, modernlik bunu ayırmasını bildi. Aynı kurallar değil hem de aynı yöntemle incelenmeliydi. Comte bunu öngörmekteydi. Pozitivizmin kuralları bunun yöntemi idi. Ancak, Comte sosyolojiyi bir nihai öge olarak buradan çıkarmaktaydı; diğerlerinden ayırmaktaydı: Bir devrimcileşme kuramı olarak sosyoloji son bilim gibi görülmekteydi. İnsan anlayışının son bilimi sosyoloji ise, o halde, Comte da son bilimsel peygamber olacaktı. İnsanlığın dininin kurucusu olarak Comte, "altta olanın üstü şartlandığını, üstün ise altı açıklamaya yaradığım" ileri sürmüştü.

Yönteme göre, parçalarla bütün arasındaki ilişkilerde parçalar bir beden organizması gibi işlemekteydiler ve de bu nedenle parçaları incelemekle bütünü incelemek, biyolojide olduğu gibi, organik olanı incelemeye yaramaktaydı. Sosyal hayat bu nedenle sosyolojinin nesnesi olacaktır. Kısımları anlamak için bütünden yola çıkmak lazımdır; çünkü bu organizmacı bir bakışın ürünüdür. Ancak bütünü oluşturan kısımlarla bütün anlaşılacaktır ve parçalar ise bütün tarafından izah edilecektir. Bu aynı zamanda sözleşme üzerine kurulu olan daha önceki sosyal kuramları da dışlamaktadır. İnsan sadece soyut bir varlık değil, aynı zamanda belleği olan bir varlıktır, geçmişe ve tarihe bağlanmıştır. Bu tarihin bireylere ayrılması ise anlaşılmazlık ortaya serer; insanlık bu sayede yıkılmakta ve çökmektedir. Fransız devrimi öncesinde İngil-

tere ve Fransa'da öne sürülen ve devrimin kuruluş aşamaları olarak düşünülen "Sözleşme" modeli ancak bir anarşi ortamım doğurabilir. Bu tezlerin Fransız devrimi sonrasındaki terör dönemine ait olduğu unutulmamalıdır. Bonaparte'a olan destek de bu şekilde anlaşılabilmektedir. Bu yeni yönteme göre, doğa yasaları gibi toplum yasaları da gözleme dahildir. Bir taşın yere düşmesiyle bir toplumun arasındaki ilişki "belirlenmecî" bir ilişkidir. Yani olasılıksal bir yöntemin dışında sosyoloji varlığını korumalıdır. Comte'a göre, sosyologlar değil "sosyoloji ruhu" vardır. Fiziki dünya ve sosyal dünya onu bilenlere kendi yüzünü gösterir. Bu bir bilenler hakimiyetidir (Ne kadar Platon'cu değil mi?). Sosyal olgunun gerçeği sosyoloğa dışarıdan gelir. Buradan da anlaşılacağı gibi, sosyolog fiziki ve sosyal yaşamı müşahade ile yürütmektedir. Aslında bir kriz de buradan doğacaktır. Özne ve nesne ayrımı üzerine oturan Fransız kartezyen düşüncesinin ayrımına göredir Comte'un ayrımı da. Bu nedenle 20. yüzyılın başında Heidegger'in Husserl sonrası bir epoke içinde ele aldığı öznenin aynı zamanda "dünyalaşması" (Heidegger o dünyalaşır, dünya olur diye yazmakta ve kavramsallaştırmaktadır).²⁴ Yaşamak ve Dünyalaşmak adlı iki tür kavramsallaştırma Heidegger'de özne-nesne ayrımına karşı bir gelişmeyi göstermektedir: Görüngübilimin "eğilim-intentionalite"sine göre özne nesneye doğru uzanmaktadır; bu Heidegger'e göre, "yaşam dışı" bir yönelimdir. Halbuki onda hem özne hem de nesne "dünyalaşır". Dünyada olduğumuz sırada etrafımızda neler olduğuna bakmakla yükümlüyüz; Bir kürsünün karşısında olmak demek, bir nesnenin karşısında olmak demek değildir. Karşısında olmak bir konumlanmaktır; bu ise bir eyleme geçmektir, yaşamaktır o eylemi; bir praksis gerçekleştirilir. Dünyalılılaşılır. Nesnelleştirici bakışta kaybettiğimiz şeyler vardır: baktığımız nesnenin ilk anlamını kaybetmekteyiz. Şeye veya nesneye onun "çıplak" nesnelliği-

²⁴ Rüdiger Safranski, *Heidegger et son temps*, Grasset yay., Paris 1994.

ne bakmak üzere yaklaşıyoruz. Bunun için de öznenin benliğini de "çıplaklaştırmak" onu yaşamından soyamak zorundayız.

Burada ikinci bir özne veya benlik ortaya çıkartıyoruz; ilk halini silen bir benlik bu. Heidegger, nesnelci yaklaşım için "suni bir ben" diye adlandırıyor. Bu ben'e de, özne deniliyor. Benin özneye dönüşmesi ilk halinden çıkıp yapaylaşmasıyla mümkün oluyor; nesneye bir "yansızlık" içinde baktığı iddia ediliyor. Nesnenin kaliteleri de ikincilleşiyor, bütüncüleştiriliyor ve "nesne" oluyor; bakış da nesnelleşiyor (Descartes'ın Tanrı'nın varlığı sayesinde nesnelleşmenin garanti altına alındığını iddia ettiği "kartezyen söylemin" metafiziğini hatırlamakta yarar var). Heidegger, bu şekilde, özne-nesne ayrımının bir "çıkış yolu" olarak inşa edildiğini yazıyor. Burada kökenlerle ilişkisini daha iyi anlayabiliriz. Bir tür ur, ilk düşünce Heidegger'in ilgisini çeken düşünce: "Düşünce şükrandır" önermesi bu anlamda, Denken ve Danken arasındaki bağı ortaya koymaktadır. Yaşanmış hayatın kökeni bu sayede, özne ve nesne arasındaki "suniliği" açığa çıkarmaktadır. Bu bakımdan da köken araştırması yapılmadan kuramsallaştırmak düşünceye bir mania olarak gözükmektedir.

Bir başka şekilde okumaya kalkarsak; ilk halin dışlanması, psikanalitik bilinçdışının dışlanması gibidir. Karanlıkta kalan kısım aslında bireyin hayatıdır. Bunu da 20. yüzyılın başında Max Weber dile getirmişti: Rasyonel olan ile olmayan insanlık hali: 1919'da Weber'in Münih'de yaptığı konuşma. Bu konuşmada dönemin ultra aydınlanmacılarının tezleri karşısında cılız bir sese kulak vermek gerekiyor. Weber, bilimlerin etikasını sorgulamaktadır. Demir kafesin içindeyken bile, hâlâ, "hayata bir anlam bulmak nasıl mümkün olabilecektir?" sorusu bu şekilde geliştirilmektedir. Bilim, savaş yıllarında olduğu gibi, "yıkıcı" etkisini rasyonel olarak göstermiştir. Bilim yıkıcı yüzüyle anlam ortaya koymaktan çok bir rasyonelliği meydana çıkarmıştır. Bilim hep "gerçek" olana doğru götürmüştür bizleri: "gerçek sanata, gerçek varlığa",

gerçek yanlısamalara doğru. Ancak bu gerçeğin anlamını ve yönünü göstermemiştir. Bir cevap vermemiştir bu doğrultuda. Değerlerin dışlanması rasyonelliği mümkün kılmıştır; değerler ise karanlık ve kişisel bir yöndür. Herkesin hayatı ve ratio'su aynı değildir. O halde bilinçdışı hayata ait olan karanlık kısım ise, rasyonel olan kısım tamamıyla uygarlığa bağlanmaktadır ve bu şekilde uygarlık teknik ve bilime aittir. Ancak uygarlık anlam yaratmaktan çok bir yön vermekle yükümlü hissetmiştir kendisini. Rasyonellik bireyin anlama değgin kendi karanlığını yok etmiştir. Bu karanlık kısmı yeniden bulmak bilimsel rasyonellik krizine verilebilecek sadece bir cevaptır. Değerleri oluşturmamız sırasında bile tekniğin hakimiyeti bizi rasyonellik sınırlarında bir cevap hazırlamaktan öteye götürmemektedir: Tramvaya binenler tramvayın nasıl işlediği konusunda bilgi sahibi olmak zorunda hissetmiyorlar kendilerini. Her şeyin önceden bilim adamları tarafından iyi bir şekilde "hesaplanmış" olduğunu zaten bilmekteler, diye düşünmüştür Weber. Kendimizin değil de başkalarının bildiklerine duyulan güven "teknikleştirilmiş" bir dünyayı sundu bizlere; ama bunun anlamını da aynı teknik gösterdiğinde "sunı" uygarlık içine girdik. Heidegger'in ben ve ikinci beninin yapaylığı burada Weber ile ilişkilendirilebilir. Max Weber bu teknisyenleri "etten peygamberler" olarak adlandırmaktaydı. Bunlar dünyanın gizemini yok ederek, bir bakıma suni ve sahte bir şekilde rasyonelleştirmişlerdir. Yaşanan ile teknik arasındaki ayrımı kabul etmekte zorlanan bu "etten peygamberler"²⁵ özgürlüğü de yok etmektedirler. Bu bakımdan Weber ikili bir dünyayı öngörmektedir: Bir tarafta rasyonelleşmiş bir dünyanın algılanması; diğer ta-

²⁵ Bu etten peygamberler arasından Ernst Krieck, Weber'e sağ taraftan bir eleştiride bulunmuştu; ve sonunda teknik olarak Hitlerci grubun içinde buldu kendisini. Nasyonal-sosyalizmi savundu. Değerlerin özgürleştirilmesini ve nesnelliğin krizini bir "saptırma ve bir köksüzleşme" olarak kabul ederek Weber'e şiddetli saldırılarda bulundu. Onu köksüz aydın olmakla suçladı.

rafta ise, kişinin -bazen bu özgürlüğünden feragat etmeyi istemesine rağmen- gizemine olan saygının korunması.²⁶

Ancak Heidegger'in buradaki arayışı "düşüncenin varlıkla alakasında Yunanlı olarak" köklenmesini meydana koymuştur ki, bu felsefi olarak doğru olsa bile, kültürel ve sanatsal olarak pek doğru durmamakta; Batı Avrupa'nın 18. yüzyılda Doğu karşısındaki yeni tavrına hazırlanan bir zemin olarak kalmakta olduğu göz ardı edilmektedir. Truvalılar Atinalı ve Yunanlı değildir ve dilleri de başkadır.²⁷ Kökenler bizi Comte'un astroloji ilgisine doğru yönlendirmekte değil mi? Kriz baştan vardı. Sosyallikler analizi de, 1990'lı yıllarda Mimar Sinan Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde verdiğim dersler de, bu krize Comte'cu olmayan bir tür cevap olarak gelişmişti. Bütün ve parça ilişkisinin kesildiği gibi, bu tür bir incelemede, nesne ve özne ayırımına da set çekilmektedir. Bu ayırım bize sanatın bir bilgi türü olarak sosyallik analizinde nerede durduğu hakkında da bir bilgi vermektedir. Arada olanıdır. Bağ kurandır. Burada da krize sosyolojik bir bakış ile cevap arama çabalarından bahsedebilirim. Sanatın krizi ve sosyolojinin krizi gibi, yıllarca önce ileri sürülen felsefenin krizi de burada önemli bir yere sahip olmaktadır. Ancak bu krizlerin kesişmesiyle kriz üzerine düşünmek mümkün olabilecektir. Ruh hali budur dönemin.²⁸ Kriz ve bunun aşılımaya çalışılması. Ancak Jacques Derrida'nın sık sık belirttiği gibi ancak bir "dünyasallaşma" çabası veya bence "genişleme" çabası bu kriz yerine başka bir anlama doğru gittiğimizi bize

²⁶ Burada rasyonel ve rasyonel-dışı tartışmalarında önemli bir bakışa sahip ol-maktayız. Ne Weber, ne Heidegger, ne Foucault, ne de diğerleri (Habermas'ın Modernlik üzerine yazdıklarının dışında olarak) anti-rasyonalist değiller.

²⁷ Bu tezi en iyi gösterenler arasında Bkz. Martin Bernal, *Kara Atena, Eski Yunanistan Uydurması Nasıl İmal Edildi*, (1785-1985) Kaynak yay. Çev: Özcan Buze, 1998.

²⁸ Ruh hali kelimesi beşeri bir kelime olarak sosyoloji ve sanat kelimeleriyle birleştirildiğinde, organizmacı bir anlayışla konu ele alınıyor gibi gözükmesine rağmen bunun bir eğretileme olarak kullanıldığını herhalde, görmek mümkün olacaktır.

hissettirebilecektir. *Sosyal Bilimleri Açın*²⁹ adlı kitapta da tıpkı konu üzerine yapılan kollokyumda olduğu gibi, disiplinlerin daraltılması ve spesifikleştirilmesi değil genişletilmesi lazımdır. Uluslararasılaşma, davet, armağan, misafirperverlik gibi konular Derrida'nın üzerine eskiden beri düşündüğü konular arasındadır. Bir tür çoğalma veya Deleuze ve Guattari'nin söyleme tarzlarına göre, çoklama veya disiplinleri yersizyurdsuzlaşma gerekmektedir ki, krizi aşma yollarını deneme buradan geçmelidir. Kitap bize durum tahlilini sergilemektedir. Ortamın ruh halini vermeye çalışmaktadır.

²⁹ Bkz. Gülbenkyan Komisyonu, *Sosyal Bilimleri Açın*, Metis yay. 1996. Ayrıca bkz. *Sosyal Bilimleri Yeniden Düşünmek, Toplum ve Bilim ve Defter* dergilerinin ortak çalışma grubu. Metis yay. 1998. Bu kitaptaki "Sosyal Bilimler ve Sanat" adlı makaleme gönderme yapabilirim. Bu aynı konu ile ilgilidir. Üstelik de bir anekdot olarak anlatmak gerekirse, bu konuda düzenleyiciler sanatları ele almayı düşünmediklerini açıklamışlardı ve önerim üzerine sanatların da bu disiplinler-aşırı diye adlandırdığım alana girdiklerini hatırlatmak isterim. Ayrıca bu kolokyum sırasında sosyal bilimcilerin kendilerini "sorumlu" addedip, sanatçılar için ise "ne yapsa yeridir" tipinde konuşmalarla bu temel konuya yaklaşanların da olduğunu, üzülererek, anımsatırım. Asıl konu, belki de, krizin sosyal bilimlerde olmadığını sanmakta yatmaktadır. Kim bilir?

BÖLÜM I
SOSYAL SİYASETİN MEKANI:
(ÇATLAMALAR)

MODERNİZM, POSTMODERNİZM, KÜRESELLEŞME

Tarih Boyunca 'Modern'in Yeri ve Durumu

Modern tartışmalarında günümüze en çok yansıyan ve en yakın olan dönem 17. yüzyıldır. 1600'lü yıllarda önce İtalya'da sonra da Fransa'da kurulan Akedemi'lerde 'Modern' temel tartışmalardan biri olmuştur. O yıllarda Fransa'da dönemin iki önemli ve ünlü yazarı *Boileau* ve *C. Perrault* 'Modern'i tartışırlar. Bugün süregiden tartışmalar bir anlamda bunun devamı niteliğinde *C.Perrault*: "Biz bugün yazılar yazıyoruz, edebiyat yapıyoruz ,bunu yaparken de bizden önce klasik olmuş, eski Grek ve Roma eserlerine nazaran daha aşağıda bir şey yapmıyoruz. O halde bugünün edebiyatı (17. yüzyılın edebiyatı), en azından o eski klasikler kadar önemlidir", demektedir. O yıllarda şiirlerinin yanı sıra şiir ve edebiyat üzerine yazılarıyla da tanınan *Boileau* onun tezlerine karşı çıkarak antik dönemin yapıtlarını savunur ve eski değerlerin 'garanti değerler' olduğunu gelecekte bugünkü edebiyatın (17. yüzyıl edebiyatının) bu kadar önemsenmeyeceğini ileri sürer. O yıllarda bir edebiyat tartışması olarak görünen bu tartışmanın altında aslında siyasal gelişmeler yatmaktadır. Fransa Krallığı bu yıllarda kilise karşısında gerek siyasal gerekse düşünsel açıdan bir serbestlik, bir bağımsızlık kazanma çabasıdadır. Bunun kültürel yönünü sağlamak üzere Fransız Akademisi kurulmuştur. Akademi, o günün entelektüellerinin kullandığı dil olan Latince'nin yerine Fransızca'nın edebiyat dili olarak kullanılmasını sağlamak üzere çalışmalar yapmaktadır.

Hem Kral, hem de Fransız Kardinali *Richelieu*, kilisenin karşısında tavır alarak 'ulus-devleti' yerleştirmeye çalışmakta Fransa'yı Papalığın egemenliğinden koparmak istemektedirler. Bunu temellendirecek en önemli unsur da milli bir dile

sahip olmaktır. Kral ve Fransız aristokrasisinin desteklediği Akademi, bir Fransız dili ve edebiyatı yaratmak için çalışmaktadır. Fransa'nın edebiyat dili modern bir dil olmalıdır, bu dil de Fransızca'dır. Dileklerin Standart Fransızca dedikleri bu yaklaşım, edebiyatta modern dil olarak ortaya çıkartılır.

Bu arada felsefe alanında da önemli bir atılım yaşanmaktadır. Kartezyen düşüncenin ortaya çıkmasını sağlayan ünlü filozof *Descartes*, o zamana kadar, ilim, felsefe dili olan Latince yerine, Fransızca yazarak modern bir dille birlikte modern bir felsefenin ilk adımların atar. Bu aşamalar yaşandıktan sonra antikler ve modernler tartışması başka bir çehreye bürünecektir. Tartışma; yeni olanın daha iyi olduğu, eski olanın daha iyi olmaktan çıktığı formülünde temellendirilir. Artık 'Modern' yeni olanın ifadesidir.

Biraz daha ilerleyip 19.yüzyıla geldiğimizde yine Fransız Akademisi'nin içinde gelişen bir hareketliliğe tanık oluruz. Akademi o dönemde tarih temalarını kullanan resimleri ön plana çıkarmakta, bunları majör resim olarak adlandırmaktadır. Tarihi temalar dışında yapılan resimleri de 'minör' olarak değerlendirmektedir. Dikkat edilirse majör temalar ile minör temalar arasındaki çekişme moderniteyi yeni sanat tarihindeki moderniteyi ortaya çıkartan tartışmaya bağlıyor. 19. yüzyılın ikinci yarısında bir grup ressam, Akademi'nin normlarının dışında yaptıkları resimlerle dikkati çekmektedir. Bunlardan biri olan *Manet* tesadüfen de olsa '*Kırda Öğle Yemeği*' tablosuyla bu tartışmaların simgesi haline gelir. *Manet*, '*Kırda Öğle Yemeği*'nde ufuk çizgisini yanlış yaptığı için salonlara alınmaz. Akademi onu ve arkadaşlarını dışlar. Bundan sonra onlar bir öncü olarak, *Avangard* olarak adlandırılacaklardır. O anlamda da *Manet*'nin '*Kırda Öğle Yemeği*' yeni bir akımın başlatıcısı olmaktadır. Bu hepimizin bildiği '*Empresyonizm*'dir. Niçin 'minör' diye adlandırılıyor empresyonistlerin yaptıkları ve niçin empresyonist lafı o dönem Akademisinde bir hakaret gibi algılanıyor? Günümüzün 'kıro' ya da 'arabesk' sözcüklerinin karşılığı gibi empresyonist.

Niçin? Birincisi Akademi'nin yüksek sanat (majör) olarak adlandırdığı yapıtların konularının tarihi olması zorunlu. Fransız İhtilali'yle, *David*'le başlayan bu tarih teması tutkusu bir tür Roma uygarlığına dönüş tutkusunu simgeliyor. Burada resim gelenekle bağlanmakta, üslupta kusursuz, fırça darbelerinin çok gözükmediği, rengin kompozisyonun gereğine, kurallarına göre yapıldığı bir resim ön plana çıkartılıyor. Bu resimlerde insan figürü mutlaka bulunmalıdır. Bu çok Hristiyan bir eğilimdir aslında; Tanrı'nın imajıdır insan, Tanrı'ya tek benzeyen varlıktır. Ayrıca insan tarihî konularda ön planda yer almaktadır. Bu eğilime portreleri de ekleyebiliriz. Empresyonistlerin tablolarına baktığımızda ise peyzajların ağırlıkta olduğunu görürüz. Bu minör bir şey Akademi için, değersiz. Üstelik, *Delacroix*'dan başlayan bir tavırla fırçanın artık tual yüzeyinde görülür hale gelmesiyle, empresyonistlerin de renkten çok ışığa bağlı olarak rengi kullanmalarıyla birlikte Akademi'nin kurallarına bağlı olmayan bir yenilik ortaya çıkıyor. Bu yenilik de aynı zamanda kendi modernliğini içinde taşımaktadır.

Daha sonraki yıllarda ortaya çıkan ressamların, yani hem puantilistlerin hem postempresyonistlerin yani *Signac*, *Seurat*, *Van Gogh*, *Cezanne* gibi ressamların fırçanın kullanımında, ışığın algılanmasında vs. çok şiddetli şekilde hep aynı o minör yaklaşımlar birincil olarak ele aldıklarını ve Akademi'nin büyük resmine karşı, minörleşen resmi savunduklarını görürüz. Tabii burada başka önemli bir şey daha var: Özellikle 'modern resim' diye adlandırılan dönemin başlangıcında çok etkili olacak olan bir ressamın *Gauguin*'in Tahiti'ye gidip, yerlilerin yapmış oldukları resme benzer resimler yapmaya başlaması bu atılımı hızlandıracaktır. *Gauguin*'in resimlerinde görülen renklerdeki yansıma '*Vahşiler (Fovistler)*' diye adlandırılan akımın başlangıcını oluşturacak ki, bu aynı zamanda 20. yüzyılda *Kübizmin*, *Braque*'ın ve *Picasso*'nun başlatılmış olduğu '*Avangarde*' diye adlandırılan önce modernizmin temellerini oluşturacaktır. Bütün bu gelişmenin

kökeninde Akademi'ye karşı olan hareketin minör olanın ön plana çıkartılması, oradan itibaren de yine minör sayılan yerli sanatlarının, vahşi sanatların, yaban sanatların Batı resmine dışardan gelip, yapmış olduğu etkinin önemsenmeye başlaması yatar. Bunun ilginç bir örneğini *Van Gogh* oluşturur. Japon estampları da *Van Gogh*'u çok heyecanlandırıcaktır.

O halde; modernite, modern olan ilk tanımıyla *öncü ve yeni olan* anlamına geliyor. İkinci modern tanımı olarak da, yukarıda söylemiş olduğum *kopmaları* dikkate almalıyız. Sürekliplikler değil de *kopmalarla çalışıyor modernizm*. Yani yeniye ortaya çıkarırken, eskiden ayrılıyor, eskiye karşı çıkıyor, eskiyi devirmeye çalışıyor, Öyle ki, bu akımlar 20. yüzyılın başında çok kısa süreler içinde birbirlerini aşmaya uğraşıyor. Yani *Dadaizm, Kübizm, Sürrealizm* birbirini izleyen akımlar, herbiri avangard, öncü ve modern akımlar olarak ortaya çıkıyor. Niçin modern olarak çıkıyorlar? Çünkü yukarıda söylemiş olduğum gibi '*Kırda Öğle Yemeği*'nden başlayan perspektif hatası, 20. yüzyılda bilimde, matematikte ve fizikte yapılan yenilenmelerle, *Öklidci* bir espas anlayışını yani bütün Batı resmindeki perspektif anlayışını bozan çok perspektifliliği bir yüzeye taşıyor. Bu gelişmeyle birlikte, yine, bütün bir Batı sanat tarihini alaşağı eden ve o zamanlar 'acayip, tuhaf' diye bakılan *Kübizm* ortaya çıkıyor.

Dikkat edilirse; yeni çıkan akımlar her seferinde tuhaf karşılanıyor, *Empresyonist, Kübist, Dadaist* gibi aşağılayıcı isimlerle anılıyor. Fakat aşağılanan bu tavırlar çok kısa bir sürede, çok çok değer kazanmaya başlıyor.

Bugün 20. yüzyılın resmine baktığımız zaman iki ana eksen görüyoruz: Birincisi *Picasso*'nun geleneği sürdürdüğü çizgi, resim geleneğini, resimdeki figürün bozulması sürecini izleyen, soyut, monokrom resim gibi, bir çizgi. Bunlar tekrarlanabiliyor, 20. yüzyıl içinde ülkeden ülkeye değişiyor. İkinci eksen ise; *Marcel Duchamp*'tan başlayan, yani şişe taşıyıcısı ya da bir pisuarın hikayesi ile başlayan objelerin kullanımı, performanslar, happeningler, enstelasyonlar, videolar vs. vs. şeklinde süregiden çizgi. Bütün bir '90'lı yılların Türkiye-

si'nin tartışması neydi? Tual resmi mi, enstalasyon mu tartışması. Yani "*Picasso'cu musunuz, Dachamp'cı mısınız?*" İki tane modern akım birlikte sürüyor.

Modernizmin İdeolojik Krizi ve Postmodern

Bunlar olurken, yeni olan, ilk olan, öncü olanı ifade eden 'avagard' sözcüğü siyasi alanda kendini göstermeye başlıyor. 20. yüzyılda ve 1917 devrimiyle Lenin'in meşhur avangard, öncü işçileri, halkı bilinçlendirecek olan işçilerdir. Aynı resimde olduğu gibi, Lenin de en önde olanı, ilerici olanı aramaya başlıyor. Burada bütün mesele 'yeni insan'ı, yani 'modern insanı' bulmaktır. Bu, aslında bütün modern siyasi tarihler için de geçerli. Kendi tarihimize baktığımızda, Cumhuriyet sonrasını düşündüğümüzde aynı şeyi görürüz. Modern olan, yeni olan, eski ile, Osmanlıyla ilişkimizi koparmaya çalışarak başka bir moderniteyi, batılılaşma, laikleşme, sekülerleşme vs. vs. şeklinde ortaya koyuyor.

Yeni olan şey, o işte uzakta, telosta, erekte aranan yeni insan; olması beklenen son andır. Çok Hristiyanca bir şey var bu bakışta. Aynı şekilde bir kıyamet teması, bir erek teması, sanatları ve siyaseti en modern halinde bile bağlamaktan alıkoymuyor. Bu bakımdan da bizim seküler ve laik diye baktığımız bir çok kavramda çok Hristiyanca yan anlamlara sahiptir. Fransız İhtilali'ne bakalım: Bu ihtilalin simgesi, üç rengi; özgürlük, kardeşlik ve eşitlik nedir? Kilisenin tanrı önünde eşitliği, bütün papazların kardeşliği ve Tanrı önündeki Tanrı'nın kabulünün olduğu bir sırada hür olmaları... Bunlar, Tanrı fikrinin çıkartılıp, yerine bir dünya, dünyevi hayat fikrinin getirilmesiyle anlam değiştiriyorlar ama kelimeler aynı kelimeler. Değişen fazla bir şey yok. Belki de bu nedenle, Fransız sosyolog *Emile Durkheim* '*Dini Hayatın Temel İlkeleri*' adlı büyük eserinde bu üç kavramın o kadar da seküler olmadığını söylüyor.

'İdeoloji' diye adlandırabileceğimiz 'modernite'nin Fransa'da olgunlaşan modeli Napolyon ordularının aracılığıyla

bütün bir Avrupa'ya yayıldı. Fransız İhtilali'nin idealleri İspanya'yı, Almanya'yı, İtalya'yı etkiledi. Hegel, 1804 yılında Napolyon orduları Viyana'ya girdiğinde pencereden aşağı bakıp, "tarih geçiyor" der. Hegel orada tarihi, ilerleyen bir tarihi görmektedir. Modernite 60'lı yıllara daha doğrusu 1968'e gelene kadar kendi hakimiyetini aşağı yukarı bütün ülkelerde benzer bir şekilde sürdürdü. '68 bir dönem noktası gibi duruyor orada. İdeolojik olanın, yeni olanın, devrimci olanın krizini işaret eder bu tarih. Bunun arkasında yatan bir dizi başka siyasi neden bulunmaktadır. 1933'te *Hitler*'le *Stalin*'in anlaşması, 1957 *Kruşçev Raporu*, Soljenistin'in '*Gulag Takım Adaları*' gibi bir takım olaylar var. Ama moderniteye en şiddetli darbeyi vuran olaylardan biri 'Toplama kampları'dır. *Frankfurt Okulu*'nun teorisyenlerinden sosyolog *Adorno*, "Auschwitz'den sonra şiir yazmak mümkün müdür?" sorusunu sorduğunda, aslında moderniteyi bitiriyordu. Batı sistematik felsefesinin sona erdiği '*uygarlaşma*' adına nasıl bir '*barbarlık*'la karşı karşıya kalabileceğimizi gösteriyordu. Aslında bu *Marx*'ın yabancılaşımda gösterdiği şeyden başka bir şey değil. Nedir yabancılaşıma? Çalışan kişi doğayı değiştirirken, güzelleştirirken, kendisi çirkinleşir. Doğayı ve insanı zenginleştirirken, kendi fakirleşir. Batı Avrupa, kendisini uygarlaştırırken barbarlaştırdığında, modernitenin bu ileriye dönük, geçmişten koparan görüntüsü yavaş yavaş yerini yeni bir oluşa bırakmaya başlar. Bu oluş geçmişle olan bağı kırmaktan değil, bir tür yeniden ilişkiye sokmaktan geçen bir terimle kendini belirliyor.

'*Postmodern*' denilen kavram, hem modern anlamında, hem de modernin kendisini geçmişle ve ötekilerle yeniden bağdaştırması, bağlaması, bütünleştirmesi, birleştirmesi anlamında kullanılan bir kavram olarak ortaya çıkar.

Transavangardlar

İdeolojik olan bu kriz sonucu, 'Modernite', 'yeni' kendisini 1960'lı yılların sonrasında 'Postmodern' kavramına doğru terketmeye başlıyor. Bunu ilerleyen bir tarih olarak yani

'modern' bitti de 'postmodern' geldi diye düşünmemeliyiz. Ama postmodern ve modern arasındaki tartışma aynı *Boileau* ve *Perrault* arasında Fransa'da yaşanan eskiler ve yeniler tartışması gibi bir tartışmayı başlatıyor. Yani modernler her zaman yeniler, ama postmodernler eskiyle bir bağ kurmaya çalışırlar. *Boileau*'nun hayaleti, postmodernite içinde gözükmeye başlıyor. İşte bu anlama doğru eğildiğimiz zaman, 'avangard' sözcüğü yerini 1970'lerin hemen başında İtalya'da gelişen bir sanat akımına bırakıyor: *Achille Benito Oliva*'nın desteklemiş olduğu 'transavangarde'. İtalyan transavangardları modern olarak gelişene bir darbe daha vuruyor. Performanslar, *Fluxus*'lar, sessizlik ifade eden *John Cage*'in performansları, *Beuys*'un ekoloji ile kurmuş olduğu bağlar vs. derken birdenbire bir dönüş yaşanır İtalya'da. 1970'li yılların sonunda transavangardlar pentüre dönüşü ortaya çıkartıyorlar. Pentür, *Duchamp*'la birlikte krize girmişti. Daha sonra enstalasyonlarla, performanslarla terk edilmişti. Öldüğü söylenmişti. Ama çok modern bir kriz, pentürü yeni baştan ortaya çıkartıyordu böylece.

Bu krizin de siyasal boyutlarından söz edebiliriz. Modernizmin meşruiyet krizi, ulus devlet krizi, eğitim, bilgi toplumu meselesi derken Postmodernite kendini meşru bir alanda tartışmanın içinde bulmuştur bu yıllarda. 1979 yılı ilginç bir yıl, çünkü Fransız Filozofu *Jean-François Lyotard*'ın 'Postmodern Durum' diye Türkçe'ye çevrilen kitabının yayınlandığı yıl, 1979 siyasal bağlantıların çözülmeye başladığı bir yıldır. Sovyetler Birliği orduları tarafından Afganistan'ın işgali, Sovyetler Birliği'nin değişik ülkelerdeki sosyalistlerce kabul görmeyen 'emperyalist ülke' olduğunun kanıtıydı. Bir din devrimi olan İran Devrimi 79'da oldu. Nikaragua'da Somoza'ya karşı Sandinistalar'ın devrimi de 79'dadır. Burada papazlar devrimcilerle birlikte savaştılar. Yani yok olmuş denilen pentür gibi, yok olmuş denilen din de bir anda kendisini devrimci ideolojiyle birleştirerek, bir yeniden sunum ortaya koydu. Pol Pot rejiminin Kamboçya'da yapmış olduğu

soykırımın ortaya çıkması ve bunun Fransa'daki yansıması da yanyana gelmeyecek iki tane entelektüelin biri sağcı *Aron*, öbürü de Marksizm'in aşılabilir bir felsefe olduğunu söyleyen *Jean Paul Sartre*'in birlikte aynı balkonda, dünyadaki barbarlığın timsali olmaya başlamış olan bir rejimi, sosyalist bir rejimi beraberce kınamalarıyla '79 yılında yine modernitenin büyük bir kriz içine girmiş olduğunu görüyoruz.

Disiplinlerarasılık ve Küreselleşme

Siyasal örneklerle, sanat, edebiyattaki örnekler dünyanın hiç bir yerinde hiç bir zaman birbirlerinden kopuk olarak gelişmediler. Bunlar hep birlikte işlediler ve Modern-Postmodern gelişmesinde de bu birliktelik sürdü. Resme dönüş yaptığımızda; 80'li yıllarda bir sürü yeninin yenisi akıma tanık oluruz: *Neo Ekspresyonizm*, *Neojeolar*, *Neofütürizm*... *neo... neo...* Yani yeni, daha önce olanın bir yenisi. Aslında bir tekrardan başka bir şey değil demek ki. Bu noktada 'tekrar' ve 'fark' kavramları çok önemli bir yere sahip olacaklardır. Çünkü her bir tekrarın aynı zamanda bir farklılık ortaya çıkarttığını gösteren bir dinamiğin içine girmiştir dünya. Farklılıklar, tekrarlarda ortaya çıkıyorsa, o zaman bugün 'kimlikler bunalımı' yahut 'kimlikler savaşı' diyeceğimiz farklı farklı kimliklerin herbirinin kendi meşruiyetini ortaya koymaya uğraştığı bir toplumsal alanla karşı karşıya geleceğiz ki, bu alan aynı zamanda sanatın alanı. Yani figüratif resim, soyut resim, monokrom resim yapanların, enstalasyon yapanların, fotoğraf yapanların, video yapanların vs. vs. hepsini yanyana farklı bir şekilde ama, birbirlerine mesafelerinde de eşit bir şekilde var olabildikleri bir alana geleceğiz. Demek ki post-modernitenin farklılık kavramıyla tuhaf bir şekilde yanyana duran şeyler bir yerde aralarında farklılık ilişkileriyle eşdeğer yahut hiyerarşi dışı olarak kabul edilecekler.

Edebiyat, sanat, sosyal bilimler ve bilim tarihi hep birlikte işlediler ama, bunları hep ayrı ayrı adlarla andık. Modern dönem, bunları hep ayrı ayrı branşlar haline soktu. Mesela, felsefenin içinden sosyoloji ortaya çıktı, onun dışında bir si-

yaset bilimi ortaya çıktı. Fizik, kimya, biyoloji, matematik, resim, heykel, seramik vs. gibi ayrı ayrı dallar ortaya çıktı ve herbiri kendi alanlarında uzmanlaşan kadrolar, sanatçılar, düşünürler yarattılar. Bu modern dönemin yapmış olduğu bir şeydi. Fakat Postmodernite bunları yeni baştan birleştirdi. Nasıl birleştirdi? Eskiden olduğu gibi. Yani Antik dönemde 'felsefe' denildiği zaman hem siyaset, hem sosyoloji, hem belagat, güzel konuşma sanatı, hem edebiyat hem de strateji anlaşıyordu. Filozoflar bütün bunları yapan insanlardı. Ama modernite bize bunların ayrı ayrı şeyler olduğunu gösterdi ve üniversitelerde ayrı ayrı birimler ortaya çıktı. Postmodern dönemlerle birlikte bütün bu ayrı ayrı olan meşruiyetler, birbirleri içine geçmeye başladı ve adına bugün '*disiplinlerarasılık*' veya '*disiplinlerarasılık*' denilen, '*transdisiplinler*' diye adlandırılan bir bilimler arası geçiş başladı. Bugünün dünyası, Postmodernitenin dünyası, Modernitenin ayrıştırmış olduğu branşları bir tür yeniden ilişkilendirdi. İlginçtir, bu ilişkilendirmenin temelleri de yine 1979 yılında görülüyor. O yıl, Gülbenkian Vakfı Koomisyonu toplantısında bir sosyal bilimlere açma konferansları başlatılmasına karar veriliyor. (Bu toplantı Metis Yayınları tarafından yayınlandı) Böylece sosyal bilimler arasında ayrışmanın artık mümkün olmadığı tezi ortaya konuluyor. O günden bugüne daha da gelişti bu eğilim ve sadece sosyal bilimler, yani felsefe, siyaset, sosyoloji, antropoloji, tarih vs. değil; bunlarla beraber, sanatlarla diğer bilimler de birleşmeye başladı. Bugün fotoğraf yapacak birinin, sinema yapacak birinin hem sosyal tarihi, hem sinema tarihini, hem sanat tarihini bilmesi lazım, hem de o teknolojiyi, ilerleyen teknolojiyi bilmesi lazım. Geçmişte Batı'nın tek merkezli, çok disiplinli, bu disiplinlerin her birinin ayrı ayrı işlediği döneme karşı bugün '*küreselleşme*' diye özetlediğimiz ama çeşitli şekillerde ifade edilen durum ortaya çıkıyor. Bunun sanatsal yanları var, siyasal yanları var, vs. vs. Postmodernist dönemin sanatsal disiplinleri de bilimsel disiplinleri de aynı şekilde küreselleşen dünya gibi birleşmeye başlıyor.

MINİBÜS RADYOLARI

Türkiye’de gündeme gelen ve günlük yaşamımızda çokça konu olan minibüs ve taksilerde müzik dinleme yaşağının ardında sosyolojik olduğı kadar yakın tarihimizi de ilgilendiren bir süreç yatmaktadır; o da popüler kültür ve yüksek kültür arasındaki ayrımın silinmeye yüz tutması, toplumlarımızın poplaşmaya başlaması ve hatta haberlerin poplaşması. Siyasi olanın pop kültürü ile algılanır olmaya başlaması, propaganda müziklerinin pop şarkıcılarının besteleriyle doldurulması ve pop müziğı sayesinde siyasi partilerin kendilerine seçmen kazandırma çabası; tüm bu süreç günümüzde siyasi otoritenin kaybettiğı demokratik meşruiyetin başka yasal kanallarla kazandırılmaya çalışılması.

Bu sürecin ardında yatan olayları kısaca özetlemeye kalkarsak karşımıza şu tip olgular çıkacaktır: kentleşmenin artması ve büyük kentlerin arasında "İstanbul’un taşının ve toprağın altın" olduğı kanısının yaygınlaşması; "her mahallede bir milyoner" yaratmaya çalışan siyasi otorite "zenginlik" üzerine söylemini kurduğunda karşımıza çıkacak olan ilk olgu "doğı ve batı müziğinin bir zenginleşmesi" olarak Orhan Gencebay figürüyle özdeşleşen, onun kentlerdeki "sefillere ve bahtsızlara" seslendiğı müziğıdir. Bu müzik ilk nesil kent kültürünü dikti karşımıza: Göç ile zenginleşmeye gelirken beraberinde kendi kültürünü de getiren ve bu kültürü kent kültürü ile karıştırarak yeni bir "ara kültür" ortaya çıkaran arabesk, bir çeşit "intermezzo"dur. Bu arada olma hali kimi kez sentez olarak adlandırılrsa bile, bir ara kültürünün oluşmasından başka bir şey değildir. Bu ikinci nesil ile daha da siyasi bir hareketi ortaya çıkardı: Cumhuriyetin yüksek kül-

tür meydana getirme çabaları, klasik müziği kabul ettirme çalışmalarının humanizma söylemi ile birleştirilmesi, 1980 darbesiyle yeni bir dönemeç noktasına girdi. Bu sırada yasakların genelleştiğini seyreden Türk insanı arabesk yaşağını da tanıdı. Burada Bülent Ersoy figürü ile 12 Eylül ideolojisi yasakları hem cinsel hem de kültürel olarak ortaya çıkardı. Eskişehir rehabilitasyonu, radyo ve televizyonda arabesk yaşağı kapitalizmin her zaman olduğu gibi yasalardan daha rahat bir şekilde kodlarını bozduğu ve kendi kodlarını kabul ettirdiği gerçeği 1983 sonrasında kendini bir kez daha liberalizm yüzü ile gösterdi. Turgut Özal figürünün kapitalizmin küresel boyutlarıyla yeniden gündeme gelen anlayışı Türk insanına siyaset ile pop-arabesk dünyasının barıştığını göstermekteydi. Popülizm burada 1970'lerdeki siyasi-ekonomik yüzüyle değil (yani alt kesimlere ve işçi sınıflarına hakları değil de ekonomik rahatlama imkanları sunulması ile ekonomik olarak iç pazara yönelik ithal ikameci büyüme), kültürel yüzüyle ortaya çıktı: Özal arabesk dünyasını bir popüler sermaye unsuru olarak göstermesini bilen ilk siyasetçimizdi ve bu daha sonra çeşitli partilere dağılarak büyüdü. Sosyal Demokratlardan Sol partilere ve hatta sağ liberal partileri kadar seçim kampanyaları bunu kullanmaktan geri kalmadı. İhracata yönelik yeni bir burjuvazi-ki buna "arabesk burjuvazi" denilebilir, küresel liberalizmin alaturka işleyişini Türk toplumunun kuralı haline getirdi.

1990'lı yıllar bu süreci megalopoller dönemiyle birleştirdi: Büyük kentlerin dünyayı yatay bir şekilde kesmesiyle transnasyonal burjuvazi ulus-devlet sınırları değil de kentleşmenin refahı ve fakirliği üzerinden kurulu yeni dünya düzenini ve onun küresel liberal kapitalizmini sürdürdük önmüze. Sanat alanında bile alt ve üst kültür arasındaki hiyerarşinin yok olduğu üzerine sergiler yapıldı: Amerika'da ve Fransa'da reklam ve pop arasındaki dönemin en ünlü simalarından biri olan Pop sanatçıları dünya sanat piyasalarında rağbet gördü.

Benzer bir şekilde Rai ve Rap müzikleri "göçmen-urban" kültürün en önemli göstergelerinden ve hatta direnme odaklarından biri haline geldi. Siyasi olarak başlayan bu süreci kapitalizm, ticarileşmesini bildiği içindir ki, bu müzik plak şirketlerinin çoğaltarak genişlettiği bir ürün olarak hayatlarımıza girdi. Özal ekonomisi "özelleştirme politikası" ile "özel radyoların ve televizyonların" önce illegal sonra ise legal yollardan yaşamlarımızı denetlemeye başlamasıyla "pop on" veya "top on"laşma başladı. "In ve out"larla konuşmaya başladık. Pop ve arabesk aynı sürecin yolcularıydı zaten, kentli Türk sanat müziği, Mısır filmleri ve "fantezi-aranjman" müziği arabeskin yolunu hazırlarken pop kültürünü kullanmışlardı, dergileriyle ve basınıyla. Yine bu süreci 1990'lı yıllarda izledik. Her şey poplaştı, magazinleşti ve medyatikleşti: televizyon ve eğlence programlarından haberlere ve hatta "Siyaset Meydanı"na kadar aynı süreci her alanda izledik. Futbol-taraftar müziği, mankenler ve pop müziği aynı yerin, mekanın "iletkenleri" oldular ve aldıkları enerjiyi bir bakır madeni gibi topluma geçirdiler. Siyasilerin de kullandığı bu pop-siyasetini genişleyerek kapitalize olduğunu gördük. Sinemaya da girdi sonunda bu süreç ve de hatta "direnen sanatçılar" çıktı ortaya. Medyatik ve popüler sermaye ile siyasi "laflar" söylenmeye başlandı: Hatta "Onuncu Yıl Marşı" bile söylendi.

Bugün bu sürecin yeni bir safhasına gelmiş gibi duruyoruz. Nasıl İslami partiler ve güçler siyasi olarak kullanıldı ve sonra da denetim elden çıkınca yasaklar getirilmeye başlandı, benzer bir şekilde bugün süreç artık denetlenemez hale gelmeye başladığında yasaklarla denetlenmeye çalışılıyor: Liberalizmin hep bir baskıcı bir de serbest yüzü olduğu gibi, demokrasilerin de bir katı bir de esnek parçacıkları var; bunlar zaman zaman yer değiştirerek çalışıyorlar. Bunun ne kadar doğru bir süreç olduğu ise çok tartışmalı. Özel alanın kamu alanı ile karıştığı minibüs ve taksilerdeki yasak, ulus dev-

let sınırlarındaki insanların kültürlerinin tepeden denetlenmesini getirdiğinde beraberinde, "demokrasi katı yüzünü" göstermeye başlıyor. Ama bu katı yüzünün insanlara "anti-patik " geleceğini bilen siyasi oluşumlar ve demokrat insanlar var Türkiye'de. Popüler kültürünün bir kere daha "geri tepmesinden" çekinenler olacaktır. Üstelik de dolmuş, taksi ve minibüslerde "müzik çalma ve dinleme" yasaklara değil, şoför ve müşteriler arasındaki diyalogla gerçekleştirilecek sır sürecidir. Herşeye rağmen katı parçacıklarla değil yumuşak parçacıklarla süreci çözme aşamasına girmeyi denemek daha uygun bir anlayışı göstermektedir bizlere. Yirmi-yirmibeş yıllık süreçler bir anda "mutasyon"la aşılabilir. Kültürel siyasetin yenilenmesi gerekir. Sanatçılara yeni imkanlar sunmak ve bu surette "kültürel hegemonyaya" karşı blok kurmanın mümkün olma yollarının araştırılması gerekmektedir. Yoksa yeni bir dalga ile sadece "acil ve geçici" çözümlerle tecrübeler yıkılır gider. Dünyanın birçok Batı ülkesindeki kültürel harcamalarla bizim "medyatik ve popüler sermayemiz" kıyaslandığında, göreceğimiz; akıntının yatağının, yolların "zorla değil" başka süreçlere girmekle değiştirebileceğini göstermekten öteye gitmeyeceğidir.

POP KÜLTÜRÜ VE BEDEN TEKNOLOJİSİ

Pop ve arabesk endüstrisinin ülkemizde son 25 yıl içinde çeşitlenerek dallanıp budaklandığına şahit oluyoruz. Daha önce ithal ikameci bir politik ekonomiyi yaşayan Türk toplumsal hayatı, artık yeni liberalizm ve yeni sağ olarak adlandırılabilir. Özal dönemi politikalarıyla ihracatı desteklerken 1990'lı yıllara ithalat kaynaklı gelirlerle ve faiz rant politikalarıyla girdi. Aynı dönemde Pop yıldızlarının çoğalmaya başladığını gördük; bunlar arasında Tarkan en sivrilen isimlerin başında gelirken, Mahsun Kırmızıgül ve İbo ile birlikte Orhan Gencebay arabeskinin yeniden dönüşünü izledik. Ortaya çıkan tablo: Pop-arabesk ikilisinin bir tür "ozmos" oluşturduğu şeklindeydi.

Türkü ise 90'ların ikinci yarısında ivme kazandı. Bu dönem eğlence yerlerinin ve barların da çeşitlenmesini ve çoğalmasını gösterdi bizlere. Gençlik arasında rock ve grunge kültürü yeni bir "sol" hareketlenmeyi gösteriyor derken, İstanbul rock hayatı üzerine yaptığımız çalışma bize daha marjinal olduğu kadar aynı zamanda da "geleneksellikte-aşırılık" arasında bir yerde duran "yönsüzleşmiş" gençliği ortaya koydu: Küpe takmak ve oruç tutmak birlikte ele alınıyor ve gündelik yaşam pratiğinde gündeme geliyordu. Bazı rock yıldızlarının söylediğinin tersine rock'cu olmak "radikal" olmakla aynı anlamı taşımıyordu. Özal'ın hem milliyetçi hem evrenselci; hem ilerici hem de gelenekselci bir karışımı Türkiye'nin politikasında görüldüğü gibi müzik endüstrisi kültürüne de yansımaktaydı. Maddi kültürün sembelleri "ayrışıklıklarla" zor okunur bir halde kendi çeşitliliğini imliyordu. Sembollerin yerleri değişti. Ve çözümleme açısından neticeleri

belirlemeyen zorluklarla karşı karşıya geldik. Çoğu zaman "postmodernlikle" alakalandırılan bu durum "seçmeci" bir karmaşa kültürünü gözler önüne serdi.

Bu ortam içinde politik ekonomideki değişiklikler belirginleşmeye başladıkça yeni bir konfigürasyon izlendi. Milliyetçi ve islamcı bir pop kültürü kendisini "neredeyse devrimci" söylem içinde belirgin kılmaya başladı. Ancak, yıldızlar da kendilerini yenilemek zorunda kaldılar: Emrah daha poplaştı ve modernleşme sürecine girdi. Kenan Doğulu ve Çelik modernliği ile daha milliyetçi-kemalist bir çizgi içine çekti kendisini. Tarkan ise yurtdışında parlayarak dünya Rai listelerinde ünlenirken, tıpkı Serdar Ortaç ve diğer benzerlerinin aynı sorunlarla karşı karşıya gelmesi gibi, askerlik meselesiyle uğraştı.

Ekonomik sermaye ile kültürel sermaye arasındaki ilişkiler Türk Pop yaşamı içinde ses sermayesi ile magazin basını arasında gelişti. Buna kültürel sermaye demek mümkün gibi durmuyor; ancak "popüler ve medyatik sermaye"den bahsedebiliriz. Aydınlara ait olan kültürel sermayenin karşısında "popüler ve medyatik sermaye" magazinleşen ve poplaşan dünyayı futbol dünyası ile birleştirdiğinde "Televoleler"de çoğalmalar görülmeye başlandı. Bunların yıldızları da, televizyon eğlence programlarından podyumlara kadar belli bir kesimi "tehlikelerle" dolu bir hızın içinde yaşamlarını sürdürdü. Mukayese en "başarılı" kimin olacağından geçtiği gibi, en çok kimin "görüldüğünü" de önemsetmeye başladı. Kral ve benzeri türden televizyonların yıldızları daha çok "Televole"lerde boy göstermeye başladı. Ve dizi filmlerinin yıldızları "yeni starlar" olmaya başladı.

Bir tür Yeşilçam popüler mantığı bir kez daha televizyonlarda kendi kurallarını gösterdi; yıldızlar stres ve başarı peşinde sermayenin uluslararası borsadaki hızını takip etmeye yöneldiler. Toplumlarımız da benzer bir şekilde 'top on'laşmaya başladı. Rekabet ve bedene yönelik endişeler hem yıldızların hem de onları kendilerine model olarak se-

çen izleyicilerin endişesi haline girdi. Tabii ki, bunun karşılığı yorulma ve yıpranmadan geçti. Hastalıklar ve kazalar birbirini izledi. Yüksek tansiyon, kalp, şeker, uyuşturucu kullanımı, kolit, stres, aşırı yorgunluk ve askerlik sorunları birbirini izledi: Fizyolojik ve psikolojik baskılar yıldızların hayatını karartmaya başladı. Estetik ameliyatlar yıldızları 'topluma mal' etti. 1990'lı yıllar içinde Batı kapitalist dünyasının en "vahşi" haliyle Pop dünyası hızla yıldız üretti ve bunların üzerlerinden paralar kazanılır oldu. Şöhret arttıkça talepler talepleri, yeni kontratlar kontratları izler hale geldi. Fetişleşen yıldızlar yeni yıldızlara yerlerini bırakır oldular. Hatta film dünyası bile bunu kendisine şiar etti ve Türk filmleri pop yıldızları sahneye koyarken daha marjinal sinemacılar özellikle tanınmayanlara roller vererek bu poplaşma fetişizmine karşı direnme odakları yaratmaya çalıştılar.

Görülebileceği gibi Pop kültürü beden teknolojisi üretir, beden üzerine çalışır, bedeni şekillendirir. Maddi dünyanın ikonu olan beden gösterge olarak "gösteri toplumunun" hefedidir. Yıldızlar kendi bedenlerini denetler ve onun şekillenmesine ve korunmasına çalışırlar. Bedenler atomlaşmış işbölümü ve iletişim teknolojisinde kendilerini üreterek yıldızlar sistemini ortaya çıkarır. Bu teknoloji bedeni bir makina olarak algılandığından insanı boyutları kendi içinde barındıramaz olur. Pop sisteminin sanal dünyanın teknolojisiyle alakalı olması bir çıkmazdır. Kendi ile uğraşan ve kendinden endişe duyan bir beden bu iletişim ağlarının dışına çıkabilir ancak. Bu da zaten bazı eski yıldızların buldukları bir yöntem değil mi? Kapitalize olma imkanlarının kendi bedenlerinden geçmesine izin vermeyenler ve yavaş yavaş kendilerini geri plana çekenler, kapitalizmin ve medya sisteminin dışında kendi yaşam koşullarını arayanlar, bedenlerine gösteri toplumunun biçimini vermekten vaz geçenler: Belki de pop kültürüne karşı bedensel direnme de bu yollardan geçmektedir. En azından sağlık açısından denemek, bu stresli

yaşam biçimi içine geçen bedenlerin kendi şekillerini bulması bakımından önemli olabilir. Yoksa üzerinden reklam sayesinde para kazanılan "medya yıldız sistemi" bunca izleyici "mobilize" edebilir miydi? 'Top on sistemi' fabrika toplumundan şirket toplumuna doğru yol alırken ve toplumun yeni konfigürasyonunu oluştururken beden üzerindeki bu riskleri yeni baştan üretebilir miydi?

ÇELİMSİZLİK VE EZİK SANATIN KARŞISINDA "TOPONLAŞAN" TÜRKİYE

Günümüzün yaratı sıkıntısı içindeki Türkiye'si'nin sanat dünyasındaki hali ile "gösteri toplumu"nun en pespaye halinin birleştiği noktada, tarihi bir perspektif bakışın nasıl bu duruma geldiğimizi ve "toponlaşmaya" başladığımızı göstermeye yarayacağını düşünmekteyim.

Guy Debord, 1967 yılında yayımlanan *Gösteri Toplumu* adlı kitabının hemen başında: "Modern üretim koşullarının hakim olduğu toplumların tüm yaşamı devasa bir gösteri birikimi olarak görünür" diye yazmaktadır. Bu cümle günümüz toplumunda bir kehanet gibi durmaktadır. 1960'lı yıllarda Debord, bunu yazarken, Fransız toplumunda olduğu kadar Türkiye'de de entelektüel bir "sefalet" yaşanıyor değildi. Bu sefalet sadece fikirlerin zayıflığı ile izah edilecek bir şey değil; aynı zamanda tüm toplumsal formasyonun kabul ettiği ve bu nedenle de takip ettiği fikirlerin varlığı ile de belirlenmekteydi.

Aynı yıllarda başka bir yazar "postendüstriyel toplum" olarak nitelemekte olduğu Amerikan toplumunun sınıfsal çelişkilerini "kültürel çelişkiler" olarak tanımlıyordu. Daniel Bell, iktisadi altyapının yerine üstyapının barındırdığı kültürel alanın daha belirleyici olduğuna dikkatleri çekiyordu. Bu dönem reklam dünyasının ve gösterinin düşünce karşısında aldığı mesafeyi göstermekteydi. 1968 bir dönüm noktası gibi belirdi. Pop Art'a bir sınır çaktı ve onun performanslarını sokağa indirdi. Yapısalcılık sonrasının 1970'li yıllardaki etkinliğine ve düşüncedeki gücüne karşı, popüler kültür yeni sanayinin yani kültür endüstrisinin bir ögesi olarak, toplumlarda, birincil konuma gelmekteydi.

Türkiye'de aynı 1960'lı yıllarda marksizm ile birlikte rock ve pop kültürü de en "aranjman" şekliyle geldi. Kısa özetler

halinde çevrilen Marx ve Engels'in kitapları gibi, tiyatrodaki "batılı vodvillerin adaptasyonu", şarkılarda Fecri Ebcioğlu'nun adıyla birleştirebileceğimiz ve süper starımızla (Ajda Pekkan) günümüze kadar gelen "aranjman" kültürünün yanında, Orhan Gencebay ile temsil edilmeye başlanan 1960'lı yılların sonundaki "arabesk" kültürünün başladığını; bunun da, kırdan ve taşradan kentlere göç ile alakalı "ara kültür" olarak ortaya çıktığını gözlemleyebiliriz.¹

1980'li yılların Ankara bürokrasisinin ve İstanbul burjuvazisinin kültürel gelişiminin Batı'ya dönük yüzünün yerine 1950'lerden beri ivme kazanan taşra göçmen burjuvazisinin palazlanmaya başladığını hatırlayabiliriz. Ancak kültürel olarak "alçak kültür" kendi "ara kültürünü" ortaya koysa bile, Batılı olmaya veya en azından "sentetik" olmaya devam etmektedir. Klasik burjuvazinin entelektüel kesimine ait olan bir "beğeni" yerini taşralı ve "devrimci tatlara" bırakmaya başlamıştır: Marksizmin halk ve proleter kültüre olan yakınlığı, arabesk kültürünü, alt sınıfların kültürüyle veya batılı olmayan kültürlerle bütünleştirmiştir. Arabeskin alt sınıfların, dolmuş şoförlerinin kültürünü oluşturduğunun yanı sıra, yeni bir burjuvazinin, yani taşra burjuvazisinin kentteki halini temsil ettiği, bu dönemde, çok üzerinde durulan bir konu olmamıştır. 1980'li yıllarda Özal toplumsalın bu sınıf fonksiyonunun çelişkisini en iyi yakalayan ve politikacı olarak bunu kendine çekmeyi bilen en ilginç figür olarak akıllarımızda kalmaktadır. Taşra burjuvazisinin üzerine kurulu olan Özal dönemindeki ANAP kendine yakın bulduğu bu burjuvazinin kültürünü de arabeskle birleştirmeyi bilmiştir. Semra Özal'm arabesk şarkıcıları ve mankenlerle olan yakınlığı (konserler, Japonya skandalları vb.), pop kültürünün ilk nüvelerinden yola çıkarak, yeni halinin iktidar tarafından nasıl beslenmekte olduğunu bize gösterir. Özel televizyonların banka sahipleri ve holdinglerin kurduğu bir aygıt olduğunu hatırladığımızda ve Özallar ile Star TV'nin yakınlığını düşündüğümüz-

¹ Bkz. Ali Akay, *Konumlar*, Bağlam Yayınları, 1991.

de, bu dönemin "kara paralarının" resim piyasalarındaki işitiğimiz gelişimini de bunlara eklediğimizde; günümüzün poplaşan ve "toponlaşan" toplumunun kültürel yapısına nasıl geçtiğimizi anlamak çok zor olmamaktadır.

Kültür endüstrisi, Batı toplumlarında, müzelerle, geleneksel sergilerle, büyük sergiler ve bienallerle işlev kazanırken; Türkiye’de iki yılda bir yapılan İstanbul bienallerinin dışında zayıf bir galeri sisteminin varlığından, müzesiz bir sanat yapılaşmasından, kısır bir eğitim sisteminden (kütüphanelerin kısıtlılığı, video arşivlerinin yokluğu ya da azlığı, uluslararası dergilerdeki eksiklikler) geriye fazla birşey kalmayınca; popüler kültür öğelerinin hakim olmaya başladığını, aradaki boşluğu doldurduğunu görmemek imkansızlaşmaktadır. Böyle bir durumda, kültür endüstrisi "fanatikleşen" futbol dünyası, "mafyalışan" moda dünyası, "toponlaşan" kitap piyasası, gösteri toplumunun medyatik yapısıyla birlikte gelişmektedir. Entelektüel ve şehirli klasik burjuvazinin tıkanmasıyla model oluşturan arabesk burjuvazisi yeni kültür endüstrisini belirlemeye başladı: "magazinleşen ve televoleleşen" medya kendisinin bile memnun olamadığı bir konuma girdi. Yıllarca önceki bir gazete manşeti günümüzün olaylarına da açıklık getirmekte: "Bir adam" tarafından şiddete maruz bırakılan pop yıldızımız bize, "silikonlu memeleri" sayesinde kurtulduğunu söylemekteydi. Bıçaklanan kadının silikonlu memeleri hayatını kurtarmıştı: Bıçak vücuduna değmemişti. Günümüzde "mafyalışan" mankenlerin örnekleri de bize bu dünya ile karanlık kara para dünyası arasındaki ilişkileri göstermekte değil mi? Magazin dünyasının poplaşan ve ikonlaşan insanlara gösterdiği bu ilgi medyanın ve kültür endüstrisinin yüksek ve alçak kültürle içiçe geçmiş olan sanat dünyasının acizliği sayesinde kitleleşmekte; kültürün genel halini belirlemektedir. Kültür Bakanlığı’nın çağdaş sanata ilgisizliği, medyanın bir kısmını saymazsak bu durumun sebeplerinden sayılabilir. Gazeteler her ne kadar dergilerin yerini doldurmaya kalksalar bile, burada,

dergilerin ciddiyetini gösterememektedirler. Sayfalarına ve eklerine popüler değerleri koymak zorunda kalmaktalar. En ciddi gazete olarak sayılan *Cumhuriyet* Gazetesi bile son sayfasına dünyadan magazin haberleri koymaya zorlanmaktadır. Medyanın sanata olan ilgisi "magazinleşen" haberlerle sınırlı kalmaktadır. Bu durumda bir ressamın (Adnan Çoker) bir medya patronuna ait olan galeriden çıkartılması da olağan sayılmakta. Bu cesaret sermaye çevrelerinin "görgüsüzlüğüne" verilebilmektedir. Hem bankalar ve holdinglere sahip olan medyaların tarafsızlığına gölge düşmekte, hem de siyasi haberlerin yanında kültür endüstrisi de Hollywood sinemasının endüstrisiyle kısıtlı kalmaktadır. Kültür faaliyetleri tiyatro, sinema, müzik festivalleri ve bienallerle kısıtlı kaldığında yetersizleşen bir sanat ortamıyla karşı karşıya kalmaktayız. Bireysel çabalar ise çok yankı yapamamaktadır.

Yukarıda tasvir ettiğimiz durumlar da kültür endüstrisi üzerine kurulu "postmodernleşen" toplumların "yeni ekonomisi" teknolojiyi düşünceyle birleştirmeden kullanmaktadır. Techne (sanat) sadece teknik ile birleştirilmektedir. Güzel kağıtlara basılı dergiler baskı kalitelerine entelektüel kaliteyi yerleştiremez hale geliyorlar. "Toponlaşan" Türkiye'deki "rayting" kaygıları seviyenin iyice düşmesine karşı gelemmez hale düşmektedir. Bu durumda gazetecilerin kendileri rahatsız olmakta; ama buna karşı çıkılamamaktadır. Ekranlar ise mankenlerin sevgilileri, artistlerin çıplaklığı, polislerin siyasetle ve siyasi partilerle alakaları, "maçın yıldızı" seçimleriyle ekran yüzeyindeki kamusal "olay"larıyla, "pop yıldızlarının" reklamlarıyla, DVD, dijital TV" gibi tekniklerin belirlediği eğlence kültürüyle sınırlı kalmaktadır.

Kültür endüstrisi de, o halde, fanatikleşen" futbol (futbol gazeteleri), "mafyalaşan" medya (silahlı eylemler, tehditler), "toponlaşan" kitap dünyası (en çok satanlar), "yeni çağın eğlence kültürü" haline gelen televizyonlar ile medya yıldızlarının hayatlarına, tuttukları takımların renklerine (en iyi boya..) kadar verilen medyatik bilgiler, "dekoratifleşen" evleriyle sanatçıların görüntüleri haline gelmektedir.

MODERN KAHRAMAN MI GELENEKSEL MİZAHÇI MI: BAŞKA TÜRLÜ BİR MODERNLEŞME

Kemal Sunal'ın yaptığı filmler, Türkiye'nin toplumsal gelişimi içinde önemli bir yeri olan ve kültürel olarak da bizi çok etkileyen göç olgusuyla alakalı olarak, toplumsal tabakalaşmadaki kayganlığı gösteren bir boyutuyla sosyolojiyi yakından ilgilendiren filmlerdir. Bu nedenden dolayıdır ki, bir sosyoloğun yapacağı kadar, Kemal Sunal'ın kendisi de, kendi filmlerine gösterdiği toplumsal ve bilimsel " ilgiyle", hiç iktisadi beklentisi olmaksızın, telif haklarını göz ardı edencesine, bir biri ardına filmleri-çevirdi durdu. Ardı ardına çevirdiği bu filmler televizyonlarda oynatılınca kitleselleşti; beğeni çevresi arttı. Halktan insanlar, kırolar, magandalar kadar başka kaygılarla sosyologlar da popüler kültürü anlama açısından filmleri hem dikkatle hem de eğlenerek seyrettiler. Orhan Duru yazdığı köşe yazısında daha önce dikkate almadıkları Kemal Sunal'ı televizyonda seyrettikten sonra beğeni ile izlemeye başladıklarını hatırlatıyordu. Bu entelektüel ilgi; belki de Kemal Sunal'ın beklediği ilgiydi veya bunu da daha sonra keşfetmiş ve bu konular üzerine Ünsal Os-kay'ın hatırlattığı gibi titizcesine, ciddiyetle eğilerek bir tez de yazmayı da düşündü. Burada sanatçının içinde yaşadığı ve kendisinin de sanatıyla veya mizahıyla katıldığı toplum-sallığa bakışı, "anlamaya dönük" çabası gözardı edilmeyecek kadar önemlidir, zannediyorum; çünkü sanatçının "anlamaya" dönük, araştırmaya yönelen tecrübesinin illa "devrimci" veya "öncü-yaratıcı" olması gerekmiyor, onun varlığı ve icra ettiği "iş" kendi başına bir "eserleşme süreci" veya "direnme süreci" olarak adlandırılabilir. Bu ki, sanatçıyı toplumsal açıdan ilginç kılmakta, çabasını ise görünürleştirmektedir. Bu

tecrübe "görünmezi gösteren" felsefecinin veya bilim adamlarının çabasıyla aynı olmamakla birlikte; tekrar tekrar görüneni göstererek kültürel olarak en alt-tabakadan çocuklara kadar bazı olguların anlaşılır kılınmasını sağlamaktadır. Bu da kendi başına felsefi bir tavır olarak adlandırılabilir: İngiliz görgülcülüğü içinde Hume bize bunu hatırlatmaktadır. Tekrarlarla oluşan bir dizi, sonunda beklediğimizi bize verir: Ab, Ab, Ab, vs. bize beklemekte olduğumuz bir Ab'yi sunmaktır. Bu, bir yandan Kemal Sunal'ın içimizdeki "çocuğu" ortaya çıkarmakta olduğunu gösterir (Çocuk hep aynı masalı dinlemekten, aynı çizgi filmi seyretmekten hoşlanır ve bu şekilde de hep yeni farklar icat eder). Diğer yandan da; bu, tekrarları gösterirken hep "farkların" olduğunu hatırlatan bir düşünce ile karşı karşıya bırakır bizleri. Hume'un görgülcülüğü ile popüler kültürün bir ögesi olan Kemal Sunal'ın filmlerinin tekrar eden komikliğinin "durumları", bize, tekrarların içindeki farkları vermektedir. Kimi kez erkek kadın olur; kimi kez ise halktan biri bir mafya olarak algılanır; değişkenler "ideal tipler" yaratmakta; ama bunlar birbirleriyle niteliksel olarak ayrılmaktadır. Bazen ise, "liberal kapitalizm" "köşeyi dönmeci" tipini çıkarır ortaya: Kapıcılar kralıdır.

Nesiller arası bir komiktir o. Bir yandan eski geleneksel mizahı sürdürür diğer yandan ise, modern sorunlarımız üzerinde durur. O ya "korkak bir insandır", "askerdir" ya da aynı şekilde bir kahraman olur. Halkın beğenisini kazanır; sevdiği kızın "gönlünü çalmasını" bilir. Bu şekilde, seyredenler kendisinin "başarısıyla" özdeşleşirler. Beğenin dozu bu şekilde artar. Çocuklara olduğu kadar büyüklere de hayal kurduğunu olur: "Ya bir gün ben de öyle olursam!" insanlarımızın kurduğu bir düştür. Milli Piyango, Spor toto, loto eğlence programlarının hediyeleri, yarışmaların başarılarından beklenen paralar; tüm bunlar halkın özlemleri arasındadır. O zaman, belki de, spor müsabakaları gibi "bilinçlenmeyi engelleyen" bir işlev çıkar karşımıza, Ama aslında, bu "bilinçlenmeyi engelleyen" bir olgu olmaktan çok; bazen bizi dü-

şündüren de bir olgu olarak çıkabilir karşımıza: Tekrarlardan farklılıklar meydana getirir, yukarıda belirtmiş olduğumuz gibi, farketirir bazen de, "Anlayamayan" bakışı, kocaman açılmış gözleri, "ağız açık ayran budalası gibi" bakışı ve kocaman dişleriyle "çözemediği" düğümler ve düğümü de, sonunda, açmayı başarır. Belki de büyüsellği bu düğümleri çözmesinde yatmaktadır. Bağlar ve sonra da açar: Sirklerde olduğu gibi. O yüzden 1970'lerden 2000'li yıllara kadar "toplumsal dönüşüm" içinde kendisini yeni sorunlarla boğuşan biri olarak gösterir. Her gün yaşadığımız ve fark ettiğimiz sorunları geniş kitlelere duyurur. Ülkemizde aydınca yazıların yapamadığı, böylece, gerçekleşmiş olur. Yaygınlaşır sorunların göstergeleri. Bu da kendi başına "aydınlanmacı" aydının rolüyle birleşmekte değil midir? Belki bu soruya "hayır" diye yanıt verilebilir. Ama; yine de göçü, töreyi alaya almak kolay mıdır? Hem de halka yaygınlaştırılmış bir şekilde: Bu modernleşme değilse, başka ne olabilir.

Bir Kahraman ve Bir Simülasyon: Acaba Hangisi Gerçek?

Kemal Sunal'ın ani ölümü bizi belki de başka bir film kahramanına doğru gönderiyor: Aydaki Adam. M. Forman'ın bu filminde de sanatçı kendi performanslarını gerçekleştirirken Amerikan toplumunun absürdesi üzerinde durarak eleştiriyordu. Ve öldüğünde de sanki yaşıyormuş gibiydi. Kemal Sunal'm ölümünden sonra halkla yapılan konuşmalardan birinde cevap veren kişi, kendisine soruyu yönelten gazeteciye: "Bunun bir kamera şakası olup olmadığı" sorusunun ardından çok üzüldüğünü belirtir. Bu bizi postmodernitenin imge toplumunun verilerinden birisini hatırlatmıyor mu? Simülakr ve simülasyon: Gerçekten kopan gerçeğin yerine onun namevcudiyetinde modelsiz taklidini koyan kavram; çünkü Kemal Sunal da toplumdaki bu görüntü gibi, sürekli bir şekilde, yolda karşılaştığımız vatandaş tipinin bir simülasyonu gibi, "salak" görünüşünün altında yatan zeki bir

mizahı bize gösteriyordu.

Kimse İnanmadı

Toplumsal olanla özdeşleştiği içindir ki, belki de, bu hiç inandırıcı gelmedi. Kemal Sunal daha önce de "ölmüştü". Özel televizyonlarda verilen habere göre Sunal ölmüştü ve herkes o kadar üzüldü ve o kadar içlendi ki, kendisi Star TV'de çıkıp "ben ölmedim" demek zorunda kalmıştı. Ölümü simülasyondur; öldüğünde ise kimse inanmadı: Eşi bile hastaneye "inanmıyorum!" diye girmiş, basından alınan haberlere göre. Üniversite de yaptığım küçük bir anket bize bunu gösterdi: Kime sorsam: "Kemal Sunal niye ölsün ki!", "daha önce de ölmüştü", gibi cevaplar aldım. Televizyonda gördüğüm cevaplar üniversitedeki öğretim üyeleri ve öğrenciler arasında benzer şekilde tezahür etti. Ölümü inandırıcı gelmedi çok kimseye. Çünkü bir tür mit olmuştu. Toplumsal kahramanlar gibi; yaşarken insanlara güven verebilen, ölünce de insanların moralini bozan kahramanlar gibi, Kemal Sunal da post-modern toplumsallığımızın kahramanıydı. Eskiden kralların imgesi "yaşatılırdı". Kralın iki bedeni buradan gelmektedir: Biri yaşayan, diğeri ise öldükten sonra halka yaşadığı söylenen. Modern toplumlarda da devrim kahramanlarının imgeleleri fotoğraflarla yaşatılır: Bu güçten düşmemesi lazım gelen devrimci güçleri canlı tutmak içindir. Benzer bir kahraman tipini, "sosyolojik kahraman" tipolojisini sundu bize. Halktan insanların yüzü onun yüzünde göründü.

Görüntünün Ardından: "Daha Önce de Ölmüştü"

Bu görüntü günümüz kapitalizmindeki 1980'li yılların Özal dönemine ait "köşeyi dönmekte başarılı" olan halkımızdan tiplerini ortaya koyuyordu: Mafya olmayan mafya gibi davranılan tipten "*Hababam Sınıfı*'nın" İnek Şaban'ına, Salako'ya kadar her türlü marjinal tipten kendi görüntüsünde toplumsal halktan olan bir "ideal tipi" bizlere yansıtıyordu. Başarısız gibi duran ama bu görüntüsünün ardında en "kıyak"

durumları yaşayabilen ve bunu da bir tesadüf eseri başaran bir tiplmeyi sinemada gösterirken, bunun gerçek görüntülerini gazete ve televizyonlarda haberlerde izlemekteydik. Kuktan kulağa gelişen "fısıltı gazetesi" de bize bu tipleri örneklemekteydi. Kemal Sunal işte bunu bize yansıttı. Bu sefer simülasyon oyunu devam etti; ama ölüm, erkenden geldi ve de bu sefer gerçektir. Ama imgesi filmlerinde yaşadığı için belki gelecek nesiller onunla gülmeye devam edecekler.

EĞLENCENİN DAYANILMAZ KARANLIĞI

Küresel dünyanın küresel ve kozmopolit geleneğinden gelen bir Osmanlı şehri olan İstanbul'un 1990'lı yılların küresel pazar ve kapitalizm içindeki rolü de kendi içinde farklılıklar göstermekte; bir yandan dünya ile bütünleşirken, diğer yandan da kendi özel mekanlarındaki tikelliği kurma peşindedir; ancak bu tikellik küresel bir tikellik olarak gözükmektedir; kimlikler ve eğlence tarzları kendi küresel tanıdıklarını aynı şehir içinde olmaktan çok bazen değişik şehirlerde bulma imkanlarına sahip olmaya başlamıştır. İstanbullu bir rocker kendi benzerini gazi mahallesinde veya Etiler'deki bir pop barda değil, Paris'in Saint Michel meydanında daha kolay bulabilmektedir. Küresel olanın tikelliği de ulus-devlet olan ülke sınırlarının dışında bütünleşme olanaklarını aramakta ve kurmaktadır. Tüketim ve gösteri toplumlarına has olan özellikle gece eğlence biçimleri de bir evvelki nesil ile kıyaslandığında oldukça büyük farklar gösterecektir. Bu aynı zamanda küresel kapitalizmle eklemlenen bir burjuvaziyle, yerel bir "komprador burjuvazinin" eğlence biçimlerinden de büyük ölçüde farklılaşacaktır. 1970'li yılların "hızlı gençliğinin" gittiği ve eğlendiği mekanlar, daha orta sınıflaşma karakterini gösterirken, günümüzün küresel kapitalizmiyle eklemlenmiş mekanları bir tür "latinleşmekte" ve "sömürgeleşmektedir". Üçüncü dünya karakterleri içinde en çok dikkat çekilen öğelerden biri gençlerdeki nüfus oranının yüksekliği ve "çarpık şehirleşme" iken, günümüz küresel kapitalizmi bu "çarpıklaşmayı" da transnasyonal bir sermayenin akışkanlığı içinde dünyaya yaymaktadır.

1970'li yıllar içindeki gece eğlence biçimleri arasında bugün hâlâ varlığını sürdüren sabaha karşı gerçekleştirilen

"araba yarışları" gelmekteydi. Fenerbahçe'nin ünlü yarışları bir yandan "orta sınıflaşmış" bir çayhane mekanında kurulmaktaydı, ama diğer yandan tırlarla ABD'den gelen Corvette'ler veya Almanya'dan ithal edilmiş sıfır kilometre Porsche'lerle kendilerini orta sınıf karakterinden ve görüntüsünden ayırmasını bilmekteydi. Burada önemli gibi duran, "arabesk" müziğinin bu atmosferin fonunda duyulan müzik olmasıydı ve bu görüntü klasik okumuş burjuva orta sınıfın mensuplarını şaşırtmaktaydı. Eleştiriler hafif batı müziğinin dinlenmemesi yönündeydi. Fantazi müzik türü kendisini daha batılı yerlerde, diskoteklerde göstermekteydi: Rejin, Modül, Moda Klübü, Cercle d'Orient veya Klüp 33 ve Top Pop gibi gece klüpleri, batılı müziğin dinlendiği ve o zamanın danslarının icra edildiği; cin fitz, cola-visky içildiği mekanlardı. Bara bakıldığında içkinin "ithal ikameci" bir ekonomi politika içindeki fakir görünümü bugünle kıyaslandığında çarpıcıydı. Ankara viskisi, Coca Cola, Rakı ve Tuborg ve de Efes biraları en çok tüketilen içkiler olarak duruyordu. Yabancı olanın pahalılığı ve enderliği, Tekel ürünlerine endekslenmiş bir ortamı doğuruyordu. Şarap kültürü ise hemen hemen yok denecek kadar azdı. Dönem yeni yeni toplumsal ayrışmanın adlandırıldığı bir dönemdi ve "kıro" sözcüğü bu taşralı kültürün mensupları için sıkça kullanılmaktaydı. Bugünkü yakası bağrına kadar açık timsah yakalı gömleklerden görünen madalyonu taşıyan kıllı göğüs ve bol paça pantolonlardan ortaya çıkan yumurta topuklar "kıroluğun" göstergeleri arasındaydı. Bir başka anlamda da "serseri görünüm" için bu kıyafetleri giymemek hanım evlatlığı ile özdeşleşmekteydi. Eğlence kültürünün 1960'lı yıllarda İstanbul doğumluların batılı eğlencelerine, Lebon veya Markiz tipindeki kafelerine veya geceleri gidilen ve kadın ve erkeğin birlikte dans ettiği bugün adına pavyon denilen mekanlara karşın; 70'li yıllar "kırolaşan bir taşra-arabesk burjuvazisinin" öne çıktığı yıllardır. Orhan Gencebay ve dolmuş şoförlerinin dinlediği bu müzik daha o zamanlar bugünün gece mekanla-

rı gibi dans edilen müzikleri olarak algılanmamaktaydı. Bu-
nu ayaktakımı insanları ve kenar mahalle kadınları dinler ve
zevk alır kanısı yaygındı. Oysa bu böyle olmadı, biliyoruz.

1980'li yıllara gelindiğinde şehrin "gece eğlencesi" kültü-
rünün Güney sahillerine ve özellikle de Bodrum gecelerine
doğru kaydığını görmekteyiz; 12 Eylül darbesi ve sıkıyönetim
geceleri geç saatlere kadar müzik dinleyip dans etmeyi ve ge-
cenin sonunda da batı fantezi müziğinin yerine gelen ve ye-
relliğimizi bize kuvvetli bir şekilde hatırlatan oryantal müzik-
le göbek atmayı engelliyordu. Siyasi hayattaki tıkanma eğ-
lence hayatının tıkanmasını da beraberinde getirmişti. Aske-
rin yollarda, geceleri insanları arabalardan indirip, yaptığı
kimlik kontrolleri sırasında fazla tehlikeyi göze alamayan
genç burjuvazi, eğlencelerini sadece Avrupa'ya gittiklerinde
gerçekleştirebiliyorlardı.

1983 yılında Özal'ın seçimleri kazanması ve yeni bir "zen-
gin sınıf fraksiyonu" yaratması ise "arabesk burjuvazisine"
nasip oldu. Taşralı siyaset karakterini taşralı kültürde bul-
maktaydı. Göçün ve çok kültürlülüğün de burada yeni bir ye-
ri olduğunu söyleyebiliriz. Tatlıses ve Küçük Emrah bu sıra-
da ünlendiler; ve eğlence türü içine "arabesk şarkıcıları" tam
olarak yerleştiler. Ajda Pekkan'm bile bu sıralardaki müziği
değişime uğradı az bir süre için bile olsa. "Mavi mavi masma-
vi" ile Tatlıses, Büyükada'nın gece hayatına girerken aynı za-
manda şehir kültürünün de değiştiğini gösteriyordu. Bu batı-
da da Rai müziğinin öne çıkmaya başladığı "göçmen-urban-
lerin" kültürünün moda olmaya başladığı yıllara da rastla-
maktadır. Transnasyonel sermayenin içinde kendisini bulan
Özal burjuvazisi ve bu dönemde "palazlanan şirket kültürü"
reklamcılıkla birlikte yeni bir atılım yaptı. Şener Şen'in oynadığı
"Arabesk" filmi bu müzik ve kültürüyle dalga geçmiş olsa
bile, bu müziği, seyredenlere bal gibi dinlettiriyordu. 1980'li
yılların ikinci yarısı Rock kültürünün gelişmeye başladığı ve
Köprüaltı mekanlarında "takılmadığı" dönem olarak önemli-
dir; çünkü bu durum 1990'lı yılların hemen başındaki Rock

kültürü ve Beyoğlu ile ilişkisinin kurulmasında ön-ayak olacaktır. Kendilerini taşra burjuvazisinin kültürüne ait gibi hissetmeyen bir genç şehirli grup, bu dönemde Rock hayatının temellerini atmaktaydı. 1960'lı yıllarda Erkin Koray, Cem Karaca ve Moğollar, Ersen gibi şarkıcıların marjinalleştirdiği ve Erol Büyükburç'un da popülerleştirdiği Elvisci Rock görüntüleri bu dönemde, içeriden gelişen bir dinamikle ortaya çıkmaktaydı. 1990'larda ise Beyoğlu, Tarabya'ya nazaran, yerleşik eski İstanbul burjuvazisinin mekanı olmaya başlamıştı bile. Kırolara Arap ve arabesk kültürü bırakılırken Ortaköy ve Beyoğlu daha Batılı normlara kucak açmaktaydı. Sanatçılar, entelektüeller ve gençliğin birlikte oluşturduğu bu kültür içinde Taksim's bir yeni ışık olarak ortaya çıkmaktaydı. Underground partilerin düzenleyicisi olarak akılda kalan "Arhan'm Partileri" yeni marjinal mekanları değerlendirirken, aynı zamanda sanatsal olan ile parasal olanı yanyana getirmeyi başarmaktaydı. Un Fabrikası gece eğlencesi partisi bunun bir sınırını koydu. Biranın bakkal fiyatına satıldığı partide smokinli ve gece elbiseli insanlar sokaklarda yaşayan fakir halkın ve sokak çocuklarının hayret dolu bakışları içinde araba farlarının ışığında eğlence mekanına giriyorlardı. Buraya gelen smokinli beyefendilerin ceplerinde bakkal fiyatına bira alacak bozuk para bile, belki, yoktu.

Gelişim çizgisi bu yöndeydi; Vakko'nun biraz yapay da olsa Çiçek Pasajı'nda düzenlediği gecelerdeki batılı ve bohem görünüm parasal olanı marjinal olanla birleştirmeye başlamıştı. Küresel BOBO kültürü (bohem burjuvazi) her megalopolde olduğu gibi, İstanbul'da da gerçekleşmekteydi. 19-20 adlı mekan gece hayatına bu sırada girdi. Gay kültürü de kendisini küresel kapitalizmin kültürü içinde görmekteydi ve bobo'ları buraya çekmekteydi. Asmalımescit meyhaneleri de bu anlamda "entelektüel bir orta yaşlı grubun" mekanı olmaktan çıkarak yavaş yavaş gençliğin de mekanı olmaya başlamıştı. Bobo'ların tercih ettiği, yerel kültür ve marjinallik küresel trendleri izliyordu. Paris'de Saint-Germain yerine

Bastille'in tercih edilmesi gibi, eğlence hayatı da Beyoğlu'nu tercih etti. Ancak bu kültürel bölünmenin ciddi bir şekilde kendisini gösterdiği yıllar olarak akılda kalacak zannediyorum; çünkü Tarabya sönerken, Levent ve Etiler, bankaların da o mahallere yakın olması dolayısıyla gece eğlence hayatının başka bir bölümünü" oraya çekti. Burası "yeni burjuvazinin" mekanları olmaya başladı ve TELEVOLE kültürünün ve "toponlaşmanın" bir merkezi oldu. Beyoğlu 1970'li yılların Fenerbahçe'sinin ayarı olan Bağdat Caddesi gençliğini kendisine yakınlaştırırken, Etiler de bu bakımdan yeni burjuvazi yeri olarak gözükmektedir. Kiralardaki aşırı artma bu "eğlence ve görünme" (televizyonlardaki Televole programlarının çoğalmasıyla birlikte teşhirciliğin yükselmesi Cannes plajlarında Film Festivali sırasında "bir yönetmen görür mü?" heyecanı ile soyunan genç yıldız adaylarının tavırlarına benzer niteliktedir) yerlerini içki ve şarkı tüketiminin "en pahalı" şartlarda gerçekleştirildiği; Türk Pop ve sinema yıldızlarının "takıldığı" mekanlar olarak gösterdi. Pop şarkıcılarına eklenen mankenler ve futbolcular ise genç playboylarla birlikte "ihtişam ve zenginliğin" en çok "harcanan" yerleri oldular bu tip eğlence yerleri.

Günümüzde ise Boboların moda olması ve çoğalmasıyla birlikte, hem kıyafetlerde hem de davranış ve tüketim kalıplarında bir rahatlama boy gösterdi. Lastik ayakkabılar ve t-shirtlerle gidilen bu mekanlarda alkol tüketiminin artık küresel boyutlarda yapılmasına rağmen yerel ezgileri taşımaktadır. Küreselleşmenin beraberinde bir yerel kültürü de canlandırdığının en güzel örneklerinden biri de gece hayatını izlenmekle ortaya çıkabilir. Burada özellikle Safran'ın ilginç bir konumu olduğunu söyleyebiliriz. Burada özellikle klasik burjuvaziye ait bir kültürel ortamdan gelenlerin 1970'lerin tersine arabeske ve Orhan Gencebay'a ironik bir şekilde yaklaşp, neredeyse sevmeye boyutlarında; sevgi ile alayı birbirine karıştırarak eğlendiklerini gözlemlemek mümkün gibi duruyor. İçlerinden sıkılan olmuyor değil; ama bir süre son-

ra arabesk müziğinin tekno ile karışan hareketine vücudunu ritmik bir şekilde bırakıyor. Kafe fiyatlarına içilen içkilerle birlikte Dj'lerin ve özellikle Altan'ın müziğini takip eden bir güruh, gece yarısından itibaren Orhan Gencebay'm yeni "mikslenmiş" tınısıyla herkesi havaya sokmakta olağanüstü bir rolü üstleniyor. "Batsın bu Dünya" hiç bir dolmuş şoförünün dinlemediği bir efekt ile birlikte geceye ateş katarak, vücutları kıvraklaştırarak, oryantalleştiriyor, "ötekileşmeyi" kendi içine çekiyor, bastırıyor, içinde kıvırıyor ve nerdeyse bir anda yok ediyor. Kendi iş hayatı konumunu askıya alan insanlar ortak bir duygu içinde, empatiyi şiar etmiş marjinal trendin içinde Türk Pop'unun sözlerini hep bir ağızdan söyleyerek dans ediyor ve bir şeyleri paylaşmaya başlıyor. Belki de bireyleşmenin hakim olduğu, söylendiği veya iddia edildiği postmodern dönemin "rave" ile ilişkisi bu şekilde başlıyor. Dokunan, sürtünen, temas ederken heyecanlanan vücutların kıvraklığı ter kokusuyla alkolü karıştırdığında yanyanalığın verdiği kolektif cemaat, tanıyanı tanımayana yaklaştırıyor. Yapışan hareketlerin ve cinselliğin doruk noktasına geldiği an aynı zamanda bu cinselliğin simülakr boyutunda da yaşandığı anlara tekabül ediyor. Tam olarak bir taklitten çok herkesin "ortak bir duygu" içinde trendleri takip ettiği sallanma biçimi dans denilen ekzersizi gecenin karanlığında aydınlatıyor. Bir gün sonra birbirlerine ancak uzaktan "merhaba" diyecek kişiler kıvrak vücutlarını birbirlerine değdiriyorlar. Bir tür cinselliğin yukarı boyutlarda (masaların üzerine çıkılıyor) "oynandığı" eğlence anı tam bir kolektif duyguyu geceye katıyor. Maçlardaki "ortak ülkü" burada "ortak duyguyla" karışıyor. Hatta aynı müziklerin stadlarda ve gece klüplerinde çalındığını bile söylemek mümkün. Gece maçlarının bir "uygarlaşma" olduğunu söyleyen köşe yazarlarına hak mı vermeli?

Gecenin akışı aşağı yukarı bir meyhanede yiyip içmekle başlıyor veya bir galeriden çıkıp yemeğe gidiliyor. Sonra mekanlarda rastlaşmalar başlıyor ve birbirlerine eklenen grup-

lar söz vermişcesine aynı mekanlarda birbirlerine zincirlenerek büyüyorlar. Bir tren gibi eklenerek büyüyen ve rayların açılmasıyla yollarını değiştiren trenler gibi, insanlar da oradan başka bir yere doğru yollanıyorlar. Safran çıkışı, Privé olabildiği gibi, Seventh House da olabiliyor. Bu mekanlarda ise iki ayrı müzik ve iki ayrı cemaat var. Birincisi "gay bar" olarak bilinen ama, çok da marjinal sayılmayacak bir mekan; hep bir ağızdan Türk pop şarkıları söylenerek Safran'ın yaydığı havaya en son parçalarla devam ediliyor; halbuki ikincisi, Privé'nin kutu gibi mekanının yanında devasa bir gece klübü ve iki ayrı salonda iki ayrı müzik söz konusu: Biri hard tekno, diğeri ise "tabir-i caizse" "light tekno" olarak nitelen-diriliyor. Burası da heterojen bir yer; ve daha çok genç insanların bulunduğu dikkat çekiyor. Ama ikisinde de tıpkı Nupera'da olduğu gibi, paparazzi'lerin "açık veya gizli" bir şekilde yığıldığı veya "sotaya yattığı" görülüyor. Bunun anlamı da tabii ki, sosyete dergilerinin sayfalarında görünmek demek. İsteyerek veya istemeyerek. Burada işte sosyete dedikodularına başlanıyor; ve gece hayatının gizliliği Paparazzi programlarında açığa ve aydınlığa çıkarılmaya çalışılıyor. Burası artık spekülasyona açık bir yer. Her şey yanyana ve içiçe olduğu kadar teknonun gürültüsünde ve ritminde kimse kimseyi tanımıyor; sadece bakışlar ve dans eden vücutların birbirleriyle "beden dili" konuşmaları söz konusu; bir de bu beden dilini açıkça izlemeye çalışanlar var: Bir tür teşhir ve röntgencilik ilişkisi. Ama herkes kendi rolüne ve karşı-partnerine açık bir şekilde davranıyor. Yani bir cazibe simülasyonu söz konusu. Burada daha çok bira veya su tüketimi dikkati çekiyor: Gecenin geç saatleri belki de daha çok içkiyi kaldıramayan bedenlerin konuşmasını izliyor. Red Bull ve Absolut vodka sonrası bir karışım, enerjiyi alkolle patlattığında, hareketin kontrolü de değişiyor, otomatikleşiyor, serbestleşiyor, ve bir ağızdan söylenen pop şarkıları gibi, burada da, teknonun ritmi bedenleri sallıyor. Buraları artık "beni gördün mü?" yerleri değil. Anonimleşen nötr mekan-

lar. Kimin kim olduğu ve ne iş yaptığından çok bedenini nasıl sallıyor olduğu önem kazanıyor. Anonim bir bedensel ilişki aynı zamanda "beden dilini" de kolaylaştırıyor. Ama bu anonimlik, Harlem barlarındaki mahallelinin gittiğı yerlerin anonimliği gibi değil. Dikkat etmek lazım. Buraya giriş birçok kimse için fahiş denebilecek durumda ve de kapıda bir "seleksiyon" yapıyor. Demek ki, bir çevrenin, bir giyinme biçiminin ve davranış şekillerinin ve de isimlerini kapıya "vip" olarak yazdıranların mekanından söz etmekteyiz. O halde bir "sınıf fraksiyonu" içindeki anonimlikten bahsetmekteyiz.

Buradan çıkışta yine Beyoğlu civarında bulunuluyor; enerjiniz bitmediyse ve mütemadiyen "eğlenmek isteniyorsa" Sıraselviler barlarında gecenin sabaha doğru gittiğı zamanlarda canlı müzik dinleyebileceğiniz ve bira içmeye devam edeceğiniz yerler de var: Kemancı alt ve üst kısımları iki ayrı konserle birbirlerini bekleyenlerle dolu. Buradaki Rock ağırlıklı elektronik müzik ise, belki de "etnik müzik" sevenlerin çıkıp giderek, hemen yanda bulunan Şaman'a uğramalarıyla etkili bir hale geliyor. Burada ise sabaha kadar dans edenleri veya hafta sonları canlı müzik konserlerini izleyerek dans edenleri izlemek mümkün. Biraz daha gezmek istediğinizde ise, yine "case de départ"a doğru dönebilirsiniz: Switch tekno müziğı ve konserleriyle birlikte gecenin gençliğine hizmet vermekte.

Bu güzergah bir tane seçenek olarak karşımızda durmakta ve herkesin başka tercihleriyle Dulcinea ile veya Soho ile ya da Godet ile araları iyi olabilir; oradaki Dj'lerin teknosuna takılabilirler. Ancak; burada önemle vurgulanması gereken bir şey varsa, o da müzik gruplarından çok DJ'lerin ön plana çıktığı ve gecelerin kahramanları olduğı olgusu; çünkü genç nesiller veya "böyle takılanlar" DJ'leri kovalamakta; yurt dışından getirilen DJ'leri takip etmekte; onların "miksajlarıyla" eğlenmekte. Bir tür Da Da gösterisinin konumlarında eğlence devam ediyor. Burada hiç bir kaygı yok-

muşcasına gülme ve kendinden geçme dünyasının içindeyiz. Kaygıları, gündelik sıkıntıları bir kenara bırakmış gibi görünen; ama sadece aşklarını, sevgilerini kıskanan, birbirleriyle aşk kavgası yapan, maçist gösteriler sunan erkeklerin kız arkadaşlarına davranışlarını sergileyen bir kesimle iç içeyiz. Sorun yok gibi ya da sorun ekonomik olmaktan çok "zihinsel" ve "davranışsal" olarak gözükmekte dışarıdan bakıldığı kadar; ama sadece dışarıdan bakan bir gözün izlemelerini ortaya koymaktayız. Sosyologların analiz biçimine göre, dışarıdan "anlama" izlenmekte. Derinlemesine bir anket de değil; ama sadece siluetlerin görüntülerini izliyoruz. Psikoloji değil, dış görünüş var. Derinlik değil yüzeysellik var. Bu da, bir bakıma, Nietzsche'nin yüzeyin derinliğinin gerçek derinlikten daha derin olduğu ifadesiyle buluşmaz mı?

NEREDEN NEREYE GELDİK

1960'lı yıllara girerken dünyada ve Türkiye'de özgürlüklerin ve yasaların dışında bir gençlik hareketi başkaldırmayı özlüyor ve daha dayanışmacı, eşitlikçi, aydınlanmacı, devrimci hareketi ortaya çıkarıyordu. Umutla bir "yeni insan ve dünya" yaratılması düşünülüyordu. Geleneksel olan ile ilişkilerin kopartılıp modern, yeni olanın hayal edildiği bir dünya özlemi içinde, aile, inanç ve yaşam biçimleri sorgulanıyordu. Gençlik hareketi, işçileri, köylüleri ve kentlileri, hep beraber zihinsel bir devrimin eşiğine doğru taşımaktaydı. Eşitlik, kardeşlik ve özgürlük fikirleri ve kuvvetler ayrımı üzerine kurulu bir sosyal ve siyasal dünya beklentisi içinde anti-emperyalist hareketler hak ve hukuk arasındaki ilişkileri belirli bir şebekeleşme içinde çözümleyerek, anti-kapitalist ve sistem dışı bir bağ kurmaya çalışıyordu. 1970'li yıllara gelindiğinde ise kadın hakları, marjinaller, eşcinseller, deliler ve hapishane mahkumlarına söz verilmenin zamanı geldi şiarı içinde kurumların ve Devletin baskıcı karakteri vurgulanıyor, içkin politikalar her türlü dini ve siyasi aşkınlıktan bağımsız bir şekilde yaratılmaya çalışılıyordu. İşçi ve öğrenci eylemleri kafa ve kol emeği ayrımına son vermek üzere gündeme geliyor ve "angaje ve sorumlu" aydın tipi kendi bağlı olduğu ve içinden geldiği burjuva ve küçük burjuva sınıfın yaşam ve fikir biçimlerine ihanet ederek, devrimci yolu arıyordu. Her şeyin yeri belli olan toplumsal tabakalaşma içinde aydınlar da neyin doğru neyin yanlış olduğunu biliyorlardı.

Sanat alanında da yeni çıkışlar ve arayışlar ele almıyor. Yapılmamış gerçekleştirilmeye çalışılıyordu. Özgürlük ve yaratıcılık ilişkisi önemli bir sorunsal olarak kabul ediliyor; yenin tükenmiş olduğu kaygısı duyulmaksızın her türlü tek-

nolojik gelişim sanatın toplumla ilişkisini belirlerken, sanatçı toplumsal rolünü üstleniyordu. Edebiyatçı ve şair toplumun sorunlarına eğildiği kadar kendi alanının biçimsel sorunlarını da göz ardı etmiyordu. Anonimlik içinde yaratıcı yazardan veya sanatçıdan daha çok eser ön plana çıkıyordu. Eserin öne çıkması ise işin iyiliğine bağlı olarak, kimin ne yaptığından çok, kim olursa olsun yeni ve "sıkı" bir iş gerçekleştirebildi mi? sorusu soruluyordu.

Amacım nostaljik bir geçmiş panoraması sunmak değil. Bu böyle gibi görünse bile: Hangi sorunlarla uğraşılırken, şimdi ne tip şeylerin toplumsal siyasi ve estetik alanında sorunsal olarak ortaya konulduğuna değinmek.

Kurumların ve bürokrasinin ve hatta halka bilinç taşımayı kendine görev olarak edinen aydınların, sanatçıların yeni arayışları içinde, popülist bir eleştirel ortam içinde halkın artık yetişkin olduğunu ve aydınların yol göstericiliğine ihtiyacı kalmadığının vurgulanmasıyla birlikte başka yollar ortaya çıktı: Tarikatlar, Şeyhler ve geleneksel ritüel yol gösterici ve Allah katma eritirici bir dönem yaygınlık kazanmaya başladı. Dinî ve ladinî arasındaki ilişkide ritüeller, büyücüler ve falcılar; tarihçilerin, psikanalistlerin, antropologların yerini almaya, toplumsal alan ve grupların varlığıyla parçalanmaya başladı. Cemaatler toplumun gerisinde kalmadı ve evrimci bir tarihi ilişki yerine yeniden güncelleşmeler önemli bir role sahip oldu: Gelenekten bugüne arta kalan potansiyel bir güç olarak canlanıyor. Bu durum genelleştiğinde ise, aile ilişkilerinden, feminist eyleme, azınlık haklarından devletin kurumlara kadar bir dizi hareket eşitlikçilik fikrinin geride kaldığını ve eskidiğini ve onun yerine "hakkaniyet" ilkesinin liberal bireyi kurtaracağı ve bu bedelin de cemaatler içinde yoğunlaşacağını ileri süren bir eylem önem kazanarak, günümüzün sorunsal haline geliyor. O zaman adem-i merkezîyet, liberalizm, ferdiyetçilik gibi kavramlar tarihi ve gündelik anlamı ne olursa olsun ilkesel olarak sorunsallaştırıldığında bunların belirli bağlamlardaki farklı kullanımları gözardı edilmiş

oluyor. Süreçsel ilişkiler yerini ilkelere bıraktığında "hangi ilke günümüz sorununa ışık tutar?" sorusunu sormaktansa; liberal olanla, özgürleştirici olan arasında paralellik kurularak, toplumsal farklılıklar gözönüne alınmaksızın, bizi bir di-zi sorunla karşı karşıya bırakıyor: Sanatçı "her şeyin yapıldığına"; yazar "adını eserinden çok önemsemeye"; siyasetçi "iktidardan bir yer edinip toplumsal zenginliği elinin altında bulundurmaya"; "hukukçu" adillik ve hakkaniyet ilkelerini eşitlik ilkesine tercih etmeye"; feminist ve antifeministler arasındaki tartışma "farklılık üzerinde ısrar etmeye"; gençlik "toplumda bir alana prestijiyile sahip olarak, köşeyi dönen bir Yuppies ideallerine"; halk ise "kabullenmeye" itiliyor. Aydınların ise toplumda "suskunluğa" dayanmaktan başka bir yapacakları kalmamış görünüyor.

Üstüne üstlük anlamlar arasındaki kayganlık, kimin liberal, kimin muhafazakâr, kimin yeniyi, kimin eskiyi savunduğunu belirsizleştiriyor. Doğayı aşmaya çalışan bir ilerici ile bugünün sanayii devrimcisi arasındaki ekolojik denksizlik ters bir anlamı saydamlaştırıyor. Yazar ve sanatçı, kendi kendisiyle uğraşır hale gelecek kendi içine kapanan ve "ne kapısı ne de penceresi olan" bir monad haline dönüşecek, toplumsal şebekeleşmelerin dışına çıktığı gibi, egomerkezci, dayanılmaz ağırlık içinde paranoyak bir tavırla yalnızlaşıyor.

Toplumsal alan içindeki kavramların süreçsel ve anı anına değişen anlamlarını bulup yeniden kavramların içini doldurduğumuzda ve ilkelerin yerine sürçsellik ilişkilerine değer vermeye başladığımızda ancak, aynı kavramın farklı dönemlerde ne anlama geldiğini, neye hizmet ettiğini görebileceğimizi sanıyor; yeni bileşimlerin ve eklemlenmelerin alanının gündeme gelmesini umuyoruz.

TOPLUMUN ÇATLAMA ÇİZGİLERİ

Son zamanlarda yaşamakta olduğumuz siyasi, sosyal olaylar işin içine medyaların da girmesiyle, toplumda ki "demokratik" güdülerini geliştirmek yerine sanki "faşizan" duyguları" güçlendirmekte. Bir TV spikerinin yaptığı kabul edilemez, ancak "safdillikten" öteye de geçemeyen ve toplumun ortak bilinç dışında ne yazık ki yer eden bir tanımlamayla, yaptığı çok ruhsuz "espiri", büyük kitleleri ayağa kaldırabiliyorsa; karşıt görüşleri savunan yazarlar, düşünürler, hatta arkadaşlar, birbirlerine girebiliyorlarsa; asgari ücretin toplumun yeniden üretilmesine artık yaramayacak bir duruma gelmiş ve tepkiler her alanda kendi sesini duyurmaya çalışıyorsa; buna karşın iktidarlar hiç bir "ciddi" olay olmamışçasına "kendi, her zamanki küçük siyasetlerini" yapmaya devam ediyorlarsa patolojik bir toplumsal konumla karşı karşıyayız demektir.

Toplumun katı çizgileri olan aile meslek, emek sermaye ve kurumlar değerlerini ve aralarındaki değer yargılarını boyutsuzcasına kaybetmişlerse, değer yargıları toplumsal olarak allak bullak olmuşsa bu katı çizgilerde tıkanma var demektir. Evet, bunu herkes görüyor. Siyasi partilerin ve toplumun bağdaşık yapılanmasının krizi her alanda yaşandığına göre, herkes bunu kabul etmiş bir şekilde ve hatta bir kısım insanlar "Artık, elimiz kolumuz bağlı oturamayız, kadehlerimizi yudumlayamayız" diyorlarsa onlar da çok haklılar. Birşeyler yapmanın zamanı çoktan gelmiştir herhalde. Ve zaten küçük kıvılcımlar bile insanları sokaklara dökmektedir: Hele büyük kıvılcımların acısı içimizi "cız diye yaktığı", bıkkınlığımızı gözyaşı ve hıçkırıklarla ifade etmekten başka yapacak birşey elimizden gelmediği zaman.

Ancak; bu katı çizgilerin yanında emek çizgilerimiz de vardır. Bunlar daha kişisel ve daha samimidir. Bunlara moleküler çizgiler adını verirdi merhum Felix Guattari. Bu çizgiler küçük değişiklikleri belirtmektedir. Toplumsal veya kişisel "değişkenliklerimizi" belirlerler. Bir kaç yıl evvel düşündüğümüzü bir de bakarız ki düşünemez olmuşuz. Hissettiklerimizi başka türlü dile getirmeye başlamışız. Üzülüğümüz noktalar bile değişirir birdenbire. Burada düşünce ve duygularımız küçük atılımlarda bulunur, geri dönüşler yapar. Bunlar belirgin olana kadar farkedilmezlik-oluşları halinde kendini belli etmeye başlar. Güldüğümüz esprilere gülemez hale geliriz. Hoşgörüyü yaklaştığımız insanlara bir bakarız ki hoşgörümüz kalmamıştır. Dayanma eşiği aşılmış olur o zaman. Dayanamayacak, dayanılmayacak bir hale gelmişiz demektir. Artık tepkilerimiz daha sert ve daha katı hale dönüşmeye başlar.

Yukarıda bahsettiğimiz katı çizgiler haline gelir. Bu durum kolektifleştiği vakit ise toplumsal alanda olduğu kadar ahlaki ve sanatsal alanda da kendini gösterir. Bakarız ki, toplumsal bir etika başka bir yöne kaymış. Zannediyorum kimlikler işte bu anlarda başgösterip kendilerini kanıtlamaya çalışıyorlar. Siyasi ve ekonomik ve hatta kültürel ifade biçimlerinin tılandığı yerde kimlik sorunu ortaya çıkıyor ve katı çizgileri oluşturmaya başlıyor. Bu ortaya çıkış anında esnek çizgilerin, ekonominin ve siyasetin geri çekildiğini hiç zannetmeyelim; onlar olsa olsa "nekahat devresine" girmişlerdir. Bütün hepsinin bunalımının yaşandığı anlarda ise, çatlama çizgileri devreye girer. Artık kesintili parçalar arasındaki toplumsal eklemlenme birbirleriyle kesişmeye başlar. Kırıl-ganlık ve çatlama ortaya çıkar. Daha dün sabredilene artık tahammül kalmaz hale gelmiştir. Toplumsal ve kişisel olarak oluşan arzularımız kayar gider, yer değiştirir. Arzuladığımız siyasi kavramlar; demokrasi, çoğulculuk, cumhuriyet, insan hakları, hoşgörü birden bire anlamsızlaşmaya başlar. İşte en tehlikeli anlar da bu anlarda ortaya çıkmaktadır. Toplumsal

cinnet düzeyinde patolojik olan tahammül edilmez hale gelir ve dışarıdan müdahale gereği doğmaya başlar. Kaçınılması gereken de her halde bu olacaktır. İçkinliğimiz aşkınlaştırılmamalıdır. Bu makro-düzeydeki büyük çatlama anlarında katı çizgilerin oluşumunda toplumsal bilinçdışı yerini "bilin- ce" bırakmak zorunda kalabilir ve kalaçaktır. Bu anlamda es- nek çizgilerimizin önemini kavramak lazımdır. Mik- ro-değişikliklerin tam olarak oluşmasından önce bu yöne doğru, kaymakta olan esnek çizgilerimizin de çözömlenmesi- ni yapıp, ona göre toplumsal bir katılışma ve hatta "katato- ni" (katılıp kalma) gerçekteşmeden önce, ne yapmak gerekti- ğini bilmek, bize musallat olan bir takım faşizan arzu biçim- lerini içimizden kovmak zorundayızdır. Bu anlamda "herkes gibi" gibi olmak durumuyla karşı karşıya kalındığında her- kesten bir oluş yapmayı gerçekteştirmek durumundayız ki, bu faşizan çizgilerden kurtulup, yaşamin bizi zehirlemeyen alanlarını yeniden gün ışığına çıkarıp yaşamsallığın gücünü toplumsal yaşamımıza katalım. Bu tuhaf bile gelse, arzu biçi- ğimizi yeniden oluşturmak ve toplumsalı bağdaşık olmasa bile yeniden inşa etmek zorundayız. Bunu gerçekteştirmek için insanın kendi üretiminin rasyonel kullanımını ve sonuna kadar kendi güdülerini kontrol etmesini başarıyla geçekteş- tirecek olan ölçünün bilgeliği de içinde taşıması lazımdır.

DEMOKRASİLERİN KATI VE YUMUŞAK PARÇACIKLARI

Türkiye’de son yıllarda gündeme gelen ve günlük yaşamımızda çokça konu olan minibüs ve taksilerde müzik dinleme yasağının ardında sosyolojik olduğu kadar yakın tarihimizi de ilgilendiren bir süreç yatmaktadır; o da popüler kültür ve yüksek kültür arasındaki ayrımın silinmeye yüz tutması, toplumlarımızın poplaşmaya başlaması ve hatta haberlerin poplaşması; Siyasi olanın pop kültürü ile algılanır olmaya başlaması, propaganda müziklerinin pop şarkıcıların besteleriyle doldurulması ve pop müziği sayesinde siyasi partilerin kendilerine seçmen kazandırma çabası: tüm bu süreç günümüzde siyasi otoritenin kaybettiği demokratik meşruiyetini başka yasal kanallarla kazandırılmaya çalışmasının verisidir.

Bu sürecin ardında yatan olayları kısaca özetlemeye kalkarsak karşımıza şu tip olgular çıkacaktır: kentleşmenin artması ve büyük kentler arasında "İstanbul’un taşının ve toprağının altın" olduğu kanısının yaygınlaşması; "her mahallede bir milyoner" yaratmaya çalışan siyasi otorite "zenginlik" üzerine söylemini kurduğunda karşımıza çıkacak olan ilk olgu "doğu ve batı müziğinin bir zenginleşmesi" olarak Orhan Gencebay figürüyle özdeşleşen, onun kentlerdeki "sefillere ve bahtsızlara" seslendiği müziğidir. Bu müzik ilk nesil kent kültürünü dikti karşımıza: Göç ile zenginleşmeye gelirken, beraberinde kendi kültürünü de getiren ve bu kültürü kent kültürü ile karıştırarak yeni bir "ara kültür" ortaya çıkaran arabesk, bir çeşit "intermezzo"dur. Bu arada olma hali kimi kez sentez olarak adlandırılrsa bile, bir ara kültürünün oluşmasından başka bir şey değildir. Bir ikinci nesil ise daha da siyasi bir hareketi ortaya çıkardı: Cumhuriyetin yüksek kül-

tür meydana getirme çabaları, klasik müziği kabul ettirme çalışmalarının humanizma söylemi ile birleştirilmesi 1980 darbesiyle yeni bir dönemeç noktasına girdi. Bu arada yasakların genelleştiğini seyreden Türk insanı arabesk yaşağını da tanıdı. Burada Bülent Ersoy figürü ile 12 Eylül ideolojisi yasakları hem cinsel hem de kültürel olarak ortaya çıkardı. Eskisehir rehabilitasyonu, radyo ve televizyonda arabesk yaşağı kapitalizmin her zaman olduğu gibi yasalardan daha rahat bir şekilde kodlarını bozduğu ve kendi kodlarını kabul ettirdiği gerçeği 1983 sonrasında kendini bir kez daha liberalizm yüzü ile gösterdi. Turgut Özal figürünün kapitalizmin küresel boyutlarıyla yeniden gündeme gelen anlayışı Türk insanına siyaset ile pop-arabesk dünyasının barıştığını göstermekteydi. Popülizm, burada, 1970'lerdeki siyasi ekonomik yüzüyle değil, (yani alt kesimlere ve işçi sınıfına hakları değil de ekonomik rahatlama imkanları sunulması ile ekonomik olarak iç pazara yönelik ithal ikameci büyüme), kültürel haliyle ortaya çıktı: Özal arabesk dünyasını bir popüler sermaye unsuru olarak göstermesini bilen ilk siyasetçimizdi ve bu daha sonra çeşitli partilere dağılarak büyüdü. Sosyal demokratlardan sol partilere ve hatta sağ liberal partilere kadar seçim kampanyaları bunu kullanmaktan geri kalmadı. İhracata yönelik yeni bir burjuvazi -ki buna "arabesk burjuvazisi" denebilir- küresel liberalizmin alaturka işleyişini Türk toplumunun kuralı haline getirdi.

1990'lı yıllar bu süreci megalopoller dönemiyle birleştirdi: Büyük kentlerin dünyayı yatay bir şekilde kesmesiyle, transnasyonal burjuvazi ulus-devlet sınırları değil de kentleşmenin refahı ve fakirliği üzerinden kurulu yeni dünya düzenini ve onun küresel liberal kapitalizmini sundu önümüze. Sanat alanında bile alt ve üst kültür arasındaki hiyerarşinin yok olduğu üzerine sergiler yapıldı. 1960'larda Amerika'da ve Fransa'da reklam ve pop arasındaki ilişkilerde, dönemin en ünlü simalarından biri olan Warhol ve Pop sanatçıları dünya sanat piyasalarında rağbet gördü. Benzer bir şekilde Rai ve

Rap müzikleri "göçmen-urban" kültürün en önemli göstergelerinden ve hatta direnme odaklarından biri haline geldi. Kapitalizm siyasi olarak başlayan bu süreci ticarileştirmesini bildiği içindir ki, bu müzikler plak şirketlerini çoğaltarak genişlettiği ürünler olarak hayatlarımıza girdi. Özal ekonomisi "özelleştirme siyaseti" ile "özel radyoların ve televizyonların" önce illegal sonra ise legal yollardan yaşamlarımızı denetlemeye başlamasıyla "pop on" ve "top on"laşma başladı."In ve out"larla konuşmaya çalıştık. Pop ve arabesk aynı sürecin yolcularıydı zaten, kentli Türk sanat müziği, Mısır filmleri ve "fantezi-aranjman" arabeskin yolunu hazırlarken pop kültürünü kullanmışlardı, dergileriyle ve basınıyla. Yine bu süreci 1990'lı yıllarda izledik. Her şey poplaştı, magazinleşti ve medyatikleşti: televizyon ve eğlence programlarında haberlere ve hatta "Siyaset Meydam"na kadar aynı süreci her alanda izledik. Futbol-taraftar müziği, mankenler, pop müziği aynı yerin ve mekanın "iletkenleri" oldular ve aldıkları enerjiyi bir bakır madeni gibi topluma geçirdiler. Siyasilerin de kullandığı bu pop-siyasetinin genişleyerek kapitalize olduğunu gördük. Sinemaya da girdi sonunda bu süreç ve de hatta bir tür "direnen sanatçılar" çıktı ortaya. Medyatik ve popüler sermaye ile siyasi "laflar" söylenmeye başlandı: "Onuncu yıl" marşı bile söylendi.

Bugün bu sürecin yeni bir safhasına gelmiş gibi duruyoruz. Nasıl İslami partiler ve güçler siyasi olarak önce kullanıldı ve sonra da denetim elden çıkınca yasaklar getirilmeye başlandı, benzer bir şekilde bugün süreç artık denetlenemez hale gelmeye başladığında yasaklarla denetlenmeye çalışılıyor. Liberalizmin hep; bir baskıcı, bir de serbest yüzü olduğu gibi, demokrasilerin de bir katı bir de esnek parçacıkları var; bunlar zaman zaman yer değiştirerek çalışıyorlar, işliyorlar. Yasakların ne kadar doğru bir süreç olduğu ise çok tartışmalı. Özel alanı kamu alanı ile karıştığı minibüs ve taksilerdeki yasak, ulus-devlet sınırlarındaki insanların kültürlerinin tepeden denetlenmesini getirdiğinde, beraberinde "demokrasi

katı" yüzünü göstermeye başlıyor. Ama bu katı yüzün insanlara "antipatik" geleceğini bilen siyasi oluşumlar ve demokrat insanlar var Türkiye'de. Popüler kültürün bir kere daha "geri tepmesinden" çekinenler olacaktır. Üstelik de, dolmuş taksi ve minibüslerde müzik çalma ve dinleme" yasaklarla değil, şoför ve müşteriler arasındaki diyalogla gerçekleştirilecek bir süreçtir. Her şeye rağmen, katı parçacıklarla değil yumuşak parçacıklarla süreci çözme aşamasına girmeyi denemek daha uygun bir anlayışı göstermektedir bizlere. Yirmi-yirmibeş yıllık süreçler bir anda "mütasyon"la aşılabilir. Kültürel siyasetin yenilenmesi gerekir. Sanatçılara yeni imkanlar sunmak ve bu suretle "kültürel hegemonyaya" karşı blok kurmanın mümkün olma yollarının araştırılması gerekmektedir. Yoksa yeni bir dalga ile sadece "acil ve geçici" çözümlerle tecrübeler yıkılır gider. Dünyanın birçok batılı ülkesindeki kültürel harcamalarla bizim "medyatik ve popüler sermayemiz" kıyaslandığında, göreceğimiz, akıntının yatağının, "zorla değil" başka süreçlere girmekle değiştirilebileceğini göstermekten öteye gitmeyeceğidir.

TARİHİN AKLARI VE KARALARI

Bir kaç yıldan beri içinde Fransız sosyologlarının da bulunduğu (A. Tourraine, Debray vb.) Anglo-sakson dünyası ile Fransız dünyası arasındaki zihniyet ve hoşgörü farkı, demokrasi anlayışı açısından sorunsallaştırılmakta.

Bu konuda, doğru ve tarihi benzemezlikler olmasına rağmen, şiddet, merkeziyetçilik ve hoşgörüsüzlük alanında, Fransız devrimi ve Jakoben anlayışın "yanlışlıkları" vurgulanırken, Anglo-sakson anlayışının ve zihniyetinin "demokratlığı" ön plana çıkarılmaya çalışılıyor.

Demokrasi ve Cumhuriyet, laiklik ve sekülerlik arasındaki farkların vurgulanması; demokrasilerin dinlerle içiçe olmasına rağmen ve Anayasalarında "laik devlet" ibaresi bulunmasının karşısında, cumhuriyetin laik olması ve cumhuriyetlerde yasalarının vazgeçilmez ve bir şekilde geçerli olması veya "Tanrı Amerika'yı korusun!", "Tanrı Kraliçeyi korusun!" sembolleriyle, seküler, yani toplumun dünyevileşmesine karşın, iktidarların sembolüğünün "dini yapıları" koruması, bu tartışmanın güncel kesimini oluşturuyor. Regis Debray'm başlattığı bu tartışmada Cumhuriyetin laikliği, kamu profesörlerinin eğitimi ön plana çıkarmaları" söz konusu ediliyor ve "Demokrasilerin piyasa ideolojisi üzerine kurulu, bireysel alanların varlığı altında, liberalizmi, iş adamlarını, para mekanizmalarını öne çıkarmaktan" bahsediliyor. Toplumu eğiten cumhuriyetlerin tersine demokrasiler piyasa mekanizmasında arz ve talep ilişkileri altında kültürsüzleşmeyi, popüler kültür öğelerinin sembolüğünü ortaya koyuyor. Bu anlayış, Devletin refah ve yardımsever karakteri karşısında, zenginleri daha zengin eden anlayışını egemen kıldığı söyleniyor.

Tartışmanı ikinci boyutu; Türkiye'nin Osmanlı'dan beri Fransız pozitivizmin etkisi altında kalması ve Atatürk'ün pozitivistliği ile Jakoben ve Bonapartist anlayışın egemenliğinde kaldığı söylentisidir. Bu sava belki de en güzel cevabı, liberal bir anlayışa sahip olmasına rağmen Şerif Mardin veriyor: "Atatürk pozitivizmin kurucularından doğrudan etkilenmeyip (Auguste Comte gibi) ilk kurucularının etkilediği yüzyılın sonu düşünürleri tarafından etkilendiği" tezi doğru gibi duruyor. "Atatürk neslinin içinde yetiştiği kurumların etkisiyle şekillendiği" yazılıyor. Yani; Şerif Mardin Atatürk'ün kendisinin pozitivizmden etkilenmesinden çok dönemin kurumlarının, söyleminin yeni bir deyişle, "episteme"sinin verdiklerinden herkes gibi, etkilendiğini yazıyor.¹ Söz konusu olan 19. yüzyılın bilime ahlaksal değerler bağlamış olmasıdır. Cumhuriyet de bu dönemin bir ürünüdür. Söz konusu olan Fransız ve Anglo-sakson ayrılığından çok bunların birbirlerine paralel bir görüş içinde geliştikleridir. Fransız devrimi ile Türk devrimi arasındaki ilişkiler için ise, yine aynı yazarla konuyu ele alalım: Türk devrimi, Fransız devrimi ile karşılaştırıldığında aslında, Türk politik sisteminin başıboş toplumsal şiddet konusu olmadan dönüştürüldüğü, Türk tarihinin belirsiz uzunluktaki bir dönemine verilen isim olduğudur. Ama, bir politik düzenin ani ve şiddetli devrilmesini (yani, Fransız devriminin karakterini) içermediği açıktır. "Bu tür bir şiddetin olağan sonuçları da görülmedi; gerçek bir Türk Vendée ve devrim kaçağı göçmenler yoktu. Türk devriminin (...) sistematik şiddeti onun özelliği değildi (...) Türk İstiklal Mahkemeleri, Fransa'daki muadili Kamu Güvenlik Komiteleri'ne göre ılımlı sayılır."²

Anlaşılacağı gibi olumsuz veya olumlu Fransız devriminin Türk muadilleri yok. Fransız devrimine, saldıracağı hedeflerin çıkarları açısından bakacak olursak, o zaman da, Türk devrimi ile hiç bir çarpıcı benzerlik bulamıyoruz.

¹ Şerif Mardin, *Makaleler I*, İletişim Yayınları, 1990.

² a.g.e.

Türkiye ve Fransa benzetmesinde jakoben teröre benzetme yaparak Anglo-Sakson zihniyetinde demokrasi anlamaya çalışanlara başka tarihi bir örnek gösterebilir ve örnekler çoğaltılabilir: Tarihte İngilizlerin 1643-1649 yılları arasında çok kullanılan bugünkü tartışmalarda *Jakoben* kelimesi kadar yeniden moda olmayan başka bir kelimesi var: *Erastinizm*. Yani; dini hayatın (ecclesia) tümünün Devlet'in çıkarlarına boyun eğmesini öngören zihniyet. İngiltere Krallığında, Anglikan reformun başarısının Erastinizm ile ilişkisini tarihçiler vurgulamaktadır. Hatta, bu reformun kökeni olduğunu yazarlar. İngiliz monarkının koltuğunun çıkarları için Kilise'nin otoritesini alt üst etme operasyonu bu dönemde oluşmuştur.

1509 yılında 8. Henri'nin hükmetmesi başlar. Daha 18 yaşındadır ve Aragonlu Catherine ile evlenmiştir. Catherine Kral Arthur'un duludur. O dönemde, daha reform hareketine hiç bir sempatisi yoktur kralın. Dönem Erasmus'un, Thomas More ziyaretini gerçekleştirdiği zamandır. (1509). 1511'de, başka bir hümanist John Fischer Cambirdge Üniversitesi'nde Latince dersleri vermektedir.

1527'de, 17 yıllık bir evlilikten sonra 8. Henri, Aragon'lu Catherine ile evliliğini iptale girişir. Boşanma davaları tartışması birbirini izler. O dönemde 8. Henri tepeden inme bir reform hareketini, aynı Jakobenlerde olduğu biçimiyle bir, iktidar sorununa bağlar. Kraliçenin avukatı John Fischer'dir. Papa 7. Clemente olaya el koyarak, bunun bir Roma mahkemesi sorunu olduğunu bildirir. 1531 yılında, Kral Canterbéry ruhbanların onayını alır: Bu kararla, sadece Majestelerinin tek ve yüce senyörlüğünün otoritesi kabul edilir. İngiltere kralı aynı zamanda İngiltere'nin Papa'sı durumuna bürünür. Canterbéry Başpiskoposu Thomas Cramner boşanma davasını ele alır. Roma ile bağları koparır. Kral İngiliz Krallığı'nın ve Kilise'sinin en büyük lideri olarak kabul edilir. Bu, haliyle, karar vermek, reform yapmak, incelemek gibi yetkilerin tek merkezde toplanmasına yol açar. Bu kararla kralın katolik tebâsı göz altına alınır, yakalanır, tutuklanır, sonun-

da; vatan haini olarak kabul edilirler; John Fischer'in kafası vurdurulur. Thomas More aynı akıbete uğrar. Fransiskenler hapislerde çürür. Katoliklere karşı bir saldırı politikası ve hoşgörüsüzlük baş gösterir. Mabetler kapatılır, mallarına el konulur. Sivil iktidarın ruhbanların organizasyonları üzerinde iktidarı gerçekleşir. 8. Henri meseleyi hikmet-hükümet meselesi haline sokar.

Bu örneği fazla uzatmayacağız; her iktidar değişiminde kraliyet tarafı kendisine karşı olan dini kişileri öldürttürür. Bu tarihi gelişimin Saint-Barthélemy katliamından veya Jakobin terörden farklı bir yanı olmadığı söylenebilir.

Bu nedenle, tarihin içinden birilerini aklamaya çalışırken, arkeolojik okuma gerçekleştirilmezse, aklamanın karası, karamanın akları es geçilir ve bir yanılsama olan tarih iyice çarpıtılmış olur. Braudel'in "uzun dönem" tarihçiliğinin avantajlarını, bu gibi sorunların ortaya çıkışında, düşünmek entelektüel bir borç sayılmalı. Hele RTÜK söz konusu olduğunda.

DÜŞÜNCE ÖZGÜRLÜĞÜ VE SINIRLARI

Toplumlarda düşünmenin ve bunu özgürce ortaya koyup, yaymanın en etkin araçlarından biri olan matbaanın bulunuşu ile grafosfer diyebileceğimiz bir dönem başladı. Burada düşünür varolan kısıtlamalara rağmen doğru bildiği gerçeği etrafına yaymaktan çekinmedi. Bazı durumlarda hayatı pahasına doğruyu gösterdi; bazı durumlarda ise yaşamının doğruyu en kuru biçimiyle göstermekten daha önemli olduğunu düşünen düşünür-yazar uygun anı beklemeyi yeğledi. Ancak her seferinde bilgin-filozof kişi döneminden sonra anlaşıldı. Hatta filozof "zamansız bir şekilde" dünyaya gelerek, dünyanın gidişatını değiştiren kişi olarak ele alındı (Nietzsche).

Videosfer alanına girdiğimizde kitle toplumu kendi bağdaşık zannettiği karakterini kaybederek sosyallikler içinde varolduğunun farkına vardı. Boyutlar küçüldüğü gibi, yayın alanları da ayrışık grupları ilgilendirmeye başladı: Bu sırada, işte, Foucault "özgöl aydın" tipini ortaya attı. Evrensel sorulara cevap arayan bir aydın türü yerine (Sartre), kendi özgöl alanları içinde müdahale eden, konulara yaklaşan bir aydın tipi meydana çıktı. Bu tip genel ve evrensel konuların genişliği altında, konuları bir yöntemle göre ele almak yerine, kendi içkin alanının konuları üzerine eğilmeye başladı. Bu anlamda "düşünce alanı" içine sınırlar getirilmiş oldu. Bu sınırlar kendi yerel iktidarları ile mücadeleye girişti ve zaten öncelikle direnme odakları varolduğundan, hiç bir iktidarın bütünselliği altında ezilmedi.

Günümüz Türkiye'si içinde de bu perspektiften baktığımızda, her şey için konuşmak yerine kendi sınırları içinde "düşüncelerini özgürce" söylemeye çalışan kimselere ihtiyaç

duyulduğunu saptayabiliriz. Bu alanın; siyasi, estetik, etnik ve dini sınırları zaten bu alanların içinden gelenler tarafından belirlenecektir. Bu anlamda bu özgürlüğü kendi alanı içinde gerçekleştirmeye çalışan aydınlardan bahsetmek durumunda kalacağız. Böylelikle düşünce özgürlüğüne karşı getirilen kısıtlamalarıyla merkezi iktidar da parçalanmış alanların tümünü egemenliği altına alabilmekten uzaklaşacaktır. Yerel TV ve radyolar bunun en güzel göstergeleridir. Toplumsal ve teknolojik alanın birlikte belirledikleri bu durum kaçınılmaz sonuçlarını da beraberinde getirecek gibi görünmektedir. Bu anlamda yıpranarak meşruiyet kaybına uğrayan "katı iktidar" parçacıkları, "esnekleşerek varlıklarını sürdürebilmekteler. Postmodern iktidar biçimini bu oluşumlar belirleyecektir. Bu iktidar biçimleri ise yasakçı olmak yerine "anketçi ve talep dinler" olmak kaydıyla iktidarlarını sürdürebileceklerini görmek zorundalar. Bu konu "düşünceye sınır koymaktan" geçemez. Toplum içindeki sosyalliklerin bugünkü durumu içinde parçalanmış sınırların tümünün toplamından daha ufak bir mekana sığan iktidar bu parçacıkların altında kalmamak için "özgürlükleri arttırmak" durumundadır. Ama bu fiili durun da "düşünce özgürlüğünün bugün ne anlama geldiği sorusunu sordurmaz mı bize? Hele RTÜK söz konusu olduğunda?

HUKUKUN ALANI NERESİ?

içinde yaşadığımız şu dönemde Türkiye’de "Adil düzen mi?" yoksa "hukuk devleti" ve "İnsan haklarına" riayet eden bir hukuk mu tartışmaları devam ede dursun, televizyon kanallarında başka bir rüzgar toplumumuzu şekillendirmekte: Yargılama hakkını eline almış medya ve jüri olarak da bu programlardaki reklamlar dahil yargılanan insanların sorunlarını, şahitleri, yargı mercilerinin sözcülerini dinleyen halk. Hangi programın raitingini yükselteceğini pragmatik olarak sunan bu medya aygıtlarının tekeline geçmeye başlayan bir "Amerikanlaşma" ile karşı karşıya kalmaktayız. Televizyon izleyicilerinin büyük bir kısmını ilgilendirdiği iddia edilen bu programlarda mahkemelerin yerini almakta olan bir telematik mekandan bahsediyorum. Kamu mekanının (Res publica) gözden düştüğü, özelleştirme söylevinin ivme kazandığı şu dönemde özel yaşamlar ve kamuyu ilgilendirdiği sanılan veya gerçekten ilgilendiren olaylar hukuku sollayarak önem kazanmakta. Yıllar önce Kanal D’de Defne Samyeli’nin sunuculuğunu yaptığı programda, neredeyse uluslararası bir hukuk vakası şeklinde sunulan Julie ve Kaan’ın boşanması sonucunda çocuğun velayetinin kimde kalacağını mahkeme tarafından belirlenmesi ve çocuğun babamın velayeti altına alınması tartışıldı. Hukuku ilgilendirdiği kadar Julie ve Kaan’ın özel yaşamlarını ilgilendiren bu vaka yargı mercii olarak televizyonda tartışılıyor ve kimin haklı olduğu hakkında karar seyircinin vicdanına bırakılıyordu. Sömürge-sonrası bir durumu belirleyen ulus-aşırı evliliklerin çoğalması ve sorunların kültürel boyutta ele alınması içine kapanan yeni sağın milli kültürel değerlerini değerlendirdiği kadar hukukun tartışıldığı mekanı televizyonun mekanı olarak belirlemekte.

Avukatlar, doktorlar toplumsal ahlakı belirleyen ve özel yaşamı kamuya taşıyan bir toplumsal düzenlemeyi ortaya

koymakta ve biyo-politika örneğini sergilemektedir; yani, sadece meşhurların yaşamlarını değil basit halktan insanların hayat öykülerini kamu mekanına taşıyan televizyon toplumsal olarak yeni bir hukuk etikasının belirlenmesini sağlamakta gibi durmaktadır. Bu vakadaki aktörler arasında baba Kaan Bey "yüce adalete" olan güveninden seyircilere söz etmektedir. Ancak; adalete olan güveninin televizyonda açıklanması ilginç bir durumu göstermektedir. Programda sarfedilen yargılayıcı sözler arasında medyatik bir mahkeme kurulduğu havası sezilmektedir. Bu mahkemede duygu sömürüsü rahatça kullanılmakta ve anlık ile duygusal arasındaki çelişki ortaya konulmaktadır: Mahkemenin akıl (logos) ile verdiği karar televizyonda daha duygusal ve heyecan verici bir şekilde sunulmaktadır. İhtilafların ve itirafların alanı telematik mekan haline dönüşmektedir. 0900'lü telefonlarda olduğu gibi soğuk medya duyguları kullanılarak sinematik bir efekt ile hukukun soğukkanlı kararlarını daha duygusal bir şekilde ekrana getirmektedir. Telematik mekanı kamu mekanı olarak kabul edileceği bile şüpheli olan mahkeme salonu karşısındaki egemenliği söz konusu olan hukukun ve hukukçuların içtihat krizinin topluma yansıtılmasını bu bağlamda izlemekteyiz. Başka bir örnek de Reha Muhtar'ın Ahmet Özal ile yaptığı "söyleşi" olacaktır. Bir yandan Emin Çölaşan ve Uğur Dündar gibi gazetecilerle telefon bağlantısı sağlayan programda "kim senin bulamadığı" (yani mahkeme salonlarında göremediğimiz) Ahmet Özal'ın halkın önüne televizyon sayesinde getirildiği sık sık vurgulanmakta. Kim haklı, kim yalan söylüyor? soruları halkın huzurunda sorulmakta ve yargılama hakkı yine konuşanları dinleyen halka bırakılmakta; diğer yandan ise, bu şekilde sıcaklaştırılan programlar ertesi akşam soğutulmak ve yeni bir konuyu ele almak üzere bir akşam evvelki konuşmaları ve yargıları hem unutmakta hem de unutturmaktadır. Bütün bunlar da "konuşan Türkiye"yi hukuki kararlar üzerine bilgilendirme ve yargılama hakkını halkın vicdanına bırakmak üzere gerçekleştirilmektedir. Ancak ne Türkiye konuşabilmekte ne de yargılama hakkı vicdanlarda kalabilmek-

tedir: Unutma, bilgilenme, yine unutup başka bir bilgilenme üzerine kurulu bir dizidir söz konusu olan. Tıpkı televizyondaki izleyicilerin istek programlarında olduğu gibi herkese kendini ifade etme imkanı tanınmakta; ancak işin en kötüsü kimsenin söyleyecek bir şeyinin olmamasıdır. Medya lüzumundan fazla imge ve söz ortaya atmakta ama bunlar ya korkunçluğu ifade etmekte, ya da hiç bir şey ifade etmeyen sözler olmaktadır. Önermeler bir anlamı olduğunda ilginçtirler; hiç anlamı olmayan lafların ilginçlik derecesi nedir?

Telematik Mekan

Hukuk mekanı olarak bilinen mahkeme salonları bazı Batı televizyonlarında temsili olarak gösterilir; ancak bu şekilde mahkeme salonları telematik medya karşısında haklarını korumaktadır. Bu yeni durumda ise Amerika'daki Simpson davası gibi halkı ilgilendiren ırk ve cinsiyet tartışmalarını yeniden canlandırarak gündeme getiren telematik mekan yeni bir toplumsal hukuk mekanı belirlemekte; aynı zamanda da özel mekan ile kamu mekanı arasındaki klasik ayrımı ortadan kaldırmaktadır. Hukukun, okulun, fabrikanın yerini almaya başlayan telematik mekan hem askeri kurumların krizini bize hatırlatarak Fabrika-toplum modelinin geride kaldığını; hem de bu yeni pragmatizm içinde Şirket-toplum modelini hukuki mekanının örneğinde bize göstermektedir. Bu aynı zamanda kuvvetler ayrımı şeklindeki yasa-yürütme-yargı da krizini içinde barındırmaktadır. Yargı mekanının verdiği kararları üzerinde temyiz hakkının telematik mekana ait olmaya başladığını bize sunmaktadır: Bu durum ise hukukun biçimselliği yerine biçim değiştirmeye müsait bir modülasyon sistemini geliştirmektedir. Bu modülasyon sistemimde bir genç kızın annesinin intiharı sadece imgelerin korkunçluğundan öteye gitmemektedir. Bu korkunçluk ise medyanın ve öncelikle polisin birinin evine girerek onu itiraf ettirmeye; yapmadığı bile olsa itiraf ettirmeye çağırmasıdır. Bu ahlaksızca ve röntgencilik gibi durmaktadır. Kolektif bir röntgencilik ise özel yaşamı hiçe sayan bir işlemdir.

YANLIŞ BİLİNÇ İLE KİNİZM ARASINDAKİ TOPLUM

Toplumumuzun sosyalliklere bölündüğü savlarını bir kenara bırakırsak, toplum olarak Türk toplumuna baktığımızda son dönemlerde birbirinden rahatsız edici bir durum ile karşı karşıya olduğumuz aşikar bir hale gelmekte. Bir yandan ölüm oruçları ve Sivas vakasının suçlularına yapılan "kayıracı" muamele, diğer yandan dolandırıcılıklar ve vurdumduymazlıklar (yazılı basının yüksek tirajlı gazetelerinden birinde Parsadan "yazar" olarak sunuluyor ve devlet-mafya ilişkileri inanılmaz boyutlarda giriftleşmiş), toplumsal katmanlardaki aşırı duyarsızlıklar ile aşırı duyarlılıkların dayanılmaz şiddeti aynı katmanları bir kasırğa gibi salıyıp, hallaç pamuğu gibi atmakta. Bu durum ise: "bütün bunların zaten farkındaydık" gibi, bir edayla kapitalist rasyonalitenin para ve iktidar ile ilişkilerini meşrulaştırması bile "yaşayan" bir kesim ve diğer yanda farklı ideolojik eğilimlerle toplumsalın bu gidişine dur diyebilme cesaretini kendinde toplayabilen genç devrimci ve İslamcı grupların oluşturduğu bir kesim, hep birlikte "yanlış bilincin" kurbanı bahtsızlar görüntüsündeler.

Bir tarafta bakanların sağlık ve adalet üzerine "çocukçasına" bir ideoloji güdümlü demeçleri; diğer tarafta ise neredeyse "kinik" bir edayla: "bunları hep biliyoruz; ama zaman bunlarla zaman harcama zamanı değil", "şimdi para kazanma zamanı" diyenler toplumu ideolojik olanla kinik olan arasında bir bölünmeye doğru taşırken, bu durumu neredeyse ideolojik olmaktan çok söylemsel hale getiriyor. Dönemin söylenenlerini neredeyse, bununla kısıtlıyor. Zaten kinik bir yanlış bilinçli -hangi taraftan olursa olsun- ne yaptığını bilen biridir. İdeolojilerin sonundan bahsedilen postmo-

dern dünyamızın içinde konumlanan Türk toplum fraksiyonları da yanlış temsiliyet (ideoloji) sorunu içinde "gerçeği mi yoksa gerçeğin meşruluğunu mu tartışıp, ona inanacağım" sorusunu sorar gibi durmaktadır.

Şanlıurfa doğum evinde doğum yaparken AIDS virüsü ile tanışmaya maruz kalarak, yaşamı değişen Müzeyyen Işık-göz'ün durumunu "tartışan Türkiye" televizyonları da "AIDS'e karşı tek korunma tek eşlilik" gibi kaba bir demeci verebilen yetkililerin aynası olabiliyor. Yanlış bilincin aynası durumuna düşebiliyor. Haber vermekle yükümlüyken, eleştirel bir yorum bile yapmaksızın bu demeci aynasında yansıtabiliyor. Hele hele Kızılay Genel Başkanı'nın demeçleri tam olarak kinik bir tavrın derinlemesine yansımasını bizlere sergilemekte. Ahlakçı bir sağlık bakanlığının ideolojik olmaktan bile uzak yukarıdaki demeci, sezeryan yüzünden, kan aktarılmasıyla AIDS virüsüne yakalanan kişilere saygısızca tek eşliliği önerebilmektedir. Alay edercesine bir yaklaşımın kinikliğe mi yoksa yanlış bilince mi daha yakın olduğunu, artık, kendileri düşünsünler demek geliyor insanın içinden. Yoksa "emsal olsun" gibisinden ahlakçı bir tutum mudur bu? Kim bilir? Toplumun kinikleşmeye başladığının farkına varmış siyasetçilerle birlikte yaşamaya başladığımızı bile düşünebiliriz: Örtülü ödenek "hikayesinden" Kızılay Genel Müdürünün demeçlerine, Sağlık Bakanlığının "ahlakçı" tutumlarından Adalet Bakanının ideolojik olmaktan da uzak "çocukça davranışlarına kadar herkimse "herkesin vurdumduymaz mı" olduğunu baştan öngörüyor ve aynı vurdumduymazlıkla davranmaya çekincesiz bir şekilde devam ediyor. Vatandaş denilenin bütün bunları izleyerek, aynı bakkaldan veya süpermarketten alışveriş yaparak aynı televizyonların kanallarından bu klinik durumu izlemeye devam etmesi tek-düzelikten çok kinik konumu göstermez mi bizlere? Kendi "yapmacık" yaşamlarını bile izlemeye vakti olmayan bir grubun "hayat galesi" ile yaşamalarını ne durumda olursa olsun idame ettirmesinin mi; yoksa bir avuç gencin hiç bir meşru-

luk kaygısı olmaksızın "bir şeyleri değiştirme" çabası içinde bulunmasının mı yanlış biçimde olduğunu söyleyeceğiz!

Kinik bir toplumda, genelde insanların yaptıkları ile söyledikleri birbirini tutmaz. Rasyonalize edilen bu durum, tutarsızlıkların ve çelişkilerin içinde kendisini ortaya koyar.

Türk toplumu da bu tutarsızlıkları her katmanında, iktidardan, çalışanlara, işsizlerinden, lümpenlerine kadar, kinizm ve yanlış bilinç arasında gidip gelerek, yaşıyor.

SİVİL TOPLUM VE ÖZEL ALAN

Şerif Mardin'in sivil toplumdan ne anladığını açarsak, önemli bir nokta çıkacak karşımıza; o da, sivil toplumun gelişmesi için *publicite*'nin gelişmiş olması mecburiyeti. *Res Publica* ile *Publicité* arasındaki ayrıma değinirsek, öncelikle, kamu alanıyla özel alan arasındaki ayrımın önemsenilmesi gerekecek. Başka bir deyişle kamu alanı ile günümüz toplumlarındaki kamu imgesi arasındaki ayrım önemsenmesi gereken bir konu olacak. Özel alanın içinde bireyin aile ilişkileri, aşk bağları ve ticari yaşamı düşünüldüğünde, bu ilişkiler ağının, aslında, kamuyu ilgilendirmekten çok özel yaşamı ilgilendirdiğini söylemek durumunda kalacağız. Kamu alanı ise sivil toplumdan daha çok "vatandaşlık" meselesini gündeme getirmektedir. Burada, Şerif Mardin'in sivil toplum tanımından uzaklaşmaya başlayacağız diye düşünüyorsanız; tam olarak değil diye cevap vermek zorunda kalacağız: çünkü, "şeriat" Osmanlı hukukunun içinde özel alanı olduğu kadar kamu alanını da belirlemektedir. O halde Batı ile ayrışık bir toplumsal düzenleme ile karşı karşıya kaldığımızı, burada ve bu örnekte bir kere daha açmak durumundayız. Batı toplumlarında kamu ve özel mekanlar arasındaki ayrım sivil toplum ile aile arasındaki Hegelci "aşama ile ayrımı" gündeme getiriyor olsa bile, burada bir tevhid ilkesinden bahsetmek zorunda kalacağız.

Önce Batı'daki duruma dönelim: 1793 yılında Fransız Jakobin ihtilalinin terörü sırasında politika (civis) ile piyasadan alınan haz ve zenginlik arasındaki bir ayrım yapılmaktadır. Vatandaş politika ile uğraşan kişi olacaktır: çünkü kendi hazzı ile uğraşacak olan kişi kendi aşklarını yaşamak isteyen ve kendi kazancıyla uğraşacak olan birey kendi alanını özel

mekanda bulur: politik toplumdan yabancılaşır. Burjuva değerlerinden uzaklaşmayı göz önüne almak zorundadır birey; sanayi, rekabet, özel çıkar, kendinin (nefsin) endişesi.¹ Burada "devrimci devlet" bazı çıkarlardan feragat etmeyi önermektedir ki, politika ve devletin devrimciliği korunabilsin. Devrimin ruhunun mimarlarından Rousseau'ya göre de, tıpkı günümüzün cemaatçilerinde (komunateryen) olduğu gibi, cumhuriyetlerin iyi işleyebilmesi için vatandaşların sivil alandan çok kamu alanından zevk almayı bilmeleri gerekmektedir. Mutluluk arayışı vatandaşlarda sivil sorumluluk ilkesini çalıştırmalı ve güçlendirmelidir. 18. yüzyıl dünyasında burjuva yaşam biçimi insanlarda vatandaşlık ilkelerini güçlendirmekten çok, özel alanı ilgilendiren işlere -aile ve piyasa ilişkileri- doğru yöneltmektedir. Bu alanlar daha fazla mutluluk kaynağı olabilmektedir.

Burada, görülebileceği gibi, kamu alanıyla özel alan arasında bir karşıtlıktan çok bir ayrışıklık vardır². O halde bu perspektiften baktığımızda özel alan ile kamu alanı arasında ayrışıklık, bir başkalık vardır. Ama bu karşıtlığın olmasını gerektirmemektedir; çünkü, sonuçta ticaret yapan veya aşklarını yaşayan insanlar da politika ile kesişen hayatlarını tarihe geçirebiliyorlar. Marki de Sade belki bu tip libertenler arasında en meşhurlarından biri olarak önümüze çıkıyor. O halde 18. yüzyıl insanı için iktidar ve zaferden çok zenginlik ve duygu daha ön planda yer alabiliyor. Bu da kamu alanının dışında olmalarını gerektirmiyor. Fransız ihtilali sonrasında ki "merveilleuses" adı verilen kadın figürleri bunu açık bir şekilde gösteriyorlar. Zenginlik ve sevgi iktidar ve zaferden daha gerçekçi gelebiliyor bu tip insanlara. Vatandaş kalıyorlar bunlar; ama Rousseau'nun anladığı anlamada politik vatandaş olmaktan çok girişimci, aşık, ebeveyn olarak sivil toplum içinde yerlerini alıyorlar: politik toplumdan uzak bir me-

¹ Bkz. Michael Walzer, "Communaute Citoyennete et jouissance des droits", (Amerikancadan çev: Jean-Claude Monod), *L'Ésprit*, Mars-Avril (Mart-Nisan) 1997, s.124.

² A.g.m., s.124.

safede duruyorlar. Marx'ın *Kutsal Aile*'de yazmış olduğu gibi, günlük yaşamları piyasa ile belirlenen "doğal ve tinsel olarak kendilerine yabancılaşmış bireyselliği taşıyan" kadın ve erkek tesadüfi olarak politika ile uğraşıyorlar ve vatandaş konumuna bürünüyorlar. Piyasanın ve ailenin büyüsü içinde vatandaşlık görevlerinden uzaklaşıyorlar. Zenginlik ve piyasanın temposu onların yaşamlarını derinden etkiliyor. Jakobenlik ise otantik olmayan bir tini canlı tutmaya çalışıyor ve bunu da terörle geliştirmek zorunda kalıyorlar. Baskıcı bir jakobenlik havası topluma hakim oluyor: Aydınlanmış despotizm. Bu tip iktidar biçimleri ise yabancılaşmış kadın ve erkekleri yabancılaşmadan kurtaracağına tam tersine "yabancılaşma yandaşları" haline getiriyor. Devletin şiddeti altında ezilen vatandaşlar olarak "karşı-devrimci" tarzları daha çok benimsemeye başlıyorlar. Bu anlamda da sivil toplum Cumhuriyet için "tehlikeli ve tehdit edici" olarak duruyor; çünkü vatandaşları siyasi toplumdan uzaklaştırıyor. Bundan böyle, onlara da evlerindeki hayat meclislerdeki hayattan daha ilginç geliyor.

Walzer'in bu açıklama biçimi günümüz sivil toplum ve politik toplum tartışmalarında ilginç bir konuma getiriyor bizleri. Walzer'in yazdığı gibi, Cumhuriyetçiler sivil toplumu politik toplumun zayıflaması için bir tehdit unsuru olarak görmüyorlar: ancak, böyle bir anlayış i ten içe, belki de bilin dişi bir şekilde okunabiliyor. 1990'lı yılların özellikle ikinci yarısında başgösteren M.G.K. kararları üzerinde Refah ve sonra Fazilet Partisi karşıtı tartışmalar, bunu açık bir şekilde ortaya koyuyor, zannediyorum. Diğer yandan, özellikle Batılı ülkelerin vatandaşlarının git gide daha az politika ile ilgilenmeleri, oy kullanmaktan kaçınmaları, bir yandan siyasi partilerin temsiliyet krizlerinin sonucu olarak yorumlanabilirken, başka bir yandan da vatandaşların özel alanlarına olan ilgisinin politik hayata olan ilgisinden daha fazla olduğunu da gösteriyor, çünkü Batılı birçok h k mette olduğu gibi Türkiye'deki hükümetlerin de özel yaşamlarını tatmin

için devlet politikası ile uğraşan politikacıların varlığını gösteriyor. Bu da tabii ki, bıkkınlık yaratıyor. Devleti veya kamu alanını özel alan haline getiren politikacıların hayatları, aşk-ları (gayrimeşru kızıyla, Mitterand onca tartışmayı yaratmadı mı; veya Clinton'un taciz olayı; S. Stone ile olası ilişkisi şaibeleri: daha önce yine A.B.D'de Kennedy ile M. Monroe ilişkilerinin açıklanması vb.) bu tip bıkkınlıkların nedeni olarak görülemez mi? Roma ve Yunan şehir-devletlerinde de vatandaşlar aileleri ve özel yaşamlarıyla ilgileniyorlardı; ama Walzer'e göre, çağrıştıran bir harekettir ve değerlerin yaşadığını ölmeye yüz tuttuğunu anımsatır; tam da belki kaçınılması gereken bir yoldur bu, çünkü günümüzün sorunlu dünyasında bazı radikal tavırların nereye doğru kanalizel olacağını önceden tahmin etmek zordur. Bu tavırların nereye kadar gideceğini ve ne ölçüde denetimden çıkacağını önceden kestirmenin koşulları artık belirsizlik üzerine kurulmuştur. Bayrak ve milli marşın milliyetçiliğin n koşulu olarak sunulması bir yandan, bazı durumlarda "sorumluluğu" içinde taşırken diğer yandan da toplumlardaki hangi glerin bu simgeleri nereye doğru taşıyacağını bilinmediği bir durumda, siyasi anlamda "sağlıklı" olma koşullarıyla çelişebilmektedir. Avrupa'nın ve etrafımızdaki diğer ülkelerin tecrübelerini göz önünde bulundurduğumuzda radikal hareketlerin her zaman hiç de istenilen sonuçları vermediklerini gözlemlemekteyiz. Bu bakımdan dönem belki de radikal çıkışların ve hareketlerin dönemi değildir. En azından sorumluluk taşıyanların bu koşulları göz önünde bulundurması gerekmektedir.

REFAH DEVLETİNDE FİNANS PAZARI

Amerika'da Roosevelt'in New Deal politikası aynı zamanda *welfare*in başlangıcı olarak ele alınmalıdır. Ancak; savaştan hemen sonra, Fredrich A. Hayek ve Milton Freidman'ın liberal politik ekonomileri hakim olmaya başlamıştır. Piyasa ekonomisi, gelenekçilik (Leo Strauss, Russell Kirk, Richard Weaver), modern toplumlara atfedilen bir görecelik şiddeti bir antikominizm ile birleşince sağcı politikaların görüntüsü toplumda belirgin olmaya başlamıştır. Ortak noktaların "sosyalist planlamacılık" ve "ahlaki boşluk" olarak kabul edilen *New Deal* liberalizm karşıtlığı olan bu görüşlerle Amerikan toplumu sağcılığa adımını atmış olur. Tuhaf bir şekilde aynı zamanda sivil haklar, zenci hakları gibi toplumsal hareketlerin yükselmesi de aynı zamanlarda ortaya çıkar. 1964 yılında Johnson'un "fakirliğe savaş" kampanyası *New Deal* politikasının *welfare* ayağıdır (*Equal Opporinitya Act*). Great Society politikası fakirliği yok etmek ve zencileri topluma asimile etmeksizin entegre amacından yola çıkmıştır. Tıbbi yardım, beslenme yardımı (*food stamps*) sosyal yardım ve yaşlılık yardımı. Bu dönem Vietnam Savaşı'yla zedelenmiş ve gençlik hareketleri bu politikayı "tehlikeye" atmıştır. Bu savaşla birlikte, "fakirliğe karşı savaş" kampanyası ile, fakirlik sorunu ikinci plana atılmak zorunda kalmıştır.

Ortak başka bir çerçeve de piyasa ekonomisinin planla devletçi entegrasyonist anlayışın yerini alması: aile, ahlak, çalışma gibi konulara verilen önem hristiyan cemaatçilik anlayışı üzerine odaklanmaktadır. Buraya Federal devlet anlayışının karşısına geçen bir "özgürlükçülük" anlayışını da katmamız gerekecektir. Bu şekilde hem cemaatçilik hem de "bireysel özgürlük" ve "püriten ahlak" piyasa ekonomisi içinde yerlerini bulabile-

ceklerdir. Bu konumlar sağ ve muhafazakar bir sosyal politikayı yönlendirmiştir. Muhafazakar sosyal politikalara karşı çıkarak "Amerikan değerleri" üzerine kurulu Anayasada belirlenen (adem-i merkeziyetçilik, güçler dengesi vb.) bireysel özgürlüğün ayaklar altına alındığını seslenmişlerdir. Refah devletinin eleştirileri bu çerçeve içinde ele alınmıştır. Popülist bir tavır da işin içine sokulduğunda yeni sağ bir siyaset anlayışı (*New Christian Right*) teleevanjelist Jerry Fatwell ve Pat Robertson ile arkaik peygamberlerini doğurdu. Bu yeni hristiyan akım "doğum kontrolü ile çocuk aldırma" gibi değerlere saldırıya başladılar. Kamu okullarında "pagan" inançlara (Darwinizm, cinsel eğitim) karşı çıktılar. Muhafazakar politikacılar siyasi kampanyalarında para yardımı yaptılar.

Burada, Refah devleti eleştirileri, yeni sağın en önemli hedeflerinden biridir. Sendikalaşmaların, mikro-iktidar biçimleri ya da bizde olduğu şekliyle "sendika ağalığı" gibi sebeplerden dolayı itibardan düşmesi yeni sağın ideologları tarafından kullanılan temalardan biri haline gelmiştir. Aşırı sol grupların eleştirisi şeklinde başlayan ve iktidarı kırmayı hedefleyen bu tip eleştirilerle sendikaların aldıkları yaralar yeni sağ ideologlarınca kullanılmaya başlanmıştır. Yapısalcı-sonrası düşünürlerin bazılarına yapılan eleştiriler, bu açılarından, sol entelektüeller tarafından 1980'li yılların sonlarına doğru gündeme getirilmiştir. Bernard Henry-Lévy'nin *Entelektüellere Methiye* adlı kitabında, kültürün uğradığı yıkımın nedenleri arasında Foucault ve Deleuze'ü göstermiş olması şaşırtıcı olduğu kadar, gelişmekte olan yeni sağ ideolojiler açısından da belirli bir meşruiyet sağlamış gibi gözükmektedir. Ancak, bir zamanların "bu, Rousseau'nun suçuydu" gibi şiarların de günümüzde "Deleuze'ün ve Foucault'un suçu" denilmesi arasında paralellikler yok da değildir. Hep bir neden arayan zihniyetin kurbanlarından bu düşünürler.

Diğer yandan birçok kimse küreselleşmenin yeni kapitalistik ilişkileri belirlemek açısından yeni-liberalizmin yan kolu olarak toplumları egemenliği altına aldığı gibi, gerçek bir bo-

yun eğmeyi de sağladığını düşünüyor.¹ Jean-Marie Vincent ise "Alçaklık ve Kredisizlik" adlı yazısının başında. Fransa'daki durumun (1996 sonu) hem sağ hükümet hem de Milliyetçi Cephe tarafından ne kadar özgürlük kısıtlayıcı olduğunu belirtiyor.² "Milliyetçi Cephe'nin belediyede bulunduğu Chateauvallon'da iktidarın temsilcileri, Var valisi, konformist olmayan festivallerin düzenleyicisi Gérard Paquet'yi engelleyebilmek amacıyla Toulon şehrinin Le Pen'ci eylemlerine destek verdiğini" yazıyor. Ve bu tip nedenlerle sağın bir kısmının Fransa'daki ikinci tur seçimlerinde Le Pen yanlısı kişilere oy vermesinin normal sayıldığını belirtiyor. Hem sağın hem de aşırı sağın adil olmayan bu sosyal düzene karşı başkaldıranlara tahammülü olmadıklarının altını çiziyor.³ Bu nedenle Pasqua'nın yabancıların Fransa'daki oturumunu belirleyen 1993 yılındaki kanunu ile Debré'nin kanun tasarısı arasında koşutlukları Le Pencisi siyaset açısından inceleyip, buluyor. Milliyetçi Cephe'yi egemenliği altına almış olan yabancı düşmanlığı ve ırkçılığın da diğer sağ partileri (UDF ve RPR) de sarsacak şekilde geliştiğini ve insanların ruhunu tutsak ettiğini gösteri-

¹ *Futur Antérieur* Dergisi yayın kurulu imzasında (E. Alluiez, D. Berger, A. Bertho, J-C. Bonne, S. Cavell, T-L İmbert, S. Laugier, T. Marchaisse, T. Negri, M. Revelli, Y. Sintomer, J-M. Vincent) içkinliğe ve hayata dayalı bir genel politikanın biyo-politikaya karşı direnişi en iyi sağlayacağını düşündüklerini belirttiler. Bkz. *Futur Antérieur*, 1996/4, L'Harmattan. Aynı zamanda ne görüngenübilimine ne de analitik felsefeye karşı bir akım oluşturmaksızın politik bir çizgiyi izleyeceklerini belirttiler (s.7). Bu yazıda Foucault ve Deleuze, Guattari'nin düşüncesinin birincil olduğunu görmek mümkün; çünkü, 'içkinlik', 'biyo-politika', 'yaşamsallık veya dirimsellik' (dirimsellik için bkz., Ali Akay, *Tekil Düşünce*, Afa Yay., 1991, 1999) konuları dolaysızcasına yapısalcılık-sonrası düşüncesini ilgilendirmektedir. Aynı zamanda yayın komitesi yaşamı öncelikle iktidardan önce direnme olarak ele aldığını belirtirken ne kadar Foucault'nun son dönem iktidar anlayışına yakın olduklarını hissettirmektedirler (Bkz. Ali Akay, *M. Foucault'da İktidar ve Direnme Odakları*, Bağlam Yay., 1995, 2000).

² J-M. Vincent, "Basse et Discredit", in *Futur Antérieur*, 1996/4, s.9.

³ J-M. Vincent, Fransız 20. yüzyılının siyasi profilini çizenlerin Vichy hükümeti ve milli muhafazakar devrimi, Paris'in Nazi yanlısı tutumu, OAS tipi etkinlikler ve köktendinci katoliklik olduğunu hatırlatıyor.

yor.⁴ Jean-Marie Vincent bu duruma "Refah Devleti'nden Finans Pazarı ve çokuluslu sermayenin firmalarının diktatörlüğüne uygulama devletine geçiş" adını veriyor.

⁴ Bu şekilde de, Jean Marie Vincent (eski Troçkist ve Paris VIII Üniversitesi'nin Siyasi ve Hukuki Bilimler Bölüm Başkanı) aşırı sağın yeni sağ şeklindeki temsilcilerinden Alain de Benoit'nin "sağ ve sol ayrımının yok olduğu" şeklindeki yorumuna da eleştirel bir şekilde cevap vermiş sayılıyor.

MAMANIN KESİLMESİ VE LİBİDİNAL İTKİLER

Geçtiğimiz yıllarda gazetelerden okuduğumuz Agah Oktay Güner'in verdiği demeçler tuhaf bir şekilde başkanlık devlet-ana ve sanata değgin sivil toplum kurumları arasındaki Oidipus'cu ilişkileri gündeme getirir gibi durmaktadır. Agah Oktay Güner'in "maması kesilince ağlamak ahlaksızlık" şeklinde gazetelerden öğrendiğimiz demecinde, kendisi "bir dil gibi yapılanmış" olduğu iddia edilen bilinçdışını açığa çıkarır gibidir. Devleti mama veren bir anne, destek isteyen kurumları da "ensest ilişkilerindeki" mama isteyen bir çocuk gibi göstermektedir. Devletin Kültür Bakanı Agah Oktay Güner'in geçtiğimiz günlerde verdiği demeç ilginç bir vaka. Kültür seksiyonunun anne figürü ile simgeselleştirildiğini dışa vuran kültür bakanımız devlet-Ana'yı taciz eden sivil toplum kurumları ile annenin "müdafaasına" giren esas devlet kültür bakanlığının çelişkisini mi sunmak istemektedir? Üvey kardeşleri olarak gördüğü bu kurumlardan devlet-anayı adeta kurtarır edasıyla "tarihi" olarak asıl yapılması gereken olarak düşündüğünü sandığımız Mostar Köprüsünü gerçek nesne olarak ortaya çıkarmaktadır. Nesnelerden hangisinin gerçek olduğu veya olabileceği sorusunu sormadan evvel psikanalist Mélanie Klein'in da yardımıyla insanda varolduğu ileri sürülen saklama itkisi ile ölüm itkisinin bireşiminden ortaya çıkan libidinal veya cinsel itkilerin üst-ben tarafından bastırılıp bastırılmadığına bakalım: Üst-ben öncelikle bastırma eylemini içinde taşıyıp, saklar-ken libidinal ve yakıcı itkilerin varoluşunu saklamamaktadır. Agah Oktay Güner bu itkilerini açıkça ifade etmektedir: "Cici mamaları" verilmediğinde ağlamanın ahlaksızlık olduğunu söylerken derneklerin "kendilerine aktarılan 28 milyon hesabını" veremediklerini iddia etmektedir. Agah Oktay

Güner sanki libidinal ilişkileri gündeme getirirken bastırıldığını saklamaktadır: Devletin annesi olduğu rolünü. Üvey kardeşler, onların sorunları ile esas kültür sorunlarımız vardır sanki. Böyle bir durumda anlaşılabilceği gibi anguas ve suçluluk duygusunun enest dolu libidinal ilişkilerden doğmayacağını ama öncelikle yıkıcı itkiler ve onların bastırılmasından doğacağını hatırlatabiliriz. Yani, kurumlar üvey evlat konumunda olarak ele alınmışlardır. Eski kültür bakanımız suçluluk duygusu içinde bıraktığı sivil toplum kuruluşları aracılığıyla enest ilişkilerini devreye sokmak mı istemektedir? Kendisinin anası olarak gördüğü devlet ile enest kuşkusıyla yıkıcı güçleri birleştirerek, bilinçdışını dışarı vurur gibi durmaktadır.

Saklama itkileri beslenme sistemini oluşturur (hem içine alma hem de dışarı çıkarma): bu sistemin gerçek nesnelerinin olduğunu bildiğimiz kadar meme verenin güçsüzlüğü nedeniyle gerçek nesneleri tatmin edebilecek araçlara da sahip olmayacağını bilmekteyiz.

Bu saklama itkileri kısmi nesneler sayesinde gerçek nesnenin yerine görüntüsünü koyar. Bu şekilde eneste maruz kalan Devlet-ana hem yıkıma hem de uğratmaya maruz bırakılmaktadır. Kısmi nesneleri gerçek nesne şeklinde göstermeye çalışan Agah Oktay Güner gerçek nesnesi olan "filmi" ikinci planda ele almaya çalışmakta ve sivil toplum kuruluşlarının taleplerini ise "kısmi nesneler olarak" görüntü dünyasına kaydırmakla Devleti kurban S.T.K'ları ise suçlu konumuna yerleştirmekte gibi görünmektedir.

Bu şekilde bir ilişkiler yumağının kültürel yaşantımıza olduğu kadar Türk kadim kültürüne de fayda getireceğini zannetmiyoruz. Dengeli bir kültür politikasına çağırdığımız kültür bakanımıza kültürel faaliyetlerin yaşantımızda git gide daha önemli bir rôle sahip olduğunu hatırlatarak, demeçlerinde "Kültür Bakanlığı'na yakışır sözler sarfetmesinin bizler tarafından daha olumlu olarak karşılanacağını ve bu şekilde Kültür Bakanlığı'nın da zedde almaktan kurtulacağını söylemek isteriz.

İDEALTİPLEŞTİRİLEN İLETİŞİMSEL EYLEM KURAMI

Jürgen Habermas'ın 1970'te yayımlanan ve bir kaç yıl önceki halinin eskizlerini oluşturmuş olduğu *Sosyal Bilimlerin Mantığı Üzerine* adlı kitabından sonra (bkz. Kabalcı yay. Çev. Mustafa Tüzün, 1998)-ki bu kitabın son ek bölümünde yeni Türkçe'ye çevrilen *İletişimsel Eylem Kuramı*¹ kitabının nüvelerini bulmak mümkündür - önemli bir kuramsal kitabı Türkçe'ye çevrilmiş durumdadır. Bu 890 sayfalık kitabın Türkçe'ye çevrilmesi sosyoloji açısından büyük bir kazançtır. Bu iki kitabın birden Türkçe'de bulunması sosyal bilim açısından bir şans olarak nitelendirilebilir. İsteyen istediği kitaptan başlayabilir. Bu açıdan, isteyen okurlar ilk önce birinci kitabı okumakla başlayabilirler, isteyenler ise, Habermas'ın önsözde belirtmiş olduğu gibi, sonsözü okuduktan sonra baştan rasyonalite kavramına girişebilirler.

Sosyoloji ve Kültürel Antropoloji

Ancak; bu yazı bağlamında bu iki kalın kitabı ele almak imkansız olduğuna göre, öncelikle şu son zamanlarda Türkiye'yi de yakından ilgilendiren ekonomik kriz meselesinin, Habermas tarafından ele alındığı gibi, sosyolojik okumasının üzerinde durabiliriz. Kitap sosyologlar ve antropolojinin ilgisi dahilindeki yazarları ele almaktadır. Weber'in rasyonalitesinden, Durkheim'in "işbölümü" ve "organik toplumlar" kavramlarına, Parsons'un şematik iletişimsel medya kavramlarına yaklaşımlarından Marx'ın "iç sömürgeleştirme" (Weberci bir geri dönüşle Marx okuması bürokratik yapılanmanın rasyonelliğinin sınıf çatışmalarının dinamiğine kadar sürdürülen mantığında parasal yönetme mekanizmalarıyla yaşama

¹ Jürgen Habermas, çev.: Mustafa Tüzün, Kabalcı Yay., 1998.

evreni veya "yaşanmış dünya" kavramıyla açıklanması) savma kadar sosyolojik alanları içermektedir.

Habermas bize "kültür antropolojisinin" ve "sosyolojinin" ekonomi politikten gitgide kopan bir ekonominin toplumsal kurama cevap verememe tehlikesini gözlemlemekte, rasyonalitenin daha çok sosyoloji geleneğinde toplum kuramıyla alakalı olarak incelenebileceğini öne sürmektedir. Bu nedenden dolayı da "iletişimsel eylem" kuramı bir üstkuram (meta-teori) değil, "kendi eleştirel ölçütlerini ortaya koymaya çalışan bir toplum kuramının başlangıcı" olarak sunulmaktadır. Parsons'un (1937 yılından kalma *Sosyal Eylemin Yapısı* kitabıyla) kendisini bilgi kuramıyla ilgili olarak kurduğu kuramında "yanlış bir yöntembilgisel yöne" doğru sevk etmesinin ardından, Habermas, temellendirme olarak Hegelci bir tözsellığe doğru yönelmeyi tercih etmektedir. Ama bu felsefeyi sosyolojiye tercih etmesi anlamını taşımamaktadır; tersine; Habermas felsefeye eğildiğinde sosyolojiden uzaklaşarak kavram çözümlemelerinin neye yarayacağını bildirmesi gereken sosyologdan uzaklaştığını yazmaktadır (Bu bize 1981 yılında Habermas'ın, hâlâ *disiplinlerarası* diye adlandırılan bir okumadan ne kadar ayrı düştüğünü ve tüm anlama çabasını bir tür disiplinlerin kendi içlerinden gelen güçlerle açıklanabileceğini önermesiyle bugünün sosyal bilimler mantığından da ne kadar uzakta olduğunu örneklemekte değil midir?).

Habermas "rasyonellik sorunsalının" sosyolojiye dışarıdan getirilmiş olmadığını vurgulamakla başlıyor. Nedense bu onun için çok önemli gibi duruyor! Bunu temellendirmeye kalkıyor: "Bir toplum kuramı olma iddiasını taşıyan her sosyoloji için, bir rasyonellik kavramının kullanılması sorunu üç düzlemde ortaya çıkar. Böyle bir sosyoloji ne kendisinin kılavuz eylem kavramlarının rasyonellik içermesi hakkındaki üstkuramsal sorundan ne nesne alanına anlamı anlayıcı yaklaşımın rasyonellik içermeleri hakkındaki yöntembilgisel sorundan ve son olarak, ne de toplumların modernleşmesinin

hangi anlamda rasyonellik olarak betimlenebileceğine ilişkin empirik-kuramsal sorundan kaçabilir" (s.19). Neticede, iletişimsel eylem bağlamlarının rasyonelleşmesi ve amaçsal rasyonel iktisat ve kamu yönetimi eylemleri altdizgelerinin ortaya çıkması çözümsel olarak kesin birbirlerinden ayrılması gereken süreçlerdir"(s.753).

Niçin Tözsel Olana Doğru Yönelme?

Jürgen Habermas, bu kitaptaki Giriş'te, bize yukarıda adı geçen 1970 yılından kalma kitaptan beri *Sosyal Bilimlerin Mantığı Üzerine* "iletişimsel eylem" meselesiyle alakalı olduğunu bir kez daha hatırlatırken, o zamanlar sosyal bilimlerin "dil kuramsal" olarak temellendirilmesiyle uğraştığını; ama giderek kendi ilgi odağının "yöntembilgisel ilgi" kavramına doğru yönelerek, "tözsel ilgiye" alaka duyduğunu yazmaktadır. Nedir acaba Habermas'ı *dilselden tözsele* doğru götüren çizgi? Başka bir deyişle ne olmuştur da Habermas önermelerini dilsel olan üzerinden değil de tözsel olan üzerinden düşünmeye başlamıştır? Bir *postmodern* meselesi araya sıkışıp kalmıştır ve Habermas da kendisine böyle bir görev tartmıştır. Tözsel olana ilgi duymayan bir paradigmanın karşısına modernliğin rasyonelitesini sosyal bilimlerde ortaya koymak tözsel olmayanla ve "irrasyonel ile" mücadeleden geçmek zorunda kalmıştır. Kitabın 1981 yılında Almanca olarak yayımlanmasının iki yıl öncesinde Foucault ile bir hesaplaşmaya girmeye kalkışan Habermas'ın karşısına bu sefer de Lyotard'ın *Postmodern Durum*² kitabı çıkmaktadır. Zaten, Habermas hemen bu kitabın "çağdaş tarihsel gerekçesini" ortaya koymaktadır: "Batılı toplumların 60'lı yılların sonlarından beri batılı rasyonalizm mirasının artık tartışmasız bir biçimde geçerli olmadığı" bir dönemle hesaplaşmak arzusudur bu. Yazarın kendi deyişiyle "yeni muhafazakarların" iktisadi ve sosyolojik modernleşmenin kapitalist modeline bağlı kalma isteğidir bu söz konusu edilen endişe. Bir başka deyişle

² Fransızcası, Minuit yay., 1979.

marksizmin krizi sonrasında "piyasa toplumu ile kapitalizmin liberal felsefesinin" içiçe girmeye başlaması ve "Refah toplumu" tezlerine karşı açılan ideolojik savaş. Özellikle Almanya'daki örneklerinin Habermas'ı bu yola doğru ittiği öne sürülebilir. Ekonomik büyümenin önceliğe alınmasıyla sosyolojik ve kültürel olanın ikinci plana düşürülme çabası Habermas'ın endişesini doğrular nitelikte görünmesine rağmen, geçen yıllar bunun bir ideolojik sorun olarak durduğunu ve de sosyolojinin tek başına kültür antropolojisiyle bu görevi üstlenmekte tek bilimsel bilgi olarak durmadığını doğrulayan görüntüleri bize göstermiştir. 19. yüzyıldan beri piyasadan devlete doğru kaydırılan sorunsalın yine piyasaya doğru taşınmasıdır Habermas'ı çok rahatsız eden ve belki de bu yüklü çalışmayı gerçekleştirmeye iten. *Yaşama evrenini* sömürgeleştirmeye çalışan da bu yeni muhafazakar söylem olarak çıkmaktadır karşımıza.

Yaşama Evreni ve Sistemleştirme

Kitabın içinde ikinci bölüme ait olarak kullanılan ama tüm kitabın ana kavramlarından birisi olarak duran "yaşama evreni" ve sistem arasındaki ilişkiler önemli bir yere sahiptir. İletişimsel eylem kuramını bütünlendiği iddia edilir Habermas tarafından (s.551). Tahmin edilebileceği gibi Wittgenstein (yaşambiçimi) ve Husserl'den (lebenswelt) ödünç alınan bir kavramdır. Fransızca'da "le monde vécu" olarak Gilbert Durand'ın hayalgücü sosyolojisine yakın bir kavramla karşılanmıştır. Tikel yaşam evrenlerinin veya yaşama biçimlerinin yapılarını anlamlandırmaktadır bu kavram. Habermas kendi kavramsallaştırmasının temellendirilişini öncelikle, iletişimsel eylem bağlamında, görüngübilimsel *lebenswelt* kavramı ışığında ele alıp, Durkheim'ın "kolektif bilinç" kavramıyla ilişkilendirmektedir. Empirik çözümlemede sorunlarla karşılaşılrsa bile, sosyolojideki "tarihsel olayların ve toplumsal ilişkilerin anlatisal betimlenişine " dayanmaktadır (s.552).

Bu nedenle Habermas'ın önerdiği şey toplumsal olanı hem bir sistem hem de bir yaşama evreni olarak algılama konusunda bütünleşir. Bu öznelerarası bir iletişimsel eylemdir. Bir öznenin her hangi bir dünyasal şey ile; kolektif üyelerin paylaşabileceği bir şeyle veya öznel dünyaya ait sayılan bir şeyle gireceği ilişkide belirlenmektedir. Bu aktör-dünya arasındaki belirlenmelerin eylemsel iletişimidir veya iletişimsel eylemidir. Bu pragmatik bir dil kullanımı sayesinde gerçekleştirilebilmektedir. Bu bir ortaklaşa kabul gören yorumlama işlemine bağlıdır. Konuşmacı pragmatik olarak bu üç alandan birisine göndermede bulunsa bile diğer ikisini de vurgulamaktadır, Habermas'a göre. Bunlar aralarındaki itirazı yoksaymamaktadırlar. Aktörler arasındaki iletişimsel eylem ancak bu itirazların heterojenliği sayesinde var olmaktadır; ancak bu göndermelerin üçüne birden yapılması savını da öngörmektedir. Sorun da, belki de, burada yatmaktadır: Habermas bize, burada, tam da modern toplumların kurucu ilkesinin teleolojik yapısından ayrılmaz bir şekilde davranmaya çalışmaktadır ya da bu kaçınılmaz olarak bir tür "idealleştirilmeye" gitmek veya toslamak zorunda kalmaktadır. *İdealizasyon süreci rasyonelleştirilmek zorunda kalmıştır*. Söz konusu edilen neredeyse bir "araçsal rasyonalite" biçimidir. Bir tür Weberleştirme çabasıdır. Yahut da kendisinin de yazdığı gibi "karmaşıklaşan bir rasyonelleşmedir bu (s.753). Tıpkı kapitalist rasyonalite ile araçsal rasyonalitenin toplumsallaştırılmasının aynı anlamda tutulması gibi, iletişimsel eylem kuramında da, idealizasyon ve rasyonelleştirilme aynı anlamda ele alınır gibi gözükmemektedir. Bu, bize kaçınılmaz bir netice gibi görünmektedir. Öznelerarası kabul "ideal bir iletişim" kuramına yaslandırılmaktadır. Hatta iletişim çağının tüm kaotik görüntüsüne rağmen, Habermas, bir reklam yapımcısı gibi, toplumsal iletişim eyleminin öznelerarası halini araştırmaktadır. Burada yazıldığı gibi "iletişimsel eylemde konu edilen bir geçerlilik iddiasını onaylayan bir dinleyici-

nin, örtük olarak öne sürülen öteki geçerlilik iddialarını da kabul etmesi kuralı geçerlidir" (s. 553) önermesi önem kazanmaktadır. Bir kural nasıl olur da geçerlilik iddiasının anlaşılması için bir gereklilik olarak önerilebilir? Konuşmanın kurallarına uymak, standart bir konuşmayı gerekli kıldığı gibi, hiç bir kuram açıklanmasında veya pragmatik bir empirik tartışmada bunu öznelerden beklemek zorunda kalamayız. Bir dinleyici niçin bir önesürümün doğruluğunu başından kabul etmek zorunda kalsın! Habermas buna da "değişen ufuk çizgisi" (s.555) adını vermektedir. Uzamsal-zamansal ve toplumsal bir ortaklık şarttır. Ama bu da bir *idealtip* değil midir? Üstelik de sorumluluk sahibi olmayı da zorla kabul etmekle yükümlüdür.

YENİ BİR RASYONALİTE İÇİN

Son dönemlerde küreselleşme bağlamında finans sektörlerinin birbirlerine bağlandığı gibi gelişime karşı bir direnme dalgası; Seattle, Davos, Porto Alegre vb. yerlerde kendisinin mevcudiyetini şiddetle hissettirmektedir. Bu hareketler sadece sermaye karşıtı hareketleri değil, aynı zamanda da dünyanın başka türlü bir dayanışmaya ihtiyacı olduğunu göstermektedir. Bu, artık ekonominin soğuk yüzünün, hesapların ve rakamların dışında bazı etten ve kemikten yapılmış, psikoloji, bilinçdışı, toplumsal ve sanatsal etkileriyle kurulan, aile bağlarının ve komşuluk ilişkilerinin belirlediği bir insan ilişkileri yumağı sayesinde var olduğunu da işaretlemektedir. Ekonominin tek başına sermayenin ve piyasa koşullarının belirlenmesinde yeterli olmayacağı, kültürel olanın, siyasi olanla birlikte bir insani veya beşeri antropolojiyi ortaya çıkarmadan hem sermayenin hem de emeğin çok karlı çıkamayacağı bir dünyanın karmaşasını yaşadığımızı bir kez daha tekrarlamakta yarar vardır. Araçların bir sonucu belirlemekten öteye gitmeyeceğini düşünen bir zihniyetin çarptığı duvar, günümüzün krizinin vahim boyutlarını meydana getirmekte.

Dünyada yarım yüzyılda yüzde dokuz oranında milli gelirdeki artmaya rağmen eşitsizliklerin daha keskinleştiği bir ekonomi politığın tehlikeleri öncelikle büyük kentlerdeki mega yapılarda, daha sonra da tüm güney ve doğu ülkelerinde kendisini hissettirmektedir. Avrupa Birliği'nin "insan hakları" ve "kültürel ve de bireysel haklar" üzerinden kurduğu 21. yüzyıl söylemini kale almaksızın yeni adımların atılmayacağını fark etmek zorundayız. İş dünyası ve sermayenin önceleri önemsiz bulduğu bu sorunları artık önemini kavra-

mış bir şekilde, kaale alması gerekmektedir; ve zaten bunun işaretlerini Türk sermayedarları da vermektedirler.

Doğa karşısında insanın üretken sermayeyi hızlandırması da artık sorun haline gelmiştir: Deli dana, depremler, erozyonlar, ozon tabakası parçalanması nedeniyle ortaya çıkan sera etkisi ve ısınmanın boyutları globaldir ve her ülkede yaşayan insanı bağlamaktadır. Finans sermayenin merkez alındığı bir hedefin bırakılıp hızlı bir şekilde beşeri neticeler hesaplanmak zorundadır. Genel iradenin siyasi oluşumunun gerçekleştirilebilmesi için "genel çıkarların" sermaye merkezli çıkarların mantığının önüne geçmesi zorunlu bir hale gelmiştir.

Siyaset dünyası başka deyişle, iktidarların (özellikle hükümetlerin) sermayedarların, bankacıların, ticari sermayenin yanında kültürel sermaye sahiplerini, cemiyetleri, sivil toplum kuruluşlarını, uzmanları ve pratik olarak sorunları yaşayanları dinlemeden alacağı kararlarda sadece demokrasinin teorik olarak yara alması karşısında elleri kolları bağlı kalmayacaktır, aynı zamanda krizlerin boyutlarının denetlenemez hale gelmesi karşısında çaresiz kalacaktır. Bazen ekonomik kârın tersine kararlar almak neticenin beşeri boyutu bakımından gerekli olabilir: yeni tip bir rasyonaliteye ihtiyacımız var. Bu şekilde baktığımızda Türkiye'nin dünyasallaşmış ve bütünleşmiş dünya kapitalizminden ayrı tutulmayacağını kavramak zorundayız. Borsalar gibi fikirler ve sanatlar da bir ağda birleşmişlerdir. Sermayenin akışkanlığı ve emeğin akışkanlığı ayrı ayrı kurallara bağlı olsalar da dünyasallaşmışlardır. Türkiye bu ortamdan kendisini ayrı tutamayacağına göre; daha pragmatik düşünerek ve belki de davranarak ilkelere çok bağlamları inceleyerek kararlar almak zorunda kalabiliriz. Çok akışkan ve kaygan olan yeni kapitalizmin yeni ekonomisi içinden çıkılmaz bir şekilde yaşam biçimlerimizi egemenliği altına almıştır. O zaman beşeri ekonomiyi düşünmek zorundayız. Günümüzdeki Finans kuruluşlarının gitgide daha çok sosyolog ve psikoloğa ihtiyaç duyması on-yirmi yıl evvelki "ekonominin soğuk demir yapısı" karşı-

sındaki güncel rasyonalitesini belirtmektedir.

Bu şekilde düşündüğümüzde olumlu-iyimser olarak niteleyebileceğimiz bir manzarada yukarıda yazdıklarımızın gerçekleştirilmesi için yapılan çabaları sıralayabiliriz. Her kesimin diyalog halinde gerçekleştirebileceği çabalardır bunlar. Kötümser olmak zorunda değiliz, ama bir de Türkiye'deki yapısal olarak duran sorunlara baktığımızda yukarıdaki yeni rasyonalitenin oluşmasına engellerin varolduğunu görmek zorunda kalacağız. Ne yazık ki, demokratikleşme ve şeffaflaşmanın çok zorlandığı bir devirdeyiz. Siyasi partiler ve sendikalar ideolojilerin inandırıcılıklarını kaybettikleri son yirmi yıldır kirlenmektedirler: İtalya, Almanya, Fransa'nın yanı sıra birçok güney ve doğu ülkesinde Türkiye'de olduğu gibi mafyalaşma, para aklama, karapara ile siyasetin içiçe girmesi, her türlü illegal trafik meşrulaştırılmıştır. Eski düzenin savunucuları hâlâ direnmektedirler. Zihniyetimizin değişmekte olduğunu gördüklerinde ise şiddetle buna karşı çıkmaktalar. Bundan herkes zarar görmekte: Söylendiği gibi "tüm vatandaşlar fakirleştirilmektedir". Buna benzer durumlar Avrupa için de söz konusudur. İklim değişimi üzerine düzenlenen La Haye Konferansı başarısızlıkla sona ermiştir. Venedik sular altına doğru gitmekte, hükümetler yeni rasyonelliğe yaslanmayı reddetmektedirler. Lobiler buna karşı örgütlenmektedirler.

Sermaye, iş çevreleri, politikacılar, kültür adamları, yazarlar, sanatçılar, bilim adamları, sivil toplum kurumları, lobiler, ekolojik hareketler, sendikalar hepsi yeni bir rasyonalite için eğitim alıp vermek zorundalar. Yoksa elimizden avucumuzdan daha çok şeyi kaçırmaya devam edeceğiz. Sonra da bunları niye düşünmedik diye dövüneceğiz. Son krizde de benzer bir durumu yaşadık. Herkesin beklediği ve bildiği aniden bir şok olarak ortaya çıktı. Liberal ekonomilerdeki Adam Smith'in "görünmez eli" artık görünmek zorunda: Bir çıkar muhakkak diğerlerinin çıkarlarının da gelişmesini sağlamak zorunda yoksa şiddetli patlamalar bekleyebilir bizi ki, bu kimsenin hayrına olmayacaktır.

OB-JEU OLARAK BELEDİYE OTOBÜSLERİ

Istanbul Belediye otobüslerindeki görüntünün verdiği "tuhafılık" ve "neşe" arasındaki ilişkiye değindiğimizde, aklıma ilk olarak Garard Genette'in *Sanat'ın Eseri; İçkinlik ve Aşkınlık* kitabı geldi.¹ Estetiğin tüm alanlarını katederek enine boyuna ele alan Genette'in bahsettiği bağı kuruyorum. Tuhaf bir bağ. Ancak, ulaşımın bir belediye otobüsünün renkli hali tarafından yapılması ve ulaşım içkinliği ile geleneksel ulaşım işlevinin yanında bir de reklam işlevinin yeniden üretilmesi ile alışkanlık arasındaki bir bağı söz konusu edebileceğimizi düşünüyorum. Genette eserin bir işlevi olduğunda bunun içkinlik içerdiğini; eser çok işlevliyse ve başka alanlara açılıyorsa, bunun alışkanlık olduğunu yazıyor. Örneğin Mona Lisa tek eseridir; ama *Parma Manastırı* için bunun söylenemeyeceğini; çünkü bir metnin yanında onu aşan çevirisi, sineması, operası vb. yapıldığından dolayı metnin aynı kalamayacağını söylemektedir. Yani resim ve heykelin bir materyel ile, edebiyatın ise ideal ile yapıldığını yazdığında, eski belediye otobüslerinin tek işlevi ulaşım ile otobüslerin boyalı yeni halinin hem ulaşım hem de reklam mesajı vermesindeki iki işlev söz konusu edilmektedir. Çoğul işlev bir aşkınlığı belirlemektedir. Ve kendinden bağımsız bir şekilde çoğullaşıp, dallanıp budaklanmaktadır. Genette'in söylemiş olduğu gibi, ressamın biri *Parma Manastırı*'ndaki Fabrice ve Clellia Conti'yi çizmiş olsaydı, dolaysız bir şekilde bir gösteri daha meydana getirecekti. Burada da, belediye otobüslerinin bir farklı göstergesi daha söz konusudur. Kullanım değeri olarak ulaştıran bir otobüs yerine, kapitalize ol-

¹ Gerard Genette, *L'Oeuvre de L'Art Immanence et Transcendance*, Seuil Yayınları, 1994

muş ve değişim ve tanıtım değerinin öne çıktığı ikinci bir işlev birinci işlevin yanında yerini almıştır.

Taşıma ve ulaşım işlevini gerçekleştiren ob-jet olarak otobüs ile reklam ob-jeu (oyunsu)'su olarak otobüs arasındaki ilişkide ise; içerisi ile olan ilişki ile dışarısi ile olan ilişki sorunsallaştırılabilir.

Bir de Foucault'nun *Deliliğin Tarihi* kitabında, Sebastien Franck'tan yaptığı alıntı aklıma geldi. *Paradoksal* adlı kitabında Franck şöyle yazıyordu: "Her şeyin iki yüzü vardır; çünkü Tanrı dünyaya zıt olmaya karar verdi, görüntüyü dünyaya, şeylerin tözünü ve gerçeği ele almayı kendi üstüne aldı. İşte, bu yüzden dünyada herşey görüldüğünün tersidir". Yani, dış cephe ölümü gösteriyorsa iç cephe yaşamı veya tersini göstermektedir. (Erasmus) Dış cephe ile iç cephe arasındaki aşırı ve içkin farkı ironik olarak bu ilişkide bulmak mümkün müdür?

Otobüsü bekleyen iki arkadaştan birinin salçaya alerjisi varmış. Diğerine salça olacak olan domates konservesinin değil de Fenerbahçe'nin rengine boyanmış diğer lastik reklamı otobüse binmek istediğini söylemiş: İlk gelene değil de ikinciye veya daha sonrakine binmişler. Hatta bahis oynayanlar bile varmış!!! Ob-jeu olarak toplu taşıma ve ulaşımın lüdik (oyunsu) haline gelmesi de postmodern bir varyasyon mudur?

CİDDİYETİN BİR TÜRÜ OLARAK OYUN

Oyunun bir eğlence türü olduğu hep söylenir. Aynı zamanda oyun felsefi bir kavram olarak felsefeden de bir eğlenme türü ortaya koyabilir. Bu ise "gerçek oyunları" (Foucault) veya "dil oyunları" (Wittgenstein) olarak hatırlanabilir. Bergson'un ise "Gülme" üzerine olan kitabı bir eğlence türü olarak gülmenin sorunsallaştırılmasıdır. Başka örnekler de var: Pierre Clastre'ın meşhur kitabı *Devlete Karşı Toplum*'da kızılderili kabile şefinin herkesi eğlendirmesi "gerekliliğinden" bahsedilir. Bu şekilde en ciddi sorunlardan biri olarak görünen ve Greklerden beri sorun olarak ortaya konulan "politika" kızılderili şefinin iktidarında bir "eğlendirme" şekli olarak gösterilmektedir. Bunlara olumlu örnekler diyebiliriz. Felsefe ve siyaseti birleştirirler; ama bir de Hergé'nin Tenten'inde çocukları eğlendirirken aynı zamanda onları "anti-komünist" yapmaya, hatta bazen "ırkçılığa" varacak bir Batı pozitivizminin etkilerini bulmak da mümkündür. "Fareli köyün kavalcısı" da çocukları eğlendirerek "bir yerlere" doğru sürüklemeyi mi? Eğlence ile halkın kitle haline getirilmesi ve 20. Yüzyılın en büyük barbarlıklarının korkunçlukları utancımızdadır: Fransa'daki Yahudi çocukların trenlere bindirilmesi de önce oyun gibidir; ölümcül bir cinayet ve soykırımdır. Auschwitz temerküz kamplarında adlarına "müslüman" denilen Yahudilerin ölümle yaşam arasında kaldıkları anda eğlence konusu olmaktan çıktıkları, hatta İtalyan bir ressamın kamplardaki "müslümanların" resmini yapmasını Nazi askerlerin kaldıramadığını öğreniyoruz. Benzer bir şekilde "Hayat Güzeldir" adlı filminde Robert Begni'nin temerküz kamplarında çocuğuna "oyun" olarak ve "eğlence" olarak saklanmayı öğretmesi ve bu şekilde de kendi

hayatına karşılık çocuğunun hayatını kurtarması film konusu olsa da oyunun tüm ciddiliğini bizlere göstermekte değil miydi?

Kitaj'ın "Komünist ve Sosyalist" adlı 1975 yılında yaptığı tablosu da bize büyük bir oyunu eğlenceli bir şekilde vermiyor mu? Eserde, yatakta sırtüstü yatan cinsel organı "erekt halinde" olan adam ile ona şevkatle yaklaşan ve göğsüne ellerini yaslayan kadın arasında kimin komünist kimin sosyalist olduğu neredeyse bir bilmeceyi ve bu şekilde de bir oyunu ironik olarak bize göstermiyor mu? "Kızıl bayrağın havalarda gezinmesi ve cinsel organın bir destek olarak gösterilmesi tam bir "oyunsuluğu" vermekte.

Böyle bakıldığında eğlencenin fikirselleştirildiğini ve fikirlerin de bazen eğlence ve oyun kavramlarıyla ne kadar alakalı olduğunu görebiliriz. Hatta eğlencenin hayati bir yeri olduğunu da. Tam da bu alanda yani kapitalist ekonomi olarak adlandırılan alanda yani "internotların" çalışma ve eğlenme alanında oyun sayesinde kapitalize olan bir ekonominin genç delikanlılar tarafından programlanması ve bu şekilde de hem oynayan hem de para kazanan bireylerin iktidar tarafından kapılıp pazarlanması; bize gösteriyor ki, kapitalizmin postmodern ve küresel ekonomisi oyunlarla en yüksek kâr alanlarına doğru eğilim göstermekte. Bu da kapitalizmin cezbedici yanının eğlence kavramından veya "boş zaman" kavramından geçtiğini ortaya koymakta.

Başka bir yandan baktığımızda, F. Nietzsche'nin kahramanı, "küçük yuvarlak kulakları olan Dyonissos'u oyuncu bir filozoftur. Dans eder, müzik yapar ve Ariane'ı Thesée'nin elinden mağaradaki labirentten kulaklarını Ariane'a vererek ve onun da müziğinin neşesini dinlemesi sayesinde kurtulmasını sağlar. Oyun ve müzik eğlendirir ve hafifletir. Yüksek değerlerin en yüksek kültürün yerleşikliği oyun ve eğlence sayesinde terk edilir ve üst-insan yerleşik eski değerleri yıkarak yeni öncü değerleri ortaya çıkarır. Üstün insanın ağırlığı terk edilir. Bilgi değil oyundur artık, burada, felsefenin ken-

disi. O anlamda da kültürü yıkan ve eğlence ile yeni değerleri yaratarak yeni yorumları olanaklı kılandır, Nietzsche'nin felsefesi. Bu hiç de boş zamanlarla veya tatillerle alakalı değildir. Oyunun kendisi zaten çok ciddi ve düşünsel bir şeydir. Oyun bir "refleksiyondur". Ama iletişim veya temaşa değildir. Bir söylemdir. İnsanı hafifleten ve edebi dönüşte reaktif güçlerin terk edilip, hayata dair olan neşe dolu aktif güçleri geri getiren bu dönüş, hayatla insanı bağlayan çizgidir. Mağarada Ariane'ın boynuna bağlayıp, kendini yıkıma sokarken kullandığı ip, ölümün aracı değil de yaşamın aracı yapan, Ariane'ın labirentte yolunu bulmasını sağlayan ip, aynı ipti, ama işlevi; ölümle veya zehirlenmelerle veya bulaştırmalarla veya yüksek değerleri bulmak üzere ağır üstün insanın yük taşıyıcılığıyla değil; oynusuluğuyla, zenginleştiriciliğiyle ve neşe dolu haliyle gerçekleşir. Bu çok ciddi olduğu kadar yaşama dairdir ve oyunsaldır. Oyunun kendisi yaşama dair bir hale getirildiğinde felsefenin öteki adı gibi bir görünüme bürünmektedir. Bu da, görüntünün arkasında yatan bilgileri ve yükleri atarak, sadece yüzeyin gösterdiği anlamı ve değerleri ortaya koyabilmekle mümkün olacak bir şeydir. Yüzey oyunun perdesi ve anlam ve değerler de hafifleyerek, ardında yatan "büyük fikirler" değil, herkesin kavrayabileceği yeni değerler haline gelmeye başlar. Dans eden filozof orada görünür ve sanatçının görüntüsüne sahip olmaya başlar. Bu sanatçı-filozof, artık, gerçek veya metafizik gibi "felsefi tarihin" fikirleriyle yüklü olmaktan çıkarak, hafifler, hafifler, yükselir: O zaman oyunun kendisi artık felsefe olmuş olur. Deleuze'ün bir zamanlar söylemiş olduğu gibi: "Eğlenmenin ve kendini eğlendirmenin kendisi felsefe haline gelir." Bu tatillere sığmayacak kadar ciddi ve meşakkatli bir iştir.

MERKEZİNİ KAYBEDEN İNSAN VE KRİZ

Son 30 yılda gittikçe artan bir şekilde konu edilen bunalım birçok açıklamalara konu edildi. Kimisi krizi 1973 petrol krizine bağladı, kimileri bunun Amerika'nın bir oyununu olduğunu savundu¹ ve Amerikan bayrağının "Bölge"de dalgalandığını yazdı. Kimisi bu kriz için yapısal, kimisi konjonktürel dedi. Batı'da batış ve çöküş teorileri başlatıldı. Kıyamet varsayımları Nostradamüs'un kitabının büyük parasal süksesi ve kitabın birçok dile çevrilmesi ile sonuçlandı. Bunların yanında kurgubilim filmleri, *Mad Max*lar hayallerimizi doldurdu. Sibernetik ve enformatik gelecek vizyonunda Alvin Tofler, bağımsızlık mücadelelerini gericilikle değerlendirdi.² Edgar Morin (Yirminci yüzyıldan çıkmak için, Fernand Tathan, 1981) artık eski düşünce yapısından çıkmanın zamanı geldiğini Sovyetler Birliği'nin Naziler ile yaptığı antlaşmadan beri, Sosyalizm mitosunun yıkıldığını, ama kendisini her zaman solda olduğunu yazdı. Michel Foucault, *Ke-limeler ve Şeyler* kitabında (Gallimard, 1966) artık hümanizma çağından çıkıldığını ve üstinsan biçimi ile birlikte dilin tekrar toparlanması ile, biopolitik çağma girdiğimizi bize hatırlattı.³

Bu arada ekonomistler de bu konu üzerine eğildiler, ve Samir Amin'in 1970'lerde yayınladığı, *Eşitsiz Gelişim* kitabının teorik yapısı eleştirilmeye başlandı. S. Amin'e göre bir merkez bir de çevre modelinden oluşan ülkeler, aralarında eşitsiz mücadele içinde alış veriş yapmaktadırlar. Batı endüstri ülkeleri, teknolojik üstünlükleri ile tarım ekonomisi

¹ Pierre Péan, *Petrol-Üçüncü Dünya Savaşı*, Calman-Lévy, 1974

² A.Tofler, *Üçüncü Dalga*, Danoel, 1980

³ *Cinsellik Tarihi*, 1. cilt, 1976, Afa Yayınları 1986

içinde gelişmeye çalışan, Üçüncü Dünya ülkelerini sömürmektedir. Merkez çevreyi abluka altına almıştır ve de sömürmektedir. Buna karşı bağımsızlık savaşları veren Üçüncü Dünya ülkeleri geri kalmışlardır, hatta Üçüncü Dünya olmaktan çıkmaktadırlar. Batı eskiden çevresinde olduğu "doğu halklarına" karşı, değişim değeri ve kapitalizmin gelişmesi ile merkezlerini değiştirmiş ve 17. yüzyıldan itibaren, Doğu ve Güney çevre, Batı ülkeleri ise merkez durumuna girmişlerdir. Batılılar Doğu'nun tekniklerini değişen değerlerine çevirerek, kapitalist bir ekonomi yapısı içinde, teknolojilerini kullanmışlar, ve diğer kıtalardaki zenginlikleri talan ederek, kendi zenginliklerini elde etmişlerdir. Dolayısıyla Avrupa'ya akan altın ve gümüş, merkantilist devrim batı zenginliğini yaratmıştır. El sanatlarının değişmesi bunların Lonca sisteminden, manüfaktüre buradan da Marx'ın *Kapital*'de incelediği gibi makineleşme ile birlikte sanayileşmeye geçmiştir (Marx Karl, *Kapital*, Dördüncü kısım, *Nispi Artı Değer Üretimi*, Sol Yayınları, s.339-352). Arghiri, aynı yoldan çıkarak, Ricardo'nun karşılaştırmalı avantaj teorisinden başlayıp, Üçüncü Dünya ile Batı endüstrileşmiş ülkelerin ilişkisini, uluslararası iş bölümüne oturtup, batı işçi sınıfının üçüncü dünya köylü ve işçilerinin sömürülmelerine katkıda bulunduklarını, Engels'in İngiliz işçi sınıfında İrlandalılara karşı gösterdikleri kabalıklara bakarak incelediği bir şekilde ileri sürmüştür.⁴

1980'li senelere gelindiğinde artık Amin'in savunmuş olduğu, Merkez ve Çevre teorisinin işlemediğinin farkına varıldı. Doğu ülkeleri arasında, Güney Kore, Tayland'ın tekstilde yaptığı atılım; Brezilya ve Hindistan'ın atom araştırmalarında gösterdiği nükleer başarılar ile çokuluslu şirketlerin tek taraflı bir şekilde Doğu'nun gelişmiş ülkelerinin, Üçüncü Dünya'yı sömürmekte olduğunun değişmiş olduğu farkedildi. Batı, Güney Kore ve Brezilya örneklerinde alarm çanlarını çalmaya başladı. İran'daki Humeyni devrimi ile, İslamın

⁴ Emanuel Arghiri, *Eşitsiz Bölüşüm*, Maspero 1979

hedef aldığı küresel ekonomik gidişatı, Fransa'da sağcılar tarafından değil, Che ile dağlarda bulunmuş olan Regis Debray tarafından ve *Le Monde Diplomatique*'te ise Claude Julien tarafından gösterildi.

Bir kısım ekonomist bu durumun dengeyi bozmadığını, Batının artık battal sanayilerden kurtulup, enformatik ve siber netiğe geçtiğini savundu. Bu mantığa göre ilerleyen teknik ve teknolojiyi elinde tutan batı yeni buluşları ile, artık tekstil, siderurji ve gemi yapımı gibi sektörleri, Üçüncü Dünya'nın gelişmekte olan ülkelere terk ettiler.

Bu krizin çokuluslu şirketler ile transnasyonaller arasındaki mücadelede geliştiği, iki sınıfın dünya içinde politik mücadelesi olduğu son senelerde geçerlilik kazanmakta. Üçüncü Dünya patronları da dünya içinde hegemonik bir vasiyet alıp, söz sahibi olmaya başlamışlardır. Yatırımların ve paraların 20. yüzyılın başındakinin aksine, çevreden merkeze doğru kayması, dünya patronlarının kapitallerini Amerika'ya doğru taşıması; bu ülkenin faiz yüzdelelerini yüksek tutup, parayı kendine aktarması rastlantı değildir. Bu direk yatırımların 1980'lerde Amerika kıtası içinde gelişmiş post endüstriyel sektörlerde harcanması, "Yıldızlar Savaşı" projesini de finanse etmiş olabilir. Avrupa Amerika çekişmesi, bu direk yatırımlar nedeni ile alevlenip iki kıta arasında korumacılık ilişkileri gelişmeye başlamadı mı?

Bütün bunlar belli soruları akla getirmiş ve ekonomistler, 1986 senesinde yeni krizi eski krizlerle karşılaştırmayı denemişlerdir. Bundan evvel kolektif eser biçiminde, Amin, Argiri, Vollenstein ve Frank'ın *Hangi Kriz* (1982) "kitabı ile bunu soruşturulmasını yapmaktaydı. Wladimir Andreff 1860-1893 seneleri krizini 1930 senesinin, Keynesçi çözümlenmesiyle sonuca varan krizi incelenmiş ve birinci ile üçüncüsü arasında daha fazla yakınlık bulmuştur. Dikkatimizi çeken olay, her krizden mültinasyonallerin daha fazla kârlı çıktıklarının vurgulanmasıdır. Yalnız 1980'lerde mültinasyonallerin durumu kötüye gitmektedir. Direkt yatırım üzerine

verdiği rakamlardan anlaşılacağı gibi birinci krizde (1873-95) uluslararası ilişkilerde direk yatırımda mültinasyonallerde azalma olmasına rağmen, Almanya dış yatırımda kuvvetlenmiştir. (Bizim ülkemizi de kapsayan Demiryolları, Anadolu-Bağdat hattını unutmayalım).

1920'lerde Amerika direk yatırımda bulunurken (Sermaye ihracı) 1930'larda İngiltere'nin öne fırladığını öne süren Andreff, bu ikinci kriz sırasında bir teknoloji mütasyonu olduğuna dikkatimizi çekiyor. 1930'larda Almanya ve İtalya'nın yanında Japonya'nın da direk yatırımda bulunduğunu ve sermaye ihraç ettiğini vurguluyor. Üçüncü krizimizin içinde Amerika'nın artık gerilediğini ve Hindistan, Brezilya, Güney Kore'nin dış yatırımlarda öne çıktığını rakamlıyor. Herşeyin yer değiştirdiği ve merkezin çevre, çevrenin ise merkez olmaya başladığı konusu gündeme geliyor ve ekonomistleri bunun üzerine bir karara varamadan sıkışıp kalıyor hatta, bu çıkmaza yenik düşmenin endişesi içine giriyorlar. Artık nerenin merkez olduğu belli olmaktan çıkıyor. Bu son krizin benzetmeleri yapılırken aynı olan karakterleri ve benzemeyen karakterleri tartışılıyor; hatta endüstrileşmenin sonunun geldiği kabul ediliyor; iletişimciliğin metalaşması, kapitalizmin maddesi olmayan alanlara kaydığı gündeme geliyor. Ulaşım, turizm, spor artık metalaşmakta ve hatta bazı bunalımların patlama noktası olmaktadır: İngiltere'de Holiganlar, aşırı sağın bu gruplara sızması, İspanya'da iki ekip arasındaki kavgalı maçlar, polisin bile karışamadığı seyirci patlamaları, krizin sosyal parçacıklarını oluşturuyor, ve ölümle sonuçlanan maçlara yol açabiliyor (Brüksel'deki Almanya şampiyonası maçının (Heysel) naklen televizyondan dünyanın gözleri önüne sermesi herkesi şaşkına çevirip, endişeye sürüklüyor).

Krizin bir sonun başlangıcı olduğu kabul edilip, bundan sonraki kapitalizmin endüstri tipinden bambaşka olduğu bir işçi sınıfı olarak adlandırılan bir sınıfın da hiçbir tarihi rolü kalmadığı gibi eski Marksistler tarafından savunulan tezler arasında kabul ediliyor. Hatta bazı ekonomistler (Michel

Beaud) daha da ileri giderek yardım cemiyetlerinin kapitalistleştiklerine dikkatlerimizi çekip insanları endişeye sürük-lüyor (En son Etyopya için konserin bütün dünya televizyon-larından verilip, plakların paraya çevrilmesi).

Evet, anlaşılan bütün bu kıyaslamalar, benzerlikler, ayrı-lıklar, çok ekonomik kalmakta ve çıkmazları daha da çıkma-za itmektedir. Sonuçta kimin merkez kimin çevre olduğu tartışmaları alabildiğince sürüp, ortaya belli doğmalar hakim olmaya başlıyor. Bu arada madem ki, ekonomistlerin dediği gibi, endüstrileşme sona ermiş, işçi sınıfı tarihi rolünü üze-rinden çıkarıp bir kenara bırakmış ve kimi Avrupa ülkelerin-de, aşırı sağ partileri destekleyerek ırkçılığı savunmaya baş-lamış, insanın üretimin farkına vardığı, emeğin değer olmaya başladığı devirde ortaya çıkan Ricardo ve Adam Smith'ten Marx'a kadar (her ne kadar Marx burjuva politiğinin oyunu-na gelmese de,⁵ gelip, her derde çare gibi görünen Ekonomi Politik Bilimi, tıpkı zenginliklerin analizinden geldikleri gibi, niçin bir mütasyon ile ortaya 19. asırda çıkmış ve günümüzde de bütün geçerliliğini kaybetmiş olmasın? Endüstri toplumları ile ortaya çıkan işçiler ve işçi sınıfının bilimi haline gelen Eko-nomi Politik, işçi sınıfının misyonunun ve ütopyasının "orta-dan kalkması" ile neden hâlâ varlığını sürdürsün? Neden yeri-ni başka bir şeye bırakmasın?

Çağımızın son krizi, bütün bu benzetmelerin yanında eski bunalımlara belki de en az benzeyenidir. Asıl benzetmeyi belki de, 17.yüzyılda oluşmakta olan kapitalizm çağındaki Pascal'ın sonsuza dek büyük ve sonsuza dek küçük arasında insanı oturtmaya bir merkez bulmaya çalıştığı endişeye, kri-ze benzetme ile yapabiliriz. Pascal'ın olduğu asırda insan va-rolan merkezini kaybetmişti. Yerini bulamamanın endişesi içindeydi. Bugün de belki bizim endişemiz, krizimiz, merkez ve çevre arasında yerimizi bulamamamızdandır. Bu gel git kargaşası içinde insan "merkezi"ni mi kaybetti? Bu sosyal bi-limlerin ruh hali değil de nedir?

⁵ Karl Marx, 1844 *El Yazmaları*, Sol yayınları, 1976 Ankara, s.53

BÖLÜM II
-SANATSAL DURUŞLAR- ÜZERİNE
(TAVIRLAR)

BAUDRILLARD KENDİ YANILSAMASIYLA SANATI YENİDEN Mİ KURUYOR VE FARKINDA MI DEĞİL?

Baudrillard'ın açmış olduğu tartışmaya eğildiğimizde, ortaya boş gibi olduğu söylenen ama tam tersine sanatsal olarak hiç de "bomboş " olmayan, deneysel yanı yüksek veya minör diye adlandırabileceğim bir alanda tartışılan ve fiili duruma baktığımızda çok da anlamlı olmayan bir tartışma çıkmaktadır. Aslında tartışma ilk olarak; *Esprit* dergisinin Temmuz -Ağustos 1991 sayısında ve ardından da Marc Le Bot'un Marcel Duchamp ile ilgili olarak kaleme aldığı ve Duchamp'm Cezanne'ın "Pentürde Gerçek" adını verdiğinde görülebileceği gibi, ideal forma ve temsili realizme gönderme yaptığında sanatçının yanılsamaları suçladığını ifade ettiği yazısında¹ başlatılmıştır. Baudrillard bu tezleri 1997 yılında *Krisis* adlı, Alain de Benoît'nm editörlüğünü yaptığı aşırı sağ dergisinde yayımlamıştır. *Art Press* dergisi de Nisan 1997'de bu tartışmaya yer vermiş ve Baudrillard gibi solda dururken sağcı dergide reaksiyoner bir yazı yazan grubu eleştirilerle kınamıştır. Daha sonra Marc Le Bot'un yazısında bahsedilen "yanılsama" meselesi Baudrillard'ın kitabının adı haline dönüşmüştür.²

Baudrillard "*Sanatın Komplosu*" adıyla Türkçeye çevirilen metninde "çağdaş sanatın kendisinin ve nesnesinin kayboluşundan yararlandığı dönemde de, ortaya büyük bir yapıt koyabilmişti" diye yazar. Buna göre de, performans ve enstalasyon tipinde yapılan "sanat eserleri" uzlaşma oyunu oynar gibi gözükmektedir. Halbuki çağdaş sanatın 21. yüzyıla doğru giderken geldiği durum minörleşme ve primitivleşme olarak

¹ *Esprit*, Şubat 1992

² Jean Baudrillard, *Illusions et desillusion esthétiques*, Sens&Tonka Yay. 1997.

adlandırabileceğim bir durumdur. Burada hemen hatırlamak lazımdır ki, 20. yüzyılın başında da edebiyat ve plastik sanatlar benzer eğilimleri geliştirmişlerdi. Bu ne demektir? Demektir ki, Baudrillard'ın meselesi genel eğilimlerden çok sanat yapma biçimlerinin malzemeleridir: İnsan bedeni ve nesnelerle yapılan enstalasyonlar. Oysa sanat ile uğraşan çok kimsenin de olumlayabileceği gibi, malzemeler arasındaki farklar sanatsal sorunlar bakımından benzerlikleri engellemektedir. O bakımdan baktığımızda da yine Baudrillard'ın tartışması "muhafazakar ve sanat tarihine hiç yaslanmadan kurulan "a la hate" bir tartışma olarak çıkmaktadır karşımıza. Baudrillard'ın "bayağı" olarak adlandırdığı ilkel toplumlardaki nesnelerden çok uzak olmadığı gibi, kendisini batı merkezci bir düşünceye doğru da sürüklemekte ve bir tür "oryantalizme" düşmektedir. Örnek vermek gerekirse; Jean Dubuffet 'nin 1964 yılında yaptığı "le festoyeur" ile Papuazi Yeni Gine'nin Wapo Creek kişisi (boyalı tahta ve deniz kabukları) çok büyük yakınlıklar taşımaktadır ve kimsenin de aklına Dubuffet'nin "bayağı" bir iş ortaya koyduğunu söylemek gelmemektedir. Yahut Jackson Pollock'un 1948'deki yağlı boyası (Bir Numara adlı eseri) ile Dweller mağarasında bulunan ve Pollock'un kitaplığında bulunan duvar resmi çok yakındırlar birbirlerine ve "bayağı" olarak nitelendirilemezler, tıpkı Kara Walker'in siyah silüetleriyle popüler kültürün eğlence işleriyle alakalı olması gibi. Ve yine bir örnek vermek gerekirse, modern sanatın en ilginç isimlerinden biri olan Joan Miro'nun "Arlekenin Karnavalı" resminin (1924-25) Eskimo maskalarıyla olan yakın benzerliği gibi. Prehistorik olanla onun sanata yansıması "en tutarlı modernizmlerden biri" olarak karşımıza çıkmaktadır³ Diğer yandan Baudrillard işleri "zayıf" bulmaktadır. Ama zaten zayıflığından ve minörlüğünden kuvvet almaktadır çağdaş sa-

³ Bana kalırsa en modernleri içinden Yüksel Arslan'ın prehistorya eserlere olan ilgisi ve kendi Arturlaeri arasında da olağanüstü benzerlikler vardır. Burada anlaşılması gereken yapıtın tekrarlarından ve yanılısma yokluğundan çok bakan gözün algılama biçimi olmalıdır.

nat. Baudrillard "hiçlikle" suçladığı sanatın son durumunu ele alırken Malevitch'i sanki hiç okumamış, onun "insanın doğası tembelliktir" (1921) metnini hiç bilmezden gelmekte veya gerçekten bilmemektedir. Sanatçıları "ikiyüzlü" olarak nitelerken neredeyse bir işverenin asi işçileri için alacağı bir tavra düşmektedir. Minörlüklerinde bir samimiyetsizlik bulmaktadır.

Nedir Baudrillard'ın ileri sürdüğü? Sanat, yanılısama üzerine kurulu bir veri olarak kendisinin "illusion" üzerine kurulu düzenini yitirmiştir: hayalgücünün ve hayalin ortaya çıkardığı her şeyi kaybetmiş görünümündedir. Estetik olanın bir yası başlamıştır. Kendi tarihine nazaran sanatsal bir nostalji yok olan bir alanın, yani; yanılısamanın sanatı bitirdiğini ileri sürenlere karşı, sanat bitmekten öteye bir vaziyete girmiştir. Sanat artık sadece daha önce yapılanların bir retrospektifi olarak gözükmeye başlamıştır. Ancak, Baudrillard'ın niçin bu önermede bulunduğuna dair bilgi hemen ardından verilmektedir: Çünkü sanat gibi siyaset ve tarih de aynı durumdadır. Burada, daha işin başında, Baudrillard'ın amacının ne olduğu belli gibi durmaktadır: Siyasetin durumunu sanat alanında yeniden üretmek. Buna "gerici ütopya" demek ne anlama gelmektedir?⁴Baudrillard hiç bir şekilde malzemeleri göz önüne almaz gibi durmaktadır; özellikle 1960'lı yıllardan beri, sanat alanında malzemelerin teknolojik olarak nasıl bir değişim gösterdiğini göz önünden çıkarmamak gerekmekte değil mi? Işığın veya James Turrell gibi bir mimarın üç boyutluluğunu gösterdiği ışığın yeniden düşünülmesi hep yenilik olarak karşımıza çıkmıyor mu? Baudrillard buna istediği kadar "kaydırma" hareketi diye ad koysun, burada yenilik çok bariz bir şekilde vardır. Zamanın sonuna gelindiği ise, Buadrillard'a yakışmayacak kadar Fukuyama kokmaktadır. Kendisiyle yapılan söyleşinin Türkçe çevirisinde "Hegel ve sanatın sonundan da bahsetmekte değil mi? Sanat konusunda, Baudrillard, siyasi ve toplumsal alanda söylediklerinin

⁴ Bkz. *Ütopya ve Öngörü Arasında Sanat Sanat Dünyamız*, s.92.

ardına, gerisine düşmekte ve argümanları zayıf kalmaktadır. Bir kaşık suda çağdaş sanatı boğmaya kalkışmaktadır. Üstelik de sanatın cazibesinden eksikliği hiç de öyle sanat tarihinin her anının cazibe üzerine kurulmadığı açık ve bariz durmasına rağmen, Baudrillard bunu 1875'den sonrası üzerine sorulan soru üzerine cevaplamayı tercih etmektedir"⁵

Eğer tablo ileriye dönük olmaktan çıkıp da geçmişe dönük bir alanı izliyorsa, o zaman bu demek olacaktır ki, Russell Connor'un söylemiş olduğu gibi, sanat bir "rap" müziği gibi düşünülmektedir. Evet, bu ironik olarak görünebilir, ama bu aynı zamanda sanat gibi siyasi alanın da ironi üzerine dönüp dolaşmaya başladığını göstermektedir bizlere. Bu ironi veya göz yanılısamları reklam dünyasının kullandığı malzemeler olduğunda sanatın dışına çıkılmaya başlanmıştır. Reklam ve sanat yan yana işleyemez; eğer işlendiği söylenmekteyse buna "post modern durum" demek zorunda kalacağız. "Ne diyordu Baudrillard?" diye soran Ömer Uluç'u takip edersek; "öncelikle sanatın sistemlerden biri olarak diğerlerine nazaran daha ayrıcalıklı olmayacağı" önermesini hatırlayabiliriz. Evet, ilk önermede bunu söylüyor Baudrillard; ancak bununla sınırlı kalmıyor; her alandaki çöküşten ve hayalgücü eksikliğinden bahsediyor: Bu ne demek? Bu demek ki, sanat ister plastik ister müzik isterse de mimari olsun bir yenilik yapmıyor. Yapılan sanat tarihinin tekrarlarından başka bir şey değil: O zaman, siyaset ve felsefe tarihine de dönüp bir bakmak lazım gelecek. Öncelikle de David Hume karşımıza çıkacak; ve de onun Gilles Deleuze yorumlaması: Her bir alanın tekrarı, tekrarın aynı şeyi ileri sürmediğinin bir göstergesidir. AB,AB,AB, her biri birbirinden bağımsızdır. Hiç bir AB diğerine benzememektedir. Her biri nesneldir ve diğerinden bağımsızdır. Her tekrar bir ayrılıktır; ama bu görülenin nezdinde değil de bakanın nezdinde farkları ortaya çıkartacaktır. Zihindeki bir gelişme tekrarların imkansızlığını ortaya koyacaktır. Bakan gözün zihnindeki

⁵ Sanat Dünyamız, YKY, s.92.

değişikliği, bize tekrarların veya daha önce yapıldığı ileri sürülen tekrarların aslında tekrar olmadığını, her birinin nesnellik kadar orijinallik ortaya çıkardığını da göz ardı etmeyecektir.

Hume demektedir ki, birbirinin tekrarı ve aynısı gibi gözükülenler hayalgücünde eriyip yok olup yeniden doğmaktadır; ama Baudrillard'a göre, hayalgücü bir eksiklik içine girmiş vaziyettir. Burada, Baudrillard'ın okumasında bir çelişki gözükmemektedir. Her şeyi aynı anda gören bir göz olduğu yanılığı Baudrillard'ın ana yanılığı gibi durmaktadır: çünkü, biri yok olurken, hayalgücü ve göz diğerini algılamaya başlamaktadır. A oraya çıktığında B'yi beklemekteyizdir ve bu, her AB'nin sıkıştırmış olduğu güce eşit olarak durmaktadır. Bu zamanda bir sentez fikrini doğurmaktadır: Bir bellek meselesidir. A, B'yi beklemektedir belleklerimizde: Her an senteze girerken, aslında zamanı bozmakta ve her bir birimin kendisine bağımsızlık sunmaktadır. Bu sentez şimdiki zaman ile geçmiş zaman arasında bir ayrımı mümkün kılmaktadır. Şimdiki zamanda sıkışan ve geçmiş ve geleceği aynı birimin içine koyan bu anlayışa göre hayalgücü her an yeni bir geçmiş ve gelecek zamanı bir şimdiki zaman içinde kurabilmektedir. Bu da, temsili olanın kendisine zarar vermekten öteye gitmemektedir. Hume, bize bu ayrım içindeki tekrarların bellekte ve anlıkta (zihinde), ayrı ayrı bir veri tabanını oluşturduğunu ileri sürdüğünde, bellek kendi başına bu ayrı ayrı sekansları, tekrar olmasına rağmen, zaman içinde ayırmaktadır. Bu Bergson'un da deneylerinde açığa çıkar gibi görünmektedir: Dört kez çalan saat her birinde birbirinden ayrı bir heyecanı ileriye doğru fırlatmaktadır ve her bir heyecan bir şimdiki zamanda gerçekleşmektedir. Deleuze, Hume ve Bergson arasındaki farka değinerek, birinde açık diğerinde ise kapalı bir tekrar olduğunu söylemektedir. Bunun diğer adı ise "habitus"dür. Alışkanlıktır. Alışkanlık tekrardan yeni bir şeyi çıkarıp almasını bilme yetisi olarak çıkar karşımıza. Her bir temaşa yeni bir habitus'dür (organik ve

sensori motor olarak). Temaşa eden bunu vücudunda, sinirlerinde hisseder. Ve ayrımlar bu anlamda fizikseldir. Her bir tekrar fiziksel farklılıkları ortaya çıkarır. Pasif olarak baktığımızda duyarlılığımız hep aynı şekilde işlemeyecektir: "Tekrardan yeni bir şeyi çekip bir farkı çıkarmak, hayalgücünün veya çoklu ve parça parça olmuş vaziyette dururken temaşa eden ruhun rolü budur."⁶

Deleuze, Beckett'in de taraf olduğu bu tavırdaki temaşaya "pasif sentez" adını vermektedir. Postmodernizm kavramına alerjik olduğunu gördüğümüz Baudrillard'ın tartışmasının ne kadar "postmodern" olduğunu bilmem fark edebiliyor muyuz?

⁶ Gilles Deleuze, *Différence et Répétition* (Fark ve Tekrar), PUF, 1968, s.103b

'AVANT-GARDES'LAR ÜZERİNE

Toplumbilim dergisinin Haziran 1999 Plastik Sanatlar Özel sayısında, Lyotard post modernin moderne gebe olduğunu yazmıştı diye hatırlatmıştım. Buna göre de "modern her zaman yeniden doğmaya mahkumdur" önermesi karşımıza çıkmaktadır. Eğer sonrasında bile moderne gebe olan bir dönem söz konusuysa, burada her zaman sonranın ve öncenin sıralanmasında kaymalar olduğunu söylemek yanlış olmaz. Madem ki, modern hep öncedir ve hem de "modern sonrasının sonrasidir"; o halde modern kendisini "önce de", "sonra da" var etmektedir. Bu demektir ki, modern içinde kalacağız hep; her ne kadar onu belirli zaman dilimleri içinde aşmaya kalksak bile. Bu böyle olduğuna göre, avant-garde terimi ne anlam taşıyacak? Öncü anlamına gelen avant-garde sanatta kullanılan bir terim olarak "modern sanat tarihi" (çünkü zaten sanat tarihi modernin kendisidir, 19.yüzyılda kendisine bir yer edinmiştir) içinde önemli bir yere sahip oldu. Günümüzde ise bu terim çok eleştiri almamış olsa da sanat çevreleri tarafından; hâlâ adına eskiden "Üçüncü Dünya" dediğimiz bölgelerin sanatçıları ve galericileri kendilerini avant-garde sanatçılar olarak tanımlamaya devam ediyorlar. 2000 yılının Eylül ayında Ermenistan Bianeli'ne katıldığımda, Gümrülü Ermeni galerici bana; "ilk defa bir video projeksiyon sergileniyor galerimde" diyerek boynuma sarıldı ve bienalin içinde olan galerisindeki serginin "en avant-garde sergilerden biri" olduğunu da belirtti. Aynı şekilde, Kıbrıs'ta küratörlüğünü yaptığım "Geçişlilik"¹ sergisi sırasında da Kıbrıslı sanatçılar serginin "avant-garde" olduğunu söylediler. Yine; Bulgar sanatçılar avant-garde sergiler yap-

¹ Mağosa, Haziran 2000.

tıklarım söylemekteydiler. Ortaya şöyle bir durum çıkıyor: Sanatçılar ve galericiler batı dışındaki alanlarda öncü kelimesini kullanmaya devam ediyorlar. O halde öncülük dünyanın bazı bölgelerinde, Batı-dışında hâlâ kullanılan bir terim.

Dönelim Lyotard'm yazdığına; bana kalırsa, postmodern modernden sonra, ama yeni yapılan bir şey olarak ele alınır-sa, o zaman postmodern avant-garde teriminin yeni ifade biçimi oluyor. Thierry de Duve'ü izlediğimizde, benim *Konu-m-lar* (Bağlam Yayınları, 1991) kitabında ele almış olduğumu tekrar hatırlatabilirim: "Picasso 1907'de postmodern-di, 1930'a doğru modern oldu: Bugün artık klasik olduğu söylenecektir" (s.155). Buradan da anlaşılacağı gibi "post-modern" "avantgarde" olarak ele alınmaktadır; yoksa eskiyi de içinde barındıran, eklektik olan vb. gibi değil. Yeni olan-dır postmodern. O zaman modern veya post modern avant-garde "öncü" olmaya devam ediyor. Ama neyin öncü-sü olacak bu günkü sanatçı? Günümüz sanatçısı, bana göre, primitivizm, teklilik ve minörlükten etkilenen bir sanat türü ortaya çıkarmaktadır. Sanatçı minör bir sanat yapmaktadır. Birçok büyük küçük ve ucuz malzemelerin yığını ve azlığı kullanılmaktadır. Kafka, Joyce gibi edebiyatçıların edebiyat-ta yaptığının plastik sanatlardaki tekabülüdür. Zygmunt Ba-uman'ın önermesi ise "her şeyin hareket halinde olması" bu-na çok yabancı gibi durmuyor. Hareket halindeki bir mo-dernlik önce veya sonra üzerine kurulu olamaz. Hareket bir yerdedir. Lyotard'm söylediği ile çok çelişirmiş gibi durmu-yor Bauman. Bunlar "ileri" veya "geri" diye adlandırılmasa bile, "modern" hem önce hem de sonra ise bir sıralamadan söz ediyoruz demektir. Her şeyin bir öncesi ve sonrası oldu-ğu gibi düşünmek lazım. Sadece tasnif içinde bir sıralama: Örneğin psikiyatride monomanyak, psikoz, depresif, melan-kolik, şizofren tanımları öylesine yazılmış bir sıradır. Bu sıra değişebilir. Önemli olan bunlardan ortaya bir sözce çıkara-bilmek. Foucault'nun "*Bilginin Arkeolojisi*"nde yazdığı gibi,

"a,z,e,r,t" bile bir sözcüdur.² Hareket bu sözcenin içinde önem kazanmaktadır. Sözcüdur hareket ise çok önemli gibi durmuyor. O halde avant-garde her zaman anlamlandırılabilir bir şeydir. İster "post modern" ister "öncü" olarak adlandırılalım, bu değişmez. Bir de sanatçı bugün öncü olmak zorunda mıdır? sorusunu sorarsak: Kimseyi zorlayamayız. İsteyen kendisini "öncü" diye tanımlar, isteyen bunun olanaksız olduğunu ve yaptığının "öncü" olmadığını ileri sürer. Baudouin'ın savunduğu ortamdan söz ederseniz: Bu "ileri-geri" imkansızsa eğer, "öncü" bazen ileri saflarda bazen ise "geri" saflarda durmakta ve düşünmektedir.

Aydınların rolünün bitmesi demek öncü Leninist aydın modelinin iflasını da beraberinde getirmektedir. Ancak; aydının "bilinç taşımayan" ve "hakikati göstermeyen" tavırları da öncü olarak adlandırılabilir. Ancak; öncü anlamının tarihinde bir değişiklik olduğunu söylemek mümkün hale gelir. Yeni bir tavır olarak aydının bilinç taşımaması 1972 yılında öncü bir hareketti. Aydınların toplumdaki rollerinin farklılaştığını söylemekteydi. Ancak: bu aydınlar spesifik durumlarda tavır almaya devam ettiler. Foucault çok eleştirdiği bir tavrıyla öncü aydının güncelden haber getiren ve dışlanılanlara söz söyleme hakkının verilmesi gerektiğini düşünen biri haline geldi: İran Devrimi sırasında Foucault'nun tavrıyla Vietnam Savaşı sırasında Sartre'ın tavrı arasında pratik eylem biçiminde çok büyük bir fark ortaya çıkmıyor. Aydın tavrı almaya devam ediyor. Bu tavırlar da "öncü" diye adlandırılabilir veya adlandırılmasının çok önemli değil.

Zapatista hareketi toplumdaki yerel dinamiklerle hareket ettiğinde öncü olmaktan çıktığı gibi gerilla olmaktan da çıkmaktadır. Her bir Meksika köylüsü bir eylemciyse, burada toplu bir eylemden söz edilebilir. Temsilîyetçiliğin red edilmesi yanı sıra savaşçı sivil farkının ortadan kalkması "Atina demokrasisini" düşündürüyor. Hopolitik devrim ile asker ve

² Bkz. Ali Akay, *Michel Foucault'da İktidar ve Direnme Odakları*, Bağlam Yay. 1995, 2000.

vatandaşın aynı Şey haline gelmesi, Büyük bir savaş stratejisi değişikliği ortaya çıkararak bu Hoplitik devrim, orduda ikili bir savaş söylemini ortaya koymuştu. Her bir çift birbirini koruyacaktı. Biri kalkan tutarken diğeri kargı atacaktı. Bu demokratik ve dayanışmacı bir modeldir. Burada herkes " nc "d r. O halde " nc "ye gerek yoktur.

NE YAZIK Kİ ANLAMADAN YAZILIYOR

Bugüne kadar Türkiye’de bazıları (ki Ekrem Kahraman’ı da bunların asarında saymak gerekecek) sanatı ve çağdaş sanatı, kavramsal sanatı; sanat ve biçimlerin birlikte işlemlerini sağlayan bir temsil zannettiler. Bilgi ve kronoloji yoksunu düşünceleriyle argümente ettikleri fikirleri, tıpkı, Ekrem Bey’in de dahil olduğunu söylediği 1968 neslinden gelen bazı insanların okumadan fikir yürütmesinde olduğu gibi, bu nesil ne yazık ki, hâlâ fikir yürütmeye bilgi sahibi olmadan devam etmekte.

Türkiye’de resmin geldiği ve dayandığı üzücü noktalardan bir örnekle daha karşı karşıya kalıyoruz. Şaşırtıcı ama medeni cesaretini de kutlamak gerekecek olan, Ekrem Kahraman’ın, soyadından da anlaşılabilirliği gibi, gölge yeldeğirmenlerine karşı açtığı savaşta, bir kez daha, resmin şanssız bir şekilde, *ne yazık ki*, "kahramanca" savunulmaya kalkışmasında yatmakta. Gölge ve gerçeği karıştıran bu kafalar resmin bugünkü tıkanıklığının da sorumluları. Sanatsal kahramanlıkları biraz daha bilgiyle ve çağdaş sanata olan merakla doldurabilselerdi, bu sanatta neler yapıldığına dair bilgileri sadece İstanbul’daki hareketlilikle sınırlı bırakmasalardı; bu insanlarla "eşit" seviyede bir tartışma yapmak mümkün olacaktı; ama *ne yazık ki*, okuma aksaklıkları gösteren ve okuduğunu anlamaktan çok aklında olanı görmek isteyen okuma biçimleri kendi alanlarına zarar vermekten öteye akıntıya kürek çekmek zorunda kalıyorlar ve bu şekilde de savunukları bir kez daha, hareket ederken bataklıkta batan varlıklara benzer bir şekilde, çamura saplanmaktan kendilerini alamıyorlar. Bu safdiller kendilerinin kafasında olanları gölge olduğunu anlamadan gerçek sanarak, Marx’ın söylemiş

olduğu gibi yerçekiminden kaçmaya çalışmaktalar. Kafalarında yerçekiminin olmadığını düşündüklerinde yerçekiminden kurtulacaklarını sanarak tam tepataklık düşmekle yüz yüze geliyorlar.

Bu yanılsamalar ve hayal kurmalar sanatçıya ait olsa da, bu yaratı olduğunda anlamlı olabilmekte; ama kanıtlar getirilmeye kalkıldığında, farklı bilgi türlerine ihtiyaç gerektiğinde, batağa saplanıp kalarak, yerçekiminden uzaklaşma çabası içinde batıyor ve batmaya devam ediyorlar. Türk solunun vahim durumunun biraz da sorumluları *bu temsilli havadar kafalar*. Ne iyi olurdu bu kafalar biraz olup bitene bakarak ona göre argüman yürütmeye kalksalar ve tartışmanın daha ilginç bir hale gelmesini mümkün kılsalardı! Yazık ki, bu mümkün olmuyor, hem de çabalara rağmen: Ekrem Kahraman çok iyi niyetle ressamın ve sanatçının (Her halde kavramsal sanatın ve sanatçı kavramının bunları ayırdığını duymuştur; çünkü Ekrem Kahraman felsefede başka sanatta başka *kavram* kavramı var zannediyor. Çok ama çok üzücü şeyler bunlar. İnsan biraz merak eder de okur! Bu kavramsal sanat yapanların yazılarını en azından Kosuth'ün "antropolojist olarak sanatçı" (1975) makalesini) haklarının savunusuna girerken, durumu olgularla değerlendirebilseydi, o zaman benim yapmak istediğime "at gözlükleriyle" tek bir açıdan bakmaya kalkmaz; Emre Zeytinoglu ile benim ayrı ayrı iki ayrışık ögeyi birleştirmeye çalıştığımızı, aramızdaki karşılıklı ilişkinin daha yapıcı bir temele oturmaya çalıştığını, ikimizin de kendi alanlarımızda "krizleri" adlandırmaya çalıştığımızı anlayabilirdi ve hiçbir zaman küratörlük gibi bir vasfa soyunmayan Emre Zeytinoglu'nu bu tartışmaların içine çekmeye çalışmazdı. Ayrıca biraz daha dikkatli ve araştırmacı biri benim küratörlük üzerine söylediklerimi de takip etmek veya okumak zahmetine katlanır, sadece üç kitapla sınırlı bir okumaya ve kulaktan duyma verileri sunmaya girişmezdi, hele hele bu kitaptaki ayrı cümleleri oradan oraya atlaya atlaya okuyarak yeni cümleler kurmaya çalışmazdı. Özellikle ikinci yazı bize

televizyon montaj numaralarını andıran bir şekilde yazılmış olduğunu düşündürüyor, iyi niyetin ardında "bocalayan bir art niyet" var mı? sorusunu sorduruyor: Belki cevap bile verilmesi gerekmeyecek, ama sadece bir nezaket cevabı vermenin imkanı olacağı bir tartışmayı başlatmak ihtimalini sunabilir. Ancak E. Kahraman'ın yazı tonunun safdilliği ve bazen çizmeyi aşan ve bilgi dağarcığının kaç metrelik bilgiyle kaplı olduğunu hesaplamadan kurduğu cümlelerle bir cevap yazma zorunluluğunu doğurmuş olduğunu görmeden geçemiyorum. Marx insanların batıl ve dini temsiliyetlerle düşündüklerinde boğulmaktan kurtulabileceklerini sandığını yazarken, her halde bu tip argüman yürütenlerden bahsetmekteydi.

Şimdi geelim bu bilgi eksikliklerine veya daha nazik olarak düşündüğümüzde yapılan hatalara veya dikkatsizliklere: Ekrem Kahraman "Conceptual Art" olarak yazdığı ve bunu Marcel Duchamp ile başlayan ve Türkiye'de "30-40 yıllık bir gecikmeyle" geldiği söylenen bu sanat türünün kanıtı için de olsa biraz tarihsel ve sosyolojik bilgiye ihtiyacı oluyor. Kahraman kafasını o kadar sosyolojik ve sanatın birlikteliğini savunmama takmış olacak ki, tarihlerde çok abartılı bir yaklaşımı ileri sürüyor. Ve de sadece sanatçının temsiliyetçiliğinin temsilcisi olmanın ötesine geçmeden: Duchamp için "conceptual" demek ne kadar doğrudur bu tartışılabilir ve bugün, belki, ona bu sıfatı atfedebiliriz. Ama asıl olan, 1969 yılında Joseph Kosuth "Felsefe Sonrası Sanat" makalesini yazana dek bir "kavramsal sanat" açıkça ortaya konulmuş değildi. 1968 sonralarında vatanseverler tarafından kavramsal sanat yapan bir sanatçı olarak tanınmaya başlayan Kosuth, 1969'da Leo Castelli Galerisi'nde açtığı kişisel sergi yukarıda adını zikrettiğim makalesiyle "kavramsal sanatın" temelini atıyor. Demek ki lafın geldiği gibi "40 yıllık" bir süreç içinde kavramsal sanat söz konusu değil. Hele hele Duchamp'ın yeri nerededir? 1970 yılında Peter Schjeldah onun bir "ahlaki haçlı seferine" çıktığını yazmıştır. Felsefe ve sanat arasında kurulan bu bağlar bize sanatın felsefeyle olan ilgisini göster-

mekte; ama filozofun sanat yaptığını göstermemekte. Sanatçının felsefecinin kavramla işleyen düşüncesine sarıldığını göstermekte. Bu bir nokta. İkinci nokta sanatçının bir ressam veya heykeltıraş olmadığına göstergesi ki, bu da, Kosuth'un ele aldığı temel konulardan birisi. Yukarıdaki gecikmeye gelirsek, Türkiye'de "Türk sanatından öncü bir kesit" sergileri, 1980'lerin ilk yarısından beri bize kavramsal işler yapıldığını göstermektedir. Canan Beykal'ı, burada, anmakta yarar var diye düşünüyorum. Demek ki "kırk yıllık bir gecikme" önermesi, yine Türk entelektüellerinin batı karşısındaki "aşağılık duygusunun" sürmekte olduğunu bize göstermekte, ama ne iyi ki genç nesillerde bu kaygı artık pek hissedilmiyor. Yine 1969 tarihindeki makalede Kosuth sanatının kuramsal yapısıyla ayrımı, sanatçı, ressam ve heykeltıraş ayrımı üzerinden düşünmeye başlıyor. Burada artık estetik kavramından da uzaklaşmaya başlanıyor. Alman romantizminin ortaya çıkarttığı estetik yerini tarihe bir kez daha terk ediyor. Burada Duchamp'ı anmak yerinde olabilir, çünkü onun sanatçılığı estetik bir sanatçılıktan çıkmaya başlıyor.

Ekrem Kahraman'ın *ne yazık ki* kafasında "net ve berrak" olarak gözüken postmodernizm kavramı, yine aynı şekilde, kavramın *gerçekten* müphemliğini hiç kale almaksızın netleştirilmeye çalışılıyor. Yine bir "hap ideolojisi" gibi duran bu fikirler bize uzun zamandan beri nitelikli olmaktan çok kafa karışıklığı verdi ve bu karışıklık yüzünden de okuduklarını anlamaktan yoksun, hep bildiğini söyleyen cümleler verdi. Ekrem Kahraman da aynı şeyi tekrarlamaktan öteye gitmiyor: kafasında; küratörlük ve kavramsal diye adlandırdığı resim ve heykel dışında yapılan şeylerle bir tür hesaplaşma olduğundan yazılanları okuyamıyor veya okumak istemiyor. Ne yazık ki yapısalcılık sonrası filozofları da postmodern zannediyor.¹ Ve benim postmodern filozoflara yaslanarak yazdığımı sanıyor. Bundan üzücü bir durumu sunmaktan öteye gitmiyor. Ekrem Kahraman, birçok kimseye nazaran,

¹ Bunun için bkz., *Postmodern Görüntü*, Bağlam Yay. 1997.

bu üç kitabı okumak zahmetine katlanmış; ama okuyamamış; bu ona fazla yüklü gelmiş olacak ki, sadece farklı cümlelerden kolaj yapmakla yetinmiş; hele hele başka bilgilere de hiç yaslanma ihtiyacını duymamış, kulaktan duyma bilgileri veya Amerikan sosyolojisinin iddialarını gerçek zannederek, onlara yaslanmaktan öteye gitmemiş; ancak bu da daha üzücü bir durumu ifade ediyor: Solun anti-amerikan olup da sadece orada yapılanlara güvenmeye kalkması post yapısalcılık açısından *ne yazık ki* bilgisizlik örneğini süslemekten öteye gidemiyor. Hem de "bunlar hoca, durum daha vahim" demek hebennekalığını göstermekten kaçınmıyor. Hebenneka bildiğini varsayan ama bu nedenle de gülünç duruma düşenleri ifade eden Osmanlıca güzel bir kelime. Yine burada, en çok kullandığım iki ifade biçimini yine kullanmak durumunda kalacağım; ama "*ne yazık ki* ve ne kadar üzücü ki" hebennekalarla dolu olan bir toplumda yaşamaktayız. En iyi niyetliden en kötü niyetliye kadar bu karakteri gösterip duruyorlar. Bunun yerine tabii ki meşakkatli çalışmalar yaparak önce bilgi sahibi olduktan ve dikkat ettikten sonra polemığe girmek ne kadar güzel ve bir o kadar da doğru olurdu. Heyhat! Ne gezer.

Demode olarak adlandırılan "küreselleşme", "yersizyurdsuzlaşma" vb. gibi kavramların bu coğrafyada ne zaman ortaya çıktığını ve ne anlamda kullanıldığını ve hangi sergilerde hangi tarihlerde kullanıldığını araştırmak yerine "karalama ve sülüs" yazılar yapmaya çalışmak "süründüren" bir yerçekimden kaçma zihniyetini bize göstermekten öteye gitmiyor. Bilinebileceği gibi bunlar 1995 ve 1996 yılındaki ikili sergide belirgin olarak kullanılıyorlar. Küreselleşme, Devlet Sefalet Şiddet (1995), Yersizyurdsuzlaşma ve Genç Etkinlik TÜ-YAP Sergisinin kavramıydı (1995). Azınlık (1996) ise Kıbrıs'ta küratörlüğünü yaptığım sergi. Bu kavramların modası geçmek şöyle dursun 2000 yılı Ekim ayı *Birikim* dergisinin ana konusu olduğunu da hatırlatarak geçmek isterim. Bunların Türkiye'den örnekler olduğunu düşünenler varsa eğer

aynı *Birikim* dergisinin tercüme yazılarına da gönderme yapmadan geçemeyeceğimi ifade ederim.² Marksist düşünürün bu kadar demode bir kavramla uğraşmadığını takdir ederler sanırım. Ancak pozitivist bir kafaya sahip olduklarından kavramları nitelikleri modaları ve demode olmalarıyla düşünmekten öteye gidemiyorlar. Zapatistaların lideri komutan Marcos da herhalde demodeliklerle uğraşmıyor ki, liberal faşizm ile küreselleşme arasındaki yakınlıklara değinmeden geçemiyor. Hiç bir zaman sanatçıyı "kavram yaratıcısı olamaz" önermesiyle anmadığımızı tahmin bile edemeyen Ekrem Kahraman totolojik cümlelerle söylenmeyenleri bize söyletmeye kalkıyor. Bu ideolojik yanılsama, okuma zahmetinin olmamasından dolayı bu mertebeye iniyor. Küratörlerin sanatçıları ideolojiden uzaklaştırmaya kalktığını zanneden ve en azından birilerine sorsa cevabını alacakken hebenneka haline dönüşen bu yaklaşımın safdilliliği artık kötü niyetli bir saldırıya dönüşmeye başlıyor ve "bir cevabı hak ettim" diyor. Marx'ın zavallı modern Alman devrimci filozofları gibi hebenneka devrimci sanatçılarımız da resmin dininin resmi savunucuları haline dönüşüyorlar. *Ne yazık ki!*

Olgulardan ve saptamalardan yola çıkıyoruz. Burada inanç sistemleriyle, imanla ve taraftarlıkla ilgili bir şey de yok. Sanatın ve sosyolojinin krizi bu işleri takip edenler için barizdir. Bu krize kendi açımdan aradığım çıkış noktalarından başka bir şey olmayan çabam, ne sanat yapmaya ne de sanatçıya sosyoloji yaptırmaya niyetli. Sadece ikisinin de dönüşümünde belli bir kesişme anında yeni bir konfigürasyonu oluşturma çabası. Bu saldırgan ve reaksiyoner olmaktan çok pozitif bir çabadır. Bu çaba hem sosyolog hem de sanatçılar tarafından eleştirilebilir, burada anormal bir "şey" yok. Tuhaf olan argümentlardaki sakatlıklar. Bir kere içerik yerine niçin kavram kullanılıyor sorusu kadar safdil bir soruyla her halde uzun zamandan beri karşılaşmamıştık. Biçim ve içerik

² Fredric Jameson'un makalesi *New Left Review* Temmuz-Ağustos 2000 sayısına aittir.

olarak algılandığında bunların arasındaki ilişkilerin birlikte gittiğini hep yazdık. Biçim ne kadar kavrama karşın daha kalıcı gözükse bile (aynı eserden bahsetmekteyiz, yoksa Kahraman'ın zannettiği gibi Velasquez ve Picasso'dan değil; herhalde TÜYAP Sanat Fuarı'ndaki Doğan Paksoy'un standıyla karıştırdı Ekrem Kahraman yazdıklarımızı!) kavramın değişikliği biçiminden çok genel söylemdeki değişikliklerle veya bakını ayrı yorumları veya aşırıyorumlarıyla dönüşüme uğramaktadır. Biraz daha basit yazayım ki, Kahraman anlayabilsin: Yves Klein monokron maviyi kullandığında bir biçim bir anlam, içerik vardır; bu renktir; sonra bu renk mavi renk olduğunda mavi renk kavramsallaştırılmıştır; daha sonra *Boşluk* adlı çalışmasını gerçekleştirdiğinde artık cisimcilik vardır; ama bu mavi renklidir; burada biçim ve içerik kavram sayesinde vardır.

Önergelerin bir tarihi vardır. Aynı cümle asla her dönemde aynı anlama gelmez. Demek ki, anlamlardaki değişiklik işaretlere yansımakta ve bu yansıma hareketi de temsiliyeti değiştirmekte ve krize sokmaktadır. Soyutlaşma ve soyut makine diye adlandırabileceğimiz gelişmenin kaçış çizgisi burada anlam kazanmaya başlamaktadır: Anlam kendisini dönüşüme soktuğunda eserin arzulanma biçimi değişmeye başlar. Ama biçimi tarihidir ve ebedidir. Ressamın bitti diye adlandırdığı eser artık bize kalmaktadır. Mona Lisa veya La Jaconde'nin gülüşü üzerine tartışabiliriz, bıyık sakal koyabiliriz; ama yüz aynı yüzdür: biçim olduğu gibi durmaktadır. Üstelik de ardındaki manzara her şeye rağmen Leonardo döneminde devrimci bir hareketken; bugün baktığımızda sadece modası geçmiş bir manzaradır, bir minörlük olarak durmaktadır karşımızda, Akademinin 19. yüzyıldaki anlayışına göre. O halde, tarihi bir perspektiften bakılmazsa, yazdıklarımızı anlamak da imkansızlaşır. İşin komik yanı Ekrem Kahraman kendisini bir 68'li olarak nitelerken bu tarihi okumayı yapmaktan aciz kalıyor. İki ayrı sanatçının pastişlerini kıyasla-

maya kalkıyor! hele hele kavramı yükleyenin küratörler olduğunu söylerken ne kadar absürdleşiyor, kendisi bile farkında değil. Küratörlerin kavramlarla alakalı olduğunu söylemek onlara çok daha fazla değer vermek anlamına gelmektedir. Bu kavramlar ortada duran kavramlardır. Onların kavram yaratmakla pek alakası olduğu söylenemez.

Bu kavramları alıp kullanırlar, sanatçılar da aynı şeyi yapabilirler ve zaten yapmaktadırlar. (Kahramanın anlamadığı gibi, kavramı alıp kullanamazlar; bunu yapanlar olsa olsa sanatçı olmayanlardır); ama onlar "ben kavram değil içerikten söz ediyorum" diye iki ayrı şeyi aynı şey olarak göstermeye kalkmazlar. Bu sadece içeriğin ne olduğunu ve kavramın da ne anlama geldiğini bilmeyenlerin yapabilecekleri basit yanlışlardandır. Önemli olan biçimin anlam sayesinde yersiz-yurdsuzlaştırılmasıdır. Klişelikten çıkarılmasıdır. Yoksa tekrarlar kalır geriye. Bu da aynı şeyleri şöyle veya böyle söylemenin ötesine geçemez. Tıkanır kalır resim ve bugünkü vaziyetine girer. *Ne yazık ki!* Üstelik de sanatçı olanlar için "çoğu başka alanlardan" gelmektedir diye önyargılı bir yaklaşımla sanatı belirli bir alana kısıtlamak zorunda kalındığında bu tıkanmaya bir çöp daha atmak demek olduğunu hiç düşünmez de. Başka alanlar derken "Freudyen lapsus" yaptığını bu kadar açık olarak göstermez insan; başka alan dediği "resam" olmayan demek; yani mimar, grafikçi; sinemacı veya fotoğrafçıyı kastediyor ve bunları sanatçıdan saymıyor Ekrem Kahraman. Bu, tabii, günümüzdeki çağdaş sanatın nereye geldiğini takip edemeyen bir kafanın yazabileceği cinsten bir "lapsüs". Hele hele bu sanat alanlarının birlikte işlediği Dada'dan beri, İngiliz pop art'çılarından beri bilinen bir şey: 1956'da, Whetechapel Art Gallery'de *This is Tomorrow*³ da

³ Bu sergi disiplinlerarası bir dönüşümü ortaya koymaktaydı; sanattaki "arılık kavramına karşı çıkmaktaydı". Bkz. Stephan Schmidt-Wulffen, "This is Tomorrow", 1956. Buranın baş aktörlerinden biri bir robottur. *Robby The Robot* Richard Hamilton'un enstalasyonu John Michel ve John Voelcker ile birlikte gerçekleştirilmiş ve bu ilk Pop Art Sergisi olarak kabul edilmiştir. Kitle kültürü ve yeni teknolojilere açılmanın bir safhasıdır bu sergi.

Independant Group⁴ için Alloway, iletişim kurumlarından yola çıkarak, mimarinin plastik sanatlar ile birlikte kullanıldığını, tasarımın sinemanın, fotoğrafın çizgiromanın karıştırılıp, sanatın "arı" diye nitelendirilen türüne karşı çıktığını yazdığında, bugünün yolunu açmaktaydı.

Görsel sanatların yolu açılmaktaydı. Aynı dönemde R. Hamilton *Growth and Form* adlı sergisinde geleneksel resim ve heykelin yanında bilime doğru açılarak sanatı genişlettiğini mimariyi de bunların arasına koyduğunu belirtmekteydi. Ekrem Kahraman'ın bunları bilmeden ve tüm suçun küratörlerde olduğunu zannederek, biraz daha ileride, "anlam yaratıcılığı" diye adlandırdığı ise kavram demek oluyor; çünkü kahraman aklını küratörlere takmış; o zamanda ne yazdığının farkında değil ya da "şişman herkesten". Hele hele küratörlerin insanları ve sanatın "doğal" içsel macerasından (yani Kahraman bunu "ideoloji" diye okuyor) uzlaştırmaya çalıştıklarını söylerken, yine de bir ne yazık ki bihabersizliğin sefaleti içinde kalıyor argümanlarını iyice pespayeleştiriyor; sadece sergilerin isimlerini yazmam yeterli; umarım anlar kendisi: *Devlet, Sefalet, Şiddet; Azınlık; Kesişen Coğrafyalar; Ekoloji ve Periferi; Cumhuriyetin Tasavvuru* (bunlar sadece benim yaptığım sergilerden bazılarının adları). Dünyadan örnekler vermeye kalktığımızda; *Kültürel Farklılıklar, Egzotizmin Bölüşümü; Kimlik ve Kimliksizleşme; Postkolonyalizm ve Göç* vb. daha da eklenebilir. Her biri tamamen siyasadır; ve zaten sanatçılar da siyasi işleri gerçekleştirmektedirler. Kahraman'ın isimlerini bile bilmediği dünyanın çeşitli yerlerinde yaşayan onca sanatçı, içlerinde Türkler de var. İşte, ne yazık ki Ekrem Kahraman gibi "bütünlükçü bir bakış açısı" olarak adlandırdığı bakış yüzünden hiçbir ampirik veriyi bilmeden

⁴ Bu grup Herbert Reed'in başkanlığında Institut For Contemporary Art of London'da 1952 yılında kurulmuştur. Vedat Nedim Tör'ün başkanlığında Yayı ve Kredi'nin düzenlediği uluslararası tenkitçilik Kongresinden Reed'i hatırlayabiliriz. Kendisi Aliye Berger'in "Hasat" adlı tablosuna ödül veren jürinin içinde bulunmuştu.

önyargılarla argüman yürütmek zorunda kalınır ve o zaman da hata üzerine hata yapılmaya başlanır; bilgisizlikler sergilenir, komik duruma düşülür; zannettiklerinin "zannettiği gibi olmamış" olduğunu anlamak imkanı bile kalmaz. Bu da üzücüdür. Tıkanıklıktır; resme zarar verir. Ve içinde olduğumuz durum da budur.

Sosyolojinin kendisini bir "sanat türü" olarak kurmasının küratörlükle veya sanat yapmak isteyen bir sosyoloğun "sin-sice" hareketleri değildir. Bu sosyolojinin kendi içindeki bir hesaplaşmasıdır. Bunu da görmek için nelerden bahsedildiğini takip etmek lazımdır. Bu izleme, görüldüğü kadar Ekrem Kahraman'ın merak alanına girmemektedir. O kahramanlığını yel değirmenleriyle boğuşarak göstermek istemektedir. Anlamaya çalışan bir kafa yerine sabit fikirlerinin üzerine ısrar ederken bilgisizliğini sergileyenlerin düştükleri hatalara düşenlerdendir.

Bu da bir cevabı hakediyordu. Ama ayrı ayrı vermek daha iyi bir yol olarak kabul edildi. Bu benimkisiydi.

GEÇİŞLİLİK

Bu kavram daha sonra olasılık dahilinde olan bir serginin girişi mahiyetindedir. Buna göre kavramın kendisi yeni bir "öznellik biçimini" ve onun da, psikanalitik "benlik" kavramının toplumsal alanda kullanılmasındaki farklılaştırma biçimlerine aittir. Sosyolog Anthony Giddens'in kullanımındaki haliyle Freudçü ben, üstben ve id toplumsal olarak üç ayrı katmana bölünmenin "yapısallaştırılması"dır. Giddens bu kavramaları "usavurmaya dayalı bilinç", "pratik bilinç" ve "bilinçdışı güdüler/bilinçsellik" kavramlarıyla toplumbilime uyarlamaya çalışmıştır. Burada Freudçü bireyin kendi bilinç mekanizmalarının kolektif alandaki gelişimlerle alakaya sokulması ilginç bir pratik olarak karşımıza çıkmakta; ancak açıklama olarak yeterli durmamaktadır; çünkü Freudçü topik olduğu gibi toplumsal alana uyarlanmaya çalışılmaktadır. Halbuki kişinin Odipal sonrası varlığının varolan alanda sosyal ve kolektif bir bilinçlilik düzeyine girmesi (Freudçü Odipal bir mitolojinin) tercihten çok siyasi bir pratiğin ve sosyal alanın yatırımlarının bir verisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Giddens "pratik bilinç" kavramına en yakın olarak bulduğu "bilinç-öncesi" aslında bilincin heterojenliğini göz ardı etmektedir. Bu nedenden dolayı, burada, sergi bağlamındaki özelliğın "GEÇİŞLİLİĞİ" Freud-sonrası bir psikanalitik yaklaşımın olduğu kadar "ultra-modernist" bir siyasi yaklaşımın da sosyal ve refleksif olarak ele alınmasını içermektedir.

Başka bir açıdan baktığımızda Claude Levi-Strauss'un adına "Rousseaucu devrim" dediğı Rousseau'nun *Dillerin Kökeninin Ruhı* adlı eserinde ele almış olduğu tema yine benlik ve içimizdeki başka benlikler ve ötekiler ile alakalı

olarak bizi ilgilendirmektedir. Descartes'ın ben'i, Freudçü benlik ile çakışır gibi dururken, Rousseau, içindeki "o"ndan bahsetmekte ve öteki benim diyebilmektedir (Zamanından önce Lacan'm "ayna evresi" sanki karşımıza çıkmakta). İnsanlık hep ötekinden geçmekte; başka bir şekilde söylemeye kalkarsak, toplumlarda olduğu gibi insanların benlik kavramının kendi içinde bile bir geçişlilik mevcuttur. İnsanın ismi bile, burada, varlıklar arası kaynaşmayı ifade etmektedir. Hele müzik üzerine söylediği ile Rousseau biraz daha anlaşılır bir şekilde yukarıda söylemek istediğimizi açığa çıkartmaktadır: "Müzik karışıklık ve ilişkilerin soyut bir sistemidir.(...) Bu ben ile ötekiler arasındaki ilişkiyi ters yüz eder; çünkü müziği dinlediğim zaman ben kendimi dinlemekteyimdir; müzikten geçen benim kendimi anlamamı sağlar. (...) Ruh ve beden ikiliğinin dışında müzik benim için yaşamaya devam eder".¹ Botanikte de akılsal olan ile duygusal olanın birlikteliğini, birbirleriyle olan "geçişliliğini" gösterir. Siyaset akılcı olarak adlandırılan; ama insanların insani yönlerine çok az bir şekilde akılcı olarak hissedilen bir şey olarak duyumsal, hissi olanı akıldışı sayar; ancak estetik ve etik birlikteliği sayesinde insan hissi olan ile akılsalın gerçek yaşamda nasıl birlikte olduğunu; ama siyasetin hakimiyeti altında yaşarken milli hislerin akılcılıkla birleştirildiğini; bunun da ötekini yadsımdan geçtiğini anlayabilir. Rousseau'nun örneği, burada, çok anlamlı bir hale gelmektedir. Herkesten "daha ötekine" ve hatta bir hayvana özdeşlik duyarak kendi kendine ve benzerlerine özdeş olmaktan kurtulur: Budur ben olanın ötekilersiz, ötekilere bir sınır çizerek mümkün kılan ve de bu şekilde fakirleştiren, imkansızlaştıran. Siyaset kültürü savaşıyor ve saldırgan insani güdülerine karşı insanları koruma iddiası ile insanı insandan ayırmayı başarır.

Buna göre, yaslanılan terimin bir bakıma özelliğın içinden geçen merkeziliğı bile "ayrışık" ve "transversal" olarak alınmasını düşünen Felix Guattari'nin Fransız filozof Gilles

¹ Rousseau, *İtiraflar*

Deleuze ile birlikte ortaya koydukları "şizoanaliz" ile ilişkilendirilecektir. Sanatçıların yapıtlarının "geçişliliği" aynı zamanda sosyal alan ve devleti ilgilendiren kurumsal yaklaşımlarla olduğu kadar, bu yaklaşımların daha etik ve estetik boyutlarında ele alınıp bir tür adına kültür politikası denebilme noktasına getirmeleri de ana sorundur; çünkü ikiliklerden çıkıp, ikili diyalektik karşıtlıkların ezici zorlamalarının karşısında aranacak düşünsel alternatifin siyasi ve kültürel boyutları da, zaten olmakta olan sosyal durumun bir yansımasından başka birşey gibi görünmemektedir. Bu nedenledir ki, siyasilerin çözümleyemediği, veya "askıya aldığı" birçok problem -hatta bazı baskıcı yöntemlerle çözülmeye radikal bir biçimde alınırsa da- kültürel düzeyde karşıtlıklara ihtiyaç kalmadan, kendi kendine ortadan kalkma potansiyelini içinde barındırmaktadır. Bunun için yapılan sergilerin kültür politikalarını tayin etmekte de önemli bir rolleri olduğunu göz ardı edemiyoruz. Bir anlamda siyasi istençlerin dışında "minör" bir yaklaşımla hareket eden kültürel ve sanatsal etkinlikler çok kere siyasi alanlara yol açmış ve hatta yordam göstermekte aciz kalmamıştır. O halde, aslolanların kültürel ve zihinsel değişmeler olduğu önermesinden yola çıkarak, sergi kendi başına bir sosyal ve kültürel politikayı kendi yapıtımlarının varlığında belirginleştirmektedir. Bu belirginlik yapıtların simgelerinin ve anlamlarının siyasi olmasını zorunlu kılmaz; salt yapıtın kendisi kültür siyasetini içinde barındırmaktadır.

Bu siyaset-ekonomi-kültür-sanat geçişliliği her yönde kendisini var kılmakta ve göstermektedir: Eserler arası diyalogdan, malzemelerin seçimine kadar tüm veriler bir "çoklaşmayı" ve "çoğulculuğu" vücuda getirmektedir. Bu çoklaşmalar ve çoğulculuklar sanat dillerinin kendi aralarındaki ayrışıklığı gösterdiği kadar birleşme ve kesişme alanlarını da imlemektedir. Bu siyasi olarak çok anlamlı durmaktadır: Diller arası mekanlar arası geçişlilik her anlamda bir ya-

tay-birleşmeyi öngörmektedir. Uzlaşmacıdır ve bunu da kendi farklarını ve tekliliğini koyarak gerçekleştirir.

Sınırların buradaki rolü her şeyiyle anlamdışılaşır. Disiplinlerin arasındaki farklar (sosyal bilimler, doğa bilimleri ve sanat pratikleri) kendilerini korurlar; ama her biri diğerleriyle tarihin her anında konuşmakta ve birbirlerine geçişlilik olgusal olarak mevcuttur. Bu zaten Guattari'nin psikanaliz ile sosyal bilimler arasında kurduğu yaklaşımın zaten kendine ait olan dilinde kullandığı bilimsel kavramlarla kendisini göstermekte değil midir? Gilles Deleuze ile birlikte Felix Guattari'nin Freudçü ikili topikin yerine (bilinç-bilinçdışı) her türlü ikili "manikeen" yapılanmaları red eden -ve hatta Odipus ve karstrasyon ikiliğini de- şizoid bilinçdışı kavramları çıkarmaları yeni bir paradigmanın habercisidir. Kişiyi aile ve devletin korumasından daha özerk bir yere doğru çeken yaklaşımın kendisidir. Bu şekilde, geriye dönük bir takım geçmiş toplumsal bilinçdışı olarak kabul etmek ve bunun üzerine mitolojik bir siyaset üretmek yerine, ileriye dönük akışkanlığı olan, "flux"ler taşıyan güncel pratiklerle ilişkilendirilebilen; her şeyi her şeyle ilişkilendirmekten kaçınırken, her şeyin de atomize olduğunu kabul etmekten çok bu parçalanmaların yatay geçişli olarak yeniden kurulabileceği inancını taşıyan bir anlayışı gündeme getirmek istiyoruz. Yapının ve dilin bilinçdışı yerine "flux"lerin ve "soyut makinaların" bilinçdışı kavramları yukarıda izah etmek istediğimizi açıklamaktadır.

Sanatçılar bu kavramlarla iş üretmek zorunda değiller, onların çalışmalarından yola çıkarak bu kavramlar serginin konseptinde anlam kazanmak durumundadır. Veya başka bir deyişle söylemek gerekirse; bu serginin kavramı belirleyici olmaktan çok uzaktır. Ancak; sanatçıların yapıtlarının üzerine bu kavramsallaştırma denemesi mümkün olmamaktadır; yani işler ve çalışmalar kavramı incelemektedir. Ancak bunun yanında, birbirleriyle geçişlilik oluşturdıklarını gözlemlemek de her izleyiciye açık bir şekilde verilmektedir.

Onların da fark edebileceği gibi, kavramları algılamasalar bile işleri algılamakta zorluk çekilmeyeceğini düşünmekteyim. O halde serginin işaret ettiği nokta şudur: Kavramlar ve eserler birlikte işlemeseler bile birbirlerine yol gösterebilir; birbirleriyle diyaloga girebilir ve aralarındaki ilişkiler pozitiflik noktasına taşınabilirler. Her tecrübenin kendi alanında yaptığı atılım ve işaret diğer alanları da etkilemekte gecikmeyecektir. Geçişlilik en kaba anlamında bu etkileşimlerin siyasi ilişkilerdeki yansımaları göstermektedir.

Geçişlilik sergisi bize sosyal bilimler, temel bilimler ve sanatlar arasındaki geçişliliği gösterdiği kadar, sanatların içindeki geçişi de göstermektedir. Her türlü farklı malzemenin resmin heykelin, enstalasyonun nesnelerinin fotoğrafın ve videonun birbirleriyle olan ilişkisini sorunsallaştırmaktadır.

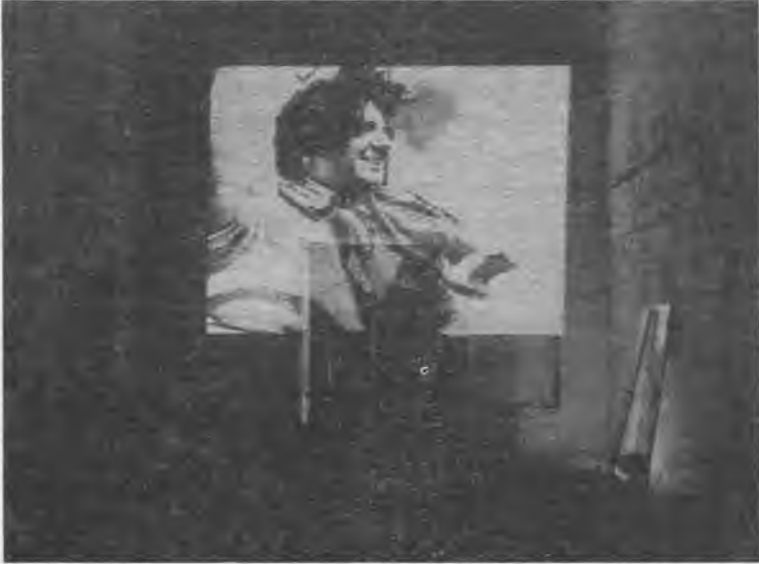
14. yüzyıla ait olan Rodos şövalyeleri tarafından inşa ettirilen İkiz Kiliseler'in içinde gerçekleşen sergi bize tarihi bir geçişi de sunmaktadır: Şimdiki zaman gelecek ve geçmiş zaman aynı mekanın içinde buluşmaktadır. Hakan Onur'un 9 mavi şemsiyesi de kilisenin duvarlarındaki pencerelerin delikleriyle bir "konuşmaya girerek", Şems-i Terbiye adını koyduğu enstalasyonunda güneşin ışınlarını geçiren ve "geçişlilik" sayesinde yeniden insanın kendi güneşini kurmasını sağlayan eyleme gönderme yapmaktadır. Bu bir kesişme anıdır: Sanatçıları, eserleri ve zaman içindeki nesilleri birbirine karıştırır: Ömer Uluç gibi deneyimli bir Türk sanatçısıyla Kıbrıslı Türk sanatçı Filiz Ankaç veya Türk sanatçı Hakan Onur nesiller arası bir "geçiş" bize sunmaktadır. Eserlerin anlatım tarzları da bir geçiştir. Emre Zeytinoğlu'nun varilin denizi kirlettiğini tasvir ettiği tualî ile İnci Kansu'nun el yapımı kağıttan gerçekleştirdiği taşları ve varili benzer temalara değinirken, Tayfun Erdoğan'ın günceleri de aynı şekilde el yapımı kağıttan vücuda getirilmiştir. Filiz Ankaç da kömürlerle ve yakarak gerçekleştirdiği enstalasyon- resminde kültürün kirletildiğini göstermektedir: Kemal Ankaç ise asker miğferinin açtığı kapıyı, mihlanmış çivileriyle birlikte gösterdiğin-



Hakan Onur, Şems-i Terbiye, Enstalasyon; Geçişlilik Sergisi, 2000

de miğfer sembolik olarak "kapıyı açarken", parçalanmaya da devam eden yapıyı sunmaktadır bizlere. Emel Samioğlu da resimleriyle Ümit İnاتçı'nın sicimlerinin yanında geçişleri bağlar gibidir. İkiz Kiliselerin diğer odasında bulunan Ümit İnاتçı'nın mumdan yaptığı resimleri, tual resminin fırçasıyla birlikte bir tüketilmişliği, bir ritüelleştirmeyi eleştirel bir bakışla gerçekleştirmektedir: Yere koyduğu mumlar karanlık alandaki büyüsel ve sanatsal olanı göstermektedir. Tıpkı Kemal Ankaç'ın işindeki ışığın aydınlattığı mum gibi, açılan kapının ardında yanan "hareketi" ortaya koymakta. Seza Parker video projeksiyonunda fotoğraflar üzerine bilgisayarla işlenmiş hareketli "lale figürlerini" yerleştirdiğinde tüm bir batı dünyasının Osmanlı-Türk tarihinin sembolü haline gelen laleden yola çıkarak, "kurma ve yıkma" konularına eğiliyor. Eserin adı "Long March" yani "büyük yürüyüş" Max Roach'ın müziğinin devrimciliği ile de beslenen bu eser bize

Mao'nun "yürüyüşü" ile yakınlık kurdurtuyor. Kurulan bir devlet olarak İsrail'in 1959 yılındaki fotoğrafları, yıkılan imparatorluk Osmanlı ile birlikte anımsanıyor; ikisinin tarih-aşırı "geçişliliğini" ortaya koyuyor. Sınır sınıraşma gibi konular burada bizim karşımıza çıkıyor ve hayalgücümüzü çalıştırıyor. Ömer Uluç da benzer bir şekilde "Kuş ve ada" adını verdiği ve bu sergi için gerçekleştirdiği "resim-heykel" birlikteliğinde kuş, ada gibi simgelerle Kıbrıs adasını kuş misali gelen uçakların ve askeri ve sivil sorunlarına yaklaşıyor.



Seza Paker, Long March, Video, 1999; Geçişlilik Sergisi, 2000

RİSKLİ GÖLGELER

Riskler

Riskli gölgeler daha önceleri yaptığım sergilerle bir tür paralellik oluşturmaktadır: Sanat ve sosyolojinin keşilmesi. Risk kavramı son on yıldır sosyolojinin çoklukla kullandığı bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Beck'in kullandığı "Risk toplumu" kavramı günümüzün modernlik tartışmaları içinde önemli bir yere sahiptir. Ekolojik denge- nin bozulduğu, sera etkisiyle ozon tabakasının delindiği bir kapitalizmin kendi içindeki yaşamsal çelişkileri ortaya çıkaran bir kavram, yaşam alanını riske sokan ve toplumsal yaşamsal ile birleştiren yeni bir toplumsallığı öngörmektedir. Buna göre, kapitalizmin kendi ekonomik çelişkileri kültürel ve toplumsal çelişkileri tarafından aşılır gibi durmaktadır. Bu anlamda Beck kültür alanını yaşamsal alana doğru taşımakta ve bir başka açıdan bakıldığında M. Foucault'nun ve G. Agamben'in sorunsallaştırdığını yeniden gündeme getirmektedir: Bios ve etika aynı sorunlarla bütünleşmekte, toplumsal yaşamsal ile birleşmektedir. 20. yüzyılın ilk yarısının Nazi deneyimi ve Temerküz kampları yasa açısından, siyasi olanı yaşam alanına doğru çekmiş ve ırkçılaştırmıştır; bu da, yaşamın politikası olarak karşımıza çıkmaktadır: Bio-politikos. Aynı kavram, "risk toplumu" Giddens, Ewald ve Luhmann gibi Alman, İngiliz Fransız sosyologlar tarafından da tartışmaya açılmıştır. Bu kavram içinde yaşadığımız küresel dünyanın önem kazanan ve tartışılan kavramı olarak günümüz toplumsallığını abluka altına almış görünmektedir. Giddens'in ve Beck'in bu çalışmaları Ewald'inkiyle birlikte ele alındığında ortaya Refah toplumu ve liberalizm meseleleri konacaktır. Hatırlanırsa eğer, 1995 yılının sonunda yapmış olduğum sergi de (*Devlet Sefalet Şiddet*) aynı konuyu

başka bir açıdan sorunsallaştırıyordu. 1998 yılında Floransa'da küratörlüğünü yapmış olduğum "Ekoloji ve Periferi" sergisi de ekolojik ve toplumsal kirlenmeyi birlikte gösteriyordu. "Riskli Gölgeleler" sergisi de benzer temaları ele alıyor; ama belki de daha estetikleştiriyor; çünkü "risk" kavramı yeni bir kavramla daha eşleşiyor: gölge kavramıyla. Bir çeşit sosyoloji ve sanat birlikteliği iki kavram sayesinde eşleşiyor; bu beraberlik daha estetikleşen sosyolojiyi sanatı yakınlaştırırken sanatı da toplumsal alana doğru taşıyor. Fransız eleştirmen Bourriaud'nun terimiyle "ilişkisellendiriyor". Bourriaud, Guattari'nin kavramlarından yola çıkarak "ilişkilendirilmiş estetik" kavramını öneriyor.

Gölgeleler

Gölgede bir yandan bilim dünyası bir yandan ise sanat dünyası ile içiçelik sağlıyor: Gölge sanattaki ışık ve gölge açısından sanatçıları daha başından beri ilgilendiren bir kavram; tüm sanat bir tür "ışık rejimi" olarak düşünüldü hep; halbuki ışık gölgeler sayesinde kendisini gösterebilmektedir; Astrofizikçilerin gösterdiği gibi, gece sayesinde evrenin genişlemesi mümkün olmaktadır. Yoksa gece olmayacak ve evrenin bir sınırı olacaktı. Yine geometrinin bulunuşu olarak gösterilen Tales'in piramidin boyutlarının ölçülmesini sağladığı kuramı, piramidin gölgesinin sayesinde bulunabilmiştir. Tales piramidin boyutlarının büyüklüğü sayesinde somuttan soyuta doğru yönelerek ölçüleri nasıl hesaplayabileceğini bulmuştur. Diogene Laerce'in aktardığına göre, Tales piramidin gölgelerine göre boyunu ölçtüğünü ve onlar sayesinde kendi gölgemizin kendi boyumuza eşit olduğunu yazmıştır; halbuki 19. yüzyılın başında yapılan bir şakaya göre Goethe, hep öğlen saatlerinde dışarıda yürüyüşe çıkarmış, çünkü gölgesi en çok o saatte uzun ve görkemli gözükiyormuş. Plutarkos ise Tales'in piramidin bıraktığı gölgenin sınırına bir sopa saplayarak güneşin ışınlarının onu kesen bir şekilde geçtiğinde iki ayrı üçgen ortaya çıkardığını aktarmaktadır. Auguste

Comte ise Samoslu Aristarkus'un Yer, Ay ve Güneşin görece mesafesinin bir üçgen üzerinde ölçüldüğünü dik açılı üçgen sayesinde gösterdiğini hatırlatır. Buna işte Grekler *teoria*, yani görmek adını vermektedirler. Buna göre, büyük model bulunamadığı zaman küçültülmüş model örnek alınır. Yani görmek dokunmadan dokunabilmektir. Tales'e göre gölge sayesinde ışık ortaya çıkar. Bilim tarihinin soyut düşüncesi felsefenin kavramsal düşüncesi hep gölgeler sayesinde mümkün hale gelebilmiştir. Bu aydınlanma üzerine kurulu bir dünya tarihi tarafından göz ardı edilmiştir; saklanmış; beyaz ırkın beyazlığı ile ışığın aydınlığı kara ırkın gölgesel rengine saklamak zorunda hissetmiştir. Böyle bir okumada Bernal'ın Grek uygarlığı karşısında ön plana çıkarttığı Mısır ve Mezopotamya uygarlığı "Kara Atena"da ele alınmıştır. Tüm bir yeni okuma karenin ve gölgenin üzerinden geçmektedir.

Benzer bir şekilde de, felsefe tarihi ve 18. yüzyıl aydınlanması gölgeyi değil de ışığı ön plana çıkarmıştır: Deiwos'un ışığı Tanrı'yı ve ışığı ifade etmektedir. Platon için gölgeler mağaranın simülakrlarıdır, görüntülerdir. Işık sayesinde ise hakikat ortaya çıkabilecektir. Işıktır hakikati gösteren ve gölgedir hakikati saklayan. Aslında, bir başka açıdan bakarsak, gölge sayesinde Platon metaforik olarak hakikati göstermeye çalışmıştır. Sokratik diyaloglar bu açıdan okunduğunda başka bir ifade biçimini göstermektedir.

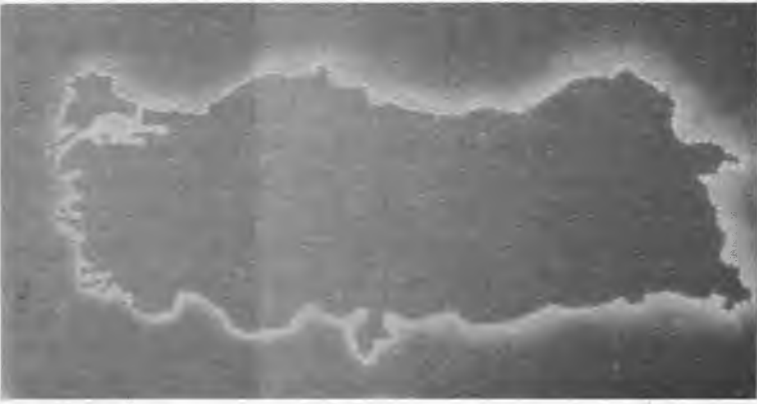
Hem Risk Hem Gölge

Bu iki kavramın yanyana getirilmesi yalnızca sosyoloji ve sanatı birlikte ele almakla kalmıyor, aynı zamanda sanat ve tarihi sosyolojinin kendilerinde bir risk alma durumunu ortaya çıkarıyor; çünkü burada ne sanat ne de sosyoloji kendi disiplini içine hapsolmuş bir şekilde kalıyor. Gölge ise sanatta rengin aldığı bir riski beraberinde getiriyor, hem de geleneksel sanat türleri ve çağdaş veya modern diye adlandırılan sanatlarla hiyerarşiyi yok ediyor. Çünkü bi-

lindiği gibi, Karagöz ve gölge oyunları sadece geleneksel sanatla ilgili dururken veya Avrupa başkentlerinde turistleri eğlendiren makasla kesilen siyah portreleri hatırlatırken, çağdaş sanat içinde örneklerini gördüğümüz ve "minör" diye adlandırılan türdeki sanatlar (Amerikalı zenci sanatçı Kara Walker bunun en güzel örneklerini vermiyor mu?) yukarıda söz ettiğimiz hiyerarşinin klasik yapısını bozmaktadır. Sergi de; aynı zamanda, bu yapısı bozulan sanata bakmak istemektedir. Bu yüzden dolayı sanatçı seçimlerinde daha önce gölgelerle ilişkili çalışmalar yapan sanatçılar arasında bir seçim yapmıştır; ve yine bu yüzden daha önce sergilenmiş olan işlere de yer verilmiştir, ve de yine bu yüzden eserleri birbirleriyle asgari düzeyde diyaloga sokmak isterken, zamanla da hesaplaşma öngörülmüştür. Yani; eskiden yapılan eserlerle yeni işleri birbiri içine yeni bir bağlamda sokmak istemiştir.

Çalışmalar

Bu yüzden, bu sergi bağlamında sanatçılar eski yaptıkları çalışmaları yenileriyle birleştirerek kullanacaklar. Bir çeşit karışma ile sanatçıların çalışmaları, birbirleriyle girdikleri ilişkilerde, yeniden okumaları ortaya çıkaracak. Daha önce 1970'li yıllardaki çalışmalarıyla, Bedri Baykam hem risk toplumu bağlamında hem de gölgelerle, lekelerle yaptığı tuallerle (lamba altında bekleyen fahişe hem insani riski hem de günümüz toplumların aldığı cinsellik dolu riskleri, örneğin seks turizmini ve para kazanmak üzere çalışan aids'li fahişeleri hatırlatıyor) bu sergide yer almaktadır; tıpkı Selma Gürbüz'ün (masalımsı hayvan gölgeleri), Kezban Arıca Batıbeki'nin (Karagözleri, gölgelerden oluşan tualleri) ve Argun Okumuşoğlu'nun (tahtaya renkli olarak gölgeleştirdiği insan silüetleri ve ekolojik dengeyi ele aldığı renkli çalışmaları) benzer nedenlerle "Riskli Gölgeler" sergisinde bulunması gibi. Hakan Onur daha önce simülark üzerine yaptığı çalışmasını sergiye taşıırken yine yeni bir iş ile düstu-



Hakan Onur, İsimsiz, Duvar Üzerine Işıklı Enstalasyon; Riskli Gölgeler Sergisi, 2000



Şeyma Reisoğlu Nalça, Bosnalı Sakat Çocuk, Enstalasyon; Riskli Gölgeler Sergisi, 2000



Selma Gürbüz, Yünname, Enstalasyon; Riskli Gölgeleer Sergisi, 2000



Elif Çelebi, Salyangoz, Video; Riskli Gölgeleer Sergisi, 2000



Tayfun Erdoğmuş, 5 Mayıs, El Yapması Kağıt; Riskli Gölgele Sergisi, 2000

runu yaygınlaştırmaktadır. Şeyma Reisoğlu Nalça Urart Sanat Galerisi'nde sergilediği ve Bosna dramını simgelediği çalışmasıyla yeni bir ikonografiyi sergiye taşımaktadır. Kut-sallık ve zamanın simgesi olan mumun rolü bu sergi bağla-mında, hem ışığı hem gölgeyi verir gibi durmaktadır. Tayfun Erdoğmuş evren içindeki dengeleri ve dengesizlikleri tecrü-be eden işleriyle bu sergiye hem yeni hem de eski işleriyle

katılmakta; Nilüfer Ergin ise çocuk emeğinin sömürüsünü güncelleştirdiği , el izleri sanki ürünün üzerine kazanırmışçasına masada kalan çocukların ellerinin gölgelerinden (izlerinden) yola çıkarak yeni bir çalışmayı gerçekleştirmektedir. Elif Çelebi video çalışmasında kum üzerinde gölgesini bırakarak geçen ve kaybolan salyangozu bir gölgeymişçesine göstermektedir. Daha önce gerçekleştirdiği işlerinde gölge teması sürekli olarak var olan sanatçı olarak Seza Parker, bu sergide, yeni bir dia projeksiyonu ve gölgeler üzerine geliştirdiği tablolar şeklinde oluşturduğu desen defterlerini sergilemektedir.

ORTAÇAĞ'DAN ÇIKARKEN KADIN VE YENİÇAĞ DANTE'Sİ

"yukarıdan inen birinin bilemeyeceği,
söyleyemeyeceği şeyler gördüm, işittim;
çünkü isteğine yaklaştıkça akıl yetimiz,
öyle derinliklere dalar ki,
izleyemez olur onu belleğimiz"
Cennet, 1, 5-9

Ilahi Komedya Dante'nin 14. yüzyıl başında sürgüne gönderilmesiyle kaleme alınır; Dante'nin amacı kendi kişisel tecrübesini tüm insanlığa evrensel bir yolculuk olarak aktarmaktır. Bu daha önce kaleme aldığı *Yeni Hayat* adlı kitapla bir devamlılık oluşturmaktadır: Dokuz yaşında rastladığı Beatrice'e aşık olan Dante; Beatrice'in genç yaşta ölümü üzerine ona olan aşkını anlatır tüm bu yolculuk boyunca. 7 Nisan 1300 Perşembe'yi Cuma'ya bağlayan gece Dante karanlık bir ormanda yolunu şaşırır ve öteki dünyaya yolculuğa başlar; 8 Nisan'da Cehennem'e girer ve merdivenlerinden aşağıya doğru inmeye başlar. Ondan 13 asır evvel yaşamış olan, Vergilus yolculuk boyunca bir anne gibi, Dante'ye rehberlik eder ve onu korur herşeyden. 24 saat boyunca Cehennem'de seyahat eder; orada her türlü zavallı ile karşılaşır ve konuşur: filozoflar, bilginler, vaftiz edilmeyenler, şehvet düşkünleri, oburlar, öfkeli, hile yapanlar.

Buradan yolculuk, 10 Nisan 1300, Paskalya sabahı (pazar günü) gün ağarırken Araf'a doğru gider. Vergilus yine onun rehberidir. Yolculuk üç gün sürer. Araf'da sevgi bozukluğu olanlar, kibirliler, cimriler ve müsrifler, haset duyanlar, kıskançlar, intikam duyanlar kırbaçlanmaktadırlar: "İpleri vardır, ama ipler sevgiden örülmüştür". Araf Hristiyanlıkta 12. yüzyılda ortaya çıkmıştır: Ateş ve su, yani sıcak ve soğuk arasında bir yerdir. Bilgilerin sığa ve soğuğa karşı dayanıklı-

lıkları sayesinde Araf'da durma şansları vardır. Bu Hıristiyan topografyasıdır. Yüksek olan ve alçak olan arasında Araf fikri gök ve yerin arasındaki bölümü temsil etmektedir. İlk günahla beraber Cennet'ten kovulan Adem ile Havva yüzünden yer ve gök ayrılmıştır. Kıyamet gününe kadar birleşemeyeceklerdir.

Araf'ın sonunda Beatrice, rehberliği Vergilius'dan alır; 13 Nisan 1300 sabahı Beatrice Dante'yi suçlar. Bunun üzerine Dante ayrılır. Dante, önce, Lehte nehrinin suyundan içerek arınır; belleğindeki kötülükleri siler; sonra, Beatrice önu, Eunoe nehrine sokarak belleğindeki iyilikleri tazeler ve hatırlatır. 14 Nisan 1300 sabahı, Paskalya Perşembesi, Dante Beatrice ile gökyüzüne yükselir ve Apollon'dan güç ister. Seyahat göğün on katının aşılmasıyla Arşılâ'ya varılmasıyla sona erer. Beatrice bu katta daha güzelleşir. Dante'nin gözleri ışıktaki Evren ile Tanrı'nın birleştiği yerde buluşur.

Bu yolculuğun verdiği şudur: Aşk ve şiir dışında selamet yoktur. Aşk, Beatrice, şiir ise Vergilius'dur. Bu özgürlükle bağdaşır:

*"Elindeki yolları yöntemleri
kullandın, kölelikten özgürlüğe
ulaştırdın beni"*

ve

*"Düşlemin gücü burada tükendi;
artık isteğimi, istencimi
dengeli bir çark gibi döndürüyordu.
Güneşi yıldızları döndüren sevgi".*

Dante'nin bize hâlâ rehberlik ettiğini söyleyebiliriz. Ortaçağ'ın ve günümüzün günahkar varlığı olarak tarihe geçen kadının rehberliği (Beatrice) artık yanımızdadır. Ne Semiramis, ne Alienor ve de Heloise; hepsi artık farklı okuma devresine girmiştir. Dante'nin aşkı, Ortaçağ saray aşkı veya şövalye aşkı gibidir. Ama artık evrenselleştirmeye çalışmıştır kendisini:

"Ey benim için Cehennem'e ayak izlerini
bırakmaktan çekinmeyen, umudunun kaynağı,
kadın, gördüğüm bunca şeyi
senin yetkinin, senin iyiliğinin
erdemine iznine
borçlu olduğumu biliyorum".

Dante *İlahi Komedya*'da dönemine kadar geçen tarihten örnekler vermişti. Biz burada şimdiki zamana bakıyoruz ve kendi örneklerimizi sorguluyoruz. Siyaset, ekonomi, sosyal durum, şiir ve sanat hep Dante'nin rehberliğinde gelişmekte.

Dante'nin Modernliği

İlahi Komedya 21. yüzyılda ne anlama gelmektedir? Papa'nın vurulduğu ve katilin bir Türk olduğu 20. yüzyıl, bir şekilde Dante'nin kaderini Türk insanıyla birleştirmiştir. Popüler bir dil ile yazan Dante'nin Türk popüler kültürüyle nasıl bir alakası vardır. Cennet, Araf ve Cehennem temalarında Dante cehennem ile bütünleşmiş gözükmektedir. Cehennem günümüz dünyasının dünyevi yaşamında nasıl tasvir edilebilir? Nedir cehennem ile gündelik yaşam arasındaki ilişki? Karanlık orman içinde Dante'nin rehberi Vergilius iken günümüzde kim bize rehberlik edecektir? Rehber lazım mıdır? Beatrice Floransa'da Dante'nin cennetteki rehberidir; ama egemenlik kimin elindedir? Şiirin ve sürgün şiirin en etkin figürlerinden, imparatorluğun, kadınların, şövalye aşkının, asilerin, senyörlerin, ama bununla beraber de şiirin yasını tutan Dante gibi günümüzde şiirin yası nasıl tutulacaktır? Bütün güzelliğin kadın veya Beatrice olduğu gibi dünyadan günümüz dünyasının romantizmine veya anti romantizmine yapılan yolculuk nasıl anlam kazanabilir? *Pargolletta* (kız) veya *la Donna* (kadın) kimdir? Dante'nin *la donna di provincie* adını verdiği kadını nerede bulabiliriz? Böyle bir kadın var mı? Bütün bunlar "televoleleşen" kültürümüzün içindeki yaşam dünyasında anamlanacaktır. Küreselleşen dünyadaki cehennem ve cennetin arasındaki arınma mekanı olan araf neyi temsil etmektedir?

Bu sorunlar 14. yüzyıl Avrupa hümanizmasından arta kalan sorulardır. Nasıl Dante kendisinden bin üç yüz yıl önce yaşamış olan Virgilius'u rehber yapıyorsa; bugün bizim için de, Dante popüler kültürümüzün bir rehberi olacak niteliktedir. Bu bir aşk rehberliğidir; ama *Monarşi* adlı kitabında Dante Hristiyan teolojisi ile eski politika öğretisini birleştirmeye çalıştığında, Dante modern prens'e seslenmektedir. Bu bakımdan Avrupa'da Şarlken'nin, İngiltere kraliçesi Elizabeth'in hayal gücünü çalıştıran¹ ve "evrensel egemenlik" kavramını ilk kuran yazarlardan biri olarak da siyasi rehberliğini; rehberliğini değilse bile eleştirilecek bir yanıyla siyasi tecrübesini bize taşıyan kişidir. Siyasi literatürün çok da ehemmiyet verdiği bir kişi olarak çıkmamaktadır karşımıza Dante. Bu da onun günümüzdeki önemine kattığı katkılardan biridir.

Sürgündeki Dante

Dante bugün niye bize bu kadar güncel gelmektedir sorusunu sorduğumuzda, Floransa'nın 13. yüzyılın sonlarındaki siyasi durumunun içindeki ikililiğin durumunu modern Türk siyasi yaşamımızın ikiliği ile bağdaştırmak, uzak bir bağı kurmak mümkün. O dönemde papalık ve Boniface VIII ile Beyaz Guelf'ler arasındaki siyasi çatışmanın içinde bulunan Dante en demokrat olan papalık karşıtı grupta yer alıyordu. Kendisini Roma'ya temsilci olarak gönderdiklerinde Papalık da Valois'lı Charles'dan askeri yardım alarak Floransa'yı Beyaz Guelf'lerin iktidarından arındırmayı başarmıştı. Tüm bu muhalefetler önce sürgüne sonra da ölüme mahkûm edildi. Dante'nin daha sonra Paris'e giderek papalığa karşı pasifik ve "evrensel barışı" oluşturabilecek VIII. Henri'den yardım istediği ve Sorbonne'un ilahiyatçılarıyla birlikte olduğu tezleri ileri sürülmüştür. Hatta 1310 tarihi bile gösterilmektedir bu eylemin tarihi olarak.

Din ve demokratik siyaset arasındaki bu Rönesans'ı açan

¹ Claude Lefort, Nation et Souverainete, *Les temps Modernes*, No: 610, 2000, s.34.

çelişki, siyasi tarihlerin hep içinde olduğu ve hâlâ da içinden çıkarmadığımız bir çatışmayı ortaya koymakta. Çok tuhaf bir şekilde ikili karşıtlıklardan uzaklaşabilmiş değiliz. Entelektüel yaşam hâlâ bu eski paradigma ile hareket etmeye devam ediyor. Siyaset bu nedenden dolayı tutkusallıktan uzaklaşmakta.

1300 bir dönüm noktasıydı; Hristiyanlık Araf olarak Cennet ve Cehennem arasında yeni bir yere sahip oldu. Dante de bir yandan bu yerleri arıyor; diğer yandan da bu yerler arasındaki ayrımın yok edildiği Cennet'te ışığın hiçbir yere ait olmadığını ama her yerde olan büyük ışığa göndermede bulunuyor. Çok geometrik olarak noktalarla daireler arasındaki bu ilişki Tanrı'da daireler lehine sonuçlanıyor. Ama öyle bir daire ki, ne tek merkezi var ne de çevreleri. Hepsi birbirlerine karışmış üç halkadan oluşuyor daireler. Cennet kitabının son cümleleri ise olağan üstü bir güzellik taşıyarak kendilerini ifade ediyor: "gözlerim biraz daha bakınca, sende yansımış bir ışık gibi görünen bir dairenin içinde kendi rengiyle tasvirimizin yer almış olduğunu farkettim; bu sebepten bakışlarım oraya dalıp kaldı"² (...) fakat bir tekerlek nasıl muttarit bir hareketle dönerse, güneşi ve öteki yıldızları hareket ettiren Aşk da arzumla irademi artık öyle döndürüyordu.³

Ortaçağ Saray Aşkından Rönesans'a

Bu son cümlelerin bize gösterdiği gibi, aşk, Dante'nin *İlahi Komedya*'sının ana eksenini oluşturmaktadır. O döneme kadar Ortaçağ yazıları ve şiirleri, Troubadour'ların şarkıları; Aliénor ve Heloise'in ağızdan ağıza dolaşan hikayeleri; papazların kadın üzerine yazdıkları ve söyledikleri kadını, Havva'dan beri suçlu konumunda tuttuğunu düşündüğümüzde; Bruhard de Worms'un *Médecus* adlı kitabında kadınlara sorulan sorulara baktığımızda göreceğimiz ki, kadın hep şüpheli bir varlık olarak kalmıştır. Worms sorar; "Kendine bir *mac-*

² *Cennet*, çev: Feridun Timur, Marif basımevi, Ankara 1956, s.292,293.

³ Çevirmen: Feridun Timur, Cennet'in de, Araf'ın da, Cehennem'in de "yıldız" sözcüğü ile bittiğini hatırlatıyor. Bitişler aynı noktada oluşuyor.

hinemantum hazırladın mı?⁴ Onu cinsel organın üzerine koydun mu? Başka bir kadınla birlikte fuhuş için kullandın mı? Kendi kendine kullandın mı? İçlerini yakan arzuyu bastırmak üzere kadınların yaptığı gibi, onu arzularını söndürmek için kendi üzerinde veya başka bir kadınla beraber kullandın mı? Oğlun ile fuhuş yaptın mı? Yani cinsel organının üzerine oğlunu bastırdın mı? Kendini bir hayvana verdin mi? Aşıklarına bir orospu gibi, seninle haz duysunlar diye, kendini verdin mi?"⁵ Bu soruların sorulduğu kendilerinden şüphelenilen kadınlardan biri olarak Beatrice'yi, Dante kendisine rehber olarak seçiyor ve kendisinden bir iyilik timsali ortaya çıkarıyor. Bu bize, Dante'nin günümüzdeki modernliğini ispat eden ve aşkı şiirin ilk mekanına yerleştirerek, kadını yücelten biri olduğunu göstermekte değil midir?

Dante'nin cennete yükselme üzere kurduğu "görsel sistemin geometrik yapısı" daha önce varolan Aziz Binoit'nın ve Aziz Bernard'ın sırasıyla "*Kurallar*" ve "*De graddibus humilitatis*" kitaplarıyla Jakup'un merdiveni ile benzerlikler göstermektedir. Orta ve Güney İtalya'nın sanatçıları Dante'nin *İlahi Komedya*'sının temsilini *scaleo* veya *gradi* kelimeleriyle ifade ederlerken, Kuzey İtalya sanatçıları Jakub'un merdivenleriyle temsil etmektedirler.⁶ Her resimde Dante ile Beatrice, Damien ile konuşmaktadır: "Güneşi ve yıldızları harekete koyan aşk". Bu, Dante'nin modernliğidir.

Sergi salonuna merdivenlerden çıkıp girildiğinde duvarın üzerine asılı olarak Neriman Polat'ın yaptığı çalışma, foto-mezar Dante'nin yeryüzünden yeraltına Cehennem'e doğru inmeye başladığı anla örtüşüyor. Burada yeryüzü ölümün anını mezar taşlarıyla imliyor; ancak bakıldığında, görülüyor ki, burası cennet gibi, yemyeşil bir yer. Yeryüzünün

⁴ Bu Romalı orduların kullandığı koç başlı tahta sopa anlamına gelmekte ve papazların sorunlarında yapma penisi ifade etmektedir.

⁵ Bkz. Georges Duby, *Dame du XII siecle*, 3. cilt, *Evet et les Pretres* (Havva ve Papazlar), Gallimard, 1996, s.26,27.

⁶ Christian Heck, *L'Echelle Céleste* (Semavi Merdiven), Champ/Flammarion, 1999, s.119.



Neriman Polat, Foto-mezar 2, Dijital Fotoğraf, 2000; İlahi Komedyası Sergisi, 2001

bir cennet olduğu ölüm mekanı olan mezarlık huzura kavuşmanın bir yolu olarak bizi rahatlatıyor. Hemen yanında yere çizili olarak Mürüvvet Türkyılmaz'ın "Ayine-i Devran" adlı çalışması bize eski zamanlarda İstanbul'da oynanan bir sek sek oyununu gösteriyor. İnteraktif bir şekilde sergi salonunda oynanabilen bu oyun, cehennem olarak adlandırılan ortadaki yuvarlağa oyunculardan birinin taşının yakın düşmesiyle birinciyi belirliyor. Çocuk oyununun Dante'nin Cennet ve Araf'da çocukluğa doğru gidişiyle alakalı olduğunu düşünebiliriz. Yedi kat Araf mekanı veya yedi katlı bir merdiven gibi, neredeyse Yakub'un merdivenini andırır bir şekilde sıralanan çizimler sek sek oyununun farklı perspektiflerden görünümünü arz ediyor. Aynı zamanda da bir daire çiziyor; oyunun çizimi döne döne aşağı doğru iniyor. Ayna ise burada bir dinlenme anıdır; tıpkı Dante'nin *İlahi Komedyası*'da ara sıra kendinden geçip dinlendiği gibi, rüyalar kişiyi kendi benliğinin aynasına doğru gönderir. Yere çizilen malzeme kireçtir, tıpkı ölümlerin üzerine atıldığı gibi; ve de mermerler hem sek sek oyununa hem de mezar taşlarına gönderme yapmaktadır.

Seza Parker'in "İkili Şans" diye adlandırdığı Café Basile ise, Dante'nin yolculuğu boyunca dışarıdan içeriye giren ve sonrada oradan çıkarak geçen görüntüsünü temsil ediyor.



Mürüvvet Türkyılmaz, Ayine-i Devran, Yer Çizimi, 2000; İlahi Komediya Sergisi, 2001

Bu, Dante'nin gölgesi (Dante ölümler dünyasında gezinirken gölgesi sayesinde canlı olduğunu göstermektedir) olarak düşünebileceğimiz görüntü bize Basile adlı kahvenin içindeki cehennemvari bir atmosferi tüm karmaşıklığı ve müphemliği içinde veriyor. Kırmızı şişeler, su şişeleri, duvarda asılı duran Bobino'nun reklamı olan afişte deniz kızının altında ya-



Seza Paker, Double Chance, Duvar Üzerine Yansıtılan Dia, 2000;
İlahi Komedy Sergisi, 2001

zan "Aşk Gemisi", Beatrice'in görüntüsünü getiriyor bizlere. İkili Şans adlı bu çalışma 1950'lerden kalma bir milli piyango afişi ile kendisini ifade ediyor. Kader ve şans ikizler gibi işli-



Esra Ersen, Private Eye, Dijital Fotoğraf; İlahi Komedya Sergisi, 2001

yor. Anlatının son diasında ise, içeri giren gölge bir yolcu olarak dışarı çıkıyor ve Dante'nin yolculuğu geçiş temasıyla sonlanıyor. Esra Ersen'in "Private eye" adlı çalışması kafasında boynuzu andıran bir nesneyle birlikte bir tüp cazibe ilişkisini sergiliyor bizlere minör olarak adlandırabileceğim



Vahit Tuna, Amigo, Dijital Fotoğraf; İlahi Komediya Sergisi, 2001

fotokopi malzemeleriyle; burada kadının şeytani cazibesi ve diğer cins üzerinde kurmaya çalıştığı egemenlik temsil edilmektedir. Göndermeler elbette Ortaçağ kadın temasıdır ve kadının cinselliği ve şeytaniliğini sorunsallaştırmaktadır.

Vahit Tuna'nın Galatasaray futbol takımının amigosunu önden ve arkadan fotoğrafladığı ve 12 numaralı formasıyla on bir kişilik takımın bir eki olarak gözüken ve de cehenne-



Seza Parker,
Home(less) La Hune
Dijital Fotoğraf, 1996;
İlahi Komediya Sergisi, 2001



Seza Parker,
Home(less) Miami,
Dijital Fotoğraf, 1995;
İlahi Komediya Sergisi, 2001

me geldiklerini karşı takımlara hissettiren amigosunu görmektedir. Ali Sami Yen'in bir cehennem olduğunu hatırlatıyor bize, amigo, "cehennemin yolunu gösterirken". Yanda ise küçük bir monitörde bir fanatik seyirci hooligan olarak tezarühat yapmakta ve Avrupa'ya sövmektedir.

Hemen karşısında ise yarım saate yaydığı video çalışmasıyla Bat Men filminin Joker'i sanat tarihinin şaheserlerini tahrip ederken gösteriliyor. Çok ağır çekimle gösterilen bu iş zamanın cennet ve cehennemde yeryüzündeki gibi gidip gitmediğini sorunsallaştırıyor.

Seza Parker'in "home(less)" adlı çalışmasında la Hune kitapçısının önünde bekleyen evsiz barksız, sanat tarihine gönderme yaptığı Ben'in imzasını taşıyan "meçhul" yazısıyla başındaki yün şapkayla gösteriyor. Oradan geçen kişinin de "tanınılamaz" oluşu şapkada yazan "meçhul" ile bir kesişmeyi ortaya çıkarıyor. Burada evsiz barksız yine foto projeksiyonda olduğu gibi Dante'nin kendisi, tıpkı "Home(less)", "Miami" adlı çalışmada görüldüğü gibi, mavi ve kırmızı bir gökyüzünün alttan çekilen ve Miami plajında sabahlamış bir evsiz barksızın etrafını çepeçevre boş bırakarak çevreleyen ve güneşte derilerini yakmak ve bronzlaştırmakla meşgul insanların cennetine yerleşen, uyumakta olan evsiz barksızın cehennemvari bir liberal kapitalizme gönderme yaptığı gibi.

Neriman Polat "Foto-mezar" adlı diğer çalışmasında ise suya atılmış güneşlenme şezlonglarını fotoğraflayarak bir yandaki duvara yerleştirilmiş bulunan Seza Parker'in işi ile bir diyaloga girdiği gibi, karşısında bulunan Esra Ersen'in diğer çalışmasıyla konuştuğu gibi: Melekler gibi duran Neriman Polat'ın fotoğrafındaki sandalyelerin karşısında Esra Ersen'in meleği bekçi tarafından yukarıdan aşağıya doğru indirilmiş bir vaziyettedir. Adam meleği arkasından tutmuştur, sanki onunla erotik bir ilişki gerçekleşmektedir, aşk ve ilahi erotizm Ortaçağ papazları kadar, belki de, modern papazları da yakından ilgilendirmektedir. Victor Hugo'nun Notre Dame'ın



Elif Çelebi, Desire, Video, 2000; İlahi Komedy Sergisi, 2001



Neriman Polat, Foto-Mezar 1, Dijital Fotoğraf, 2000; İlahi Komedy Sergisi, 2001

papazının Esmeralda'ya olan tutkusu, burada fetiş bir nesneye dönen melekte gerçek olarak algılanmaktadır.

Elif Çelebi'nin videosu ise Dante'nin Cehennem'de yola koyulduğunda işkence gören cehennemliklerin onlar tarafından sokulmasını, cezalandırılmasını hatırlatan sahneye gönderme yapıyor. Ancak; Çelebi arıların sadece cezalandıran hayvanlar değil, aynı insanlar gibi cezaya çarptırılabilen, birbirleriyle mücadele ederken, hem kendilerini, hem de türlerini batağa sokanlar olduğuna işaret ediyor.

KURGU VE HAREKET-İRGE: ALGI MI MAKİNASAL DİNAMİK MI?

Istanbul; son zamanlarda arka arkaya açılan fotoğraf ağırlıklı çağdaş sanat sergileri ile eski bir tartışmayı yeniden alevlendirmiş gibi duruyor. Fotoğraf-lardaki imgele-rin birer kurgu mu yoksa belgesel mi olduğu tartışması, çağ-daş sanatta fotoğrafın yerini de sorgular durumda.

Burada İstanbul'daki sergiler bağlamında bir tartışmanın açılımını yapmaya çalışıp, modern dönemlerin en tartışmalı konularından birini daha irdelemek istiyorum. Fotoğraf bir anın görüntüsü müdür? Fotoğrafın anın görüntüsü olarak belgesel fotoğraf olması onun nesnelliğiyle (tarafsızlığıyla) alakalı mıdır? Yoksa bu nesnellik başka bir sorun mudur? Farklı bir yerde durduğunda sanatçının yaptığı bir kurgu mudur? Yoksa bu ikisinin arasında bir yerde duran, ya-rı-kurgu veya *hareket-imge* midir? Bu üç yaklaşım, bana ka-lırsa; çağdaş sanatta fotoğrafın tavrını da kuramsal olarak belirleyecek niteliktedir. Bu üç yaklaşımın her birine, şu an-daki sergilerden örnekler alarak baktığımızda; belgesel diye nitelendireceğim fotoğraflarda kurgusal olanlarında veya ya-rı-kurgu, başka bir deyişle hareket-imgelelerde ne tip fotoğraf-larla karşı karşıya kalacağız sorusu temel bir soru görünü-mündedir. Öncelikle örneklerle bakalım:

Fransız Kültür Enstitüsündeki "Niepce Ödülleri" sergisi-nin bazı örneklerini ele aldığımızda ilk olarak 1968 olayları sırasında çekilen bir fotoğraf bize rehberlik edecek: Claude Dityoon'un fotoğrafında genç bir delikanlının kucağında baygın bir genç kızı görüyoruz; delikanlının suratındaki endi-şe bize bu fotoğrafın belgesel bir nitelikte olduğunu ve 1968 olaylarının Paris'i hakkında bilgi vermektedir; ama aynı za-

manda bir anın fotoğrafıdır; fotoğrafçının gözünün yakaladığı an o anı temsil etmemektedir, an canlandırılmaktadır. Robert Doisneau'nun "dame indignée" adlı fotoğrafında ise, bir galerinin içerisine yerleşmiş fotoğrafçının gözü dışarıdan bakanların bakışlarını ve şaşkınlıklarını denetlemekte ve resmetmektedir. Bir *yarı-kurgudur* bu; an beklenmekte ve canlandırılmaktadır. Bir üretimdir söz konusu olan veya bir konstrüksiyon. Roland Laboye'un Beaubourg'un önündeki beyfendinin burnunun kırılmış ve sargılanmış olması ise zekice bir ironiyi ortaya koymakta, alt yazısı sayesinde etkili olmaktadır: "Kültür şoku" adlı bu eser beyfendinin Beaubourg'un içerisindeki ve dış yapısındaki mimari nedeniyle kültür şoku yüzünden çarpışmanın gerçekleştirildiğini ve burnunun da sahici olarak yara aldığını göstermektedir. Burada an yakalanmakta ama fotoğraf adlandırılarak yeni bir anlama doğru taşınmaktadır.

Nev Sanat Galerisi'nde, Nazif Topçuoğlu'nun çalışmaları bize *tam kurgu* fotoğraf imgelerini vermektedir. Burada sanatçı bir sahne yaratmakta ve kurgulamakta, bir ressam gibi modellerinin yerlerini tespit ederek onlara bir rol yüklemektedir: Genç kız masum suçlu bakışlarıyla *Alice*'in yazarı Lewis Carroll'm fotoğraflarını veya *Exotica* filminin yönetmeni Atom Egoyan'ın bu filmdeki imgelerini hatırlatmaktadır. Etlere ise sanatçının da belirttiği gibi, ölümü temsil etmektedir. Kelimesi kelimesine bir temsil söz konusudur ve modern öncesi resme göndermektedir bizleri. Temsili bir temaşa ilişkisidir söz konusu olan. Kurgu semboller dünyasında gözükür; burada, eklektik bir postmodern yaklaşımdan bahsedebiliriz. Sanatçı bize, gerçek olmayan, ama psikiyatri tarihinde tasniflere girebilecek bir "sözde-gerçeği" sunmaktadır. Bu bir fantazma ögesidir. Anı vermek yerine kurgunun imkanları dahilinde anı cansızlaştırmakta ve dondurmaktadır: Kızın bakışı bu nedenle donuklaşmakta ve sapkınlaşmaktadır.

Başka örneklerle baktığımızda yarı kurgu veya hareket-imge olarak adlandıracağım bir imgelerle karşılaşırız.

Daha önceki aylarda Pamukbank Fotoğraf Galerisi'nde sergilenen fotoğraflarında Sıtkı Kösemen'in, Urart Sanat Galerisi'nde, "İlahi Komediya" sergisinde Seza Parker'in ve Neriman Polat'ın fotoğrafları hareket-imge fotoğraflarıdır. Sanatçılar gerçek yaşamda gerçek zamanda geçen bir anı, kendi hafızalarının kodlarıyla canlandırıp, anlamlandırmaktadırlar. Seza Parker'in fotoğrafları ve diyaları bize üçüncü örneğe yakın bir görüntüyü sunmaktadır. *La Hune, Home (less)* adlı çalışmada, Seza Parker bize St.Germaine bulvarındaki La hune kitapçısının önünden geçmekte olan gözlüklü, cinsiyeti tam olarak belli olmayan meçhul bir kişiyi ve bu kişinin bulunduğu yerde onunla kesişirken, kafasındaki yün berenin üzerinde Fransız sanatçı Ben'e ait "Meçhul" yazılı bir işareti taşıyan bir evsiz barksız gösteriyor. İki meçhul bir anda kesişmektedirler. Sanatçının gözü ise bu anı canlandırmaktadır. Burada ne kurgu ne de temsiliyet vardır. Modern sanatın temsiliyete karşı açtığı savaşın bir takipçisiymişcesine hayata ait zaman birimi bir anda imgeleştirilmektedir. Bu imgeler ise, her parçası ve yüzü, etki alıp reaksiyon veren bir *hareket-imgeye* aittir.

Nazif Topçuoğlu'nun sergilediği fotoğraflar arasında "beklerinin" fotoğrafı ne kadar cansız olanı cansızlaştırıyorsa, Neriman Polat'm; Sıtkı Kösemen'in ve Seza Parker'inkiler canlı olanı *hareket-imge* haline getirmektedir; Topçuoğlu'nun fotoğraflarında hayattan bir kesit imgeleştirilip, cansızlaştırılırken, mekanik bir sabitliğe doğru taşınırken, algı ön plana çıkarılmaktadır; diğer fotoğraflarda imge dinamikleşmekte, imgeden bir kesit almak yerine hayattaki canlılık ortaya çıkarılmaya çalışılmaktadır - hatta Neriman Polat örneğinde, konu "foto-mezar" olmasına rağmen-. Bu, malzemenin, imgenin ve hareketin eşitlendiği bir anda gerçekleşmektedir. *Hareket-imge* diye adlandırıyorum; çünkü bu, imgeyi pasifleştirmek, fantazmalaştırmak ve sembolikleştirmek yerine, imgeyi hafızaya bağlar, algıyı ise dinamikleştirir, imge haline sokar. Sanatçının kendi kodlarının çalıştığı hafızası,

anında beyin ve görme organları arasında kurulan bir diyalog sayesinde bir olguyu hareket-imgeye çevirmektedir. Burada özneler-arası olduğu kadar, serbest bir ilişki kurulmaktadır; halbuki tam kurguda sensori-motör imgeyi çalıştırmaz, fantazmaya ve sembollere bağlı bir kurgu ortaya konulmak zorunda kalır. Psikanalize yakınlaştırılır. Hareket-imgede ise psikoloji veya psikanalizin fantazmaya ait kastre imgeleri yoktur. Fransız filozof Bergson'un da değinmiş olduğu gibi, bilinç ve fantazmaların kendisi bir algı fenomenolojisini meydana getirmekte aciz kalır; nesnelerle bilinç arasındaki ayrım; algıya dayalı ayrım toptan bir imgeleşmeye dönüşür: Bilinç de, fantazma da imgedir çünkü. Fenomenolojinin tersine, mekanik bir duraganlık değil; semiotik bir "açık evren" imgeleştirilmektedir. Bu bize artık "makinsal" diye adlandırabileceğimiz heterojen dinamizmi göstermektedir.

Toparlamaya kalkarsak; a) Belgesel olan; Bergson'cu "süre"ye ait gibi durur; tarihsel bir estetiğe bağlı kalır. Nesnelleşir veya taraf tutan ideolojik imgelere dönüşür. b) Kurgulanan fotoğraflar, fenomenolojik algıya bağlı bir fantazmalar dünyasının 'ölülüğüyle alakalı gibi durmaktadır; ölümün ve durağanlığın estetiğine aittir. Tamamen öznedir. c) Hareket-imge ise, semiotiktir, dinamik bir makinasallığı anlatır. Temsiliyeti kıırarak anı canlandırdığı gibi öznellik-arası, içiçe geçen, hareket-imgeye bağlı bir estetiğe aittir.

Her birinin ayrı bir estetiği, bağlı olduğu kuramsal bir tarihi dönem ve farklı felsefi yaklaşımı vardır. Biri diğerini dışlayamaz. Ama ayırırlar. Hepsisi çağdaş sanata aittir.

VENEDİK'TE İNSANLIK PLATOSU

Venedik Bienali Harald Szeemann'ın küratörlüğünde "İnsanlık Platosu", "İnsanlık düşüncesi" kavramıyla 10 Haziran günü halka açıldı. Kamuya açılmadan evvelki dört günlük dönem büyük bir kalabalığın birbirlerini itercesine , sırt sırta, kuyruk kuyruğa, ite kaka kokteyllerde şampanya aldığı; ahtapotları ve balıkları Rus pavyonunun önünde yediği; Kanada pavyonunun önünde On küratörle yapılan konuşmaların kitabının çıktığı resepsiyonda çeşitli konuşmalarla (Üçüncü İstanbul Bienali'nin küratörü Vasıf Kortun'la da bu kitapta İstanbul Bienali üzerine bir söyleşi yapılmış) geçti. İnsanlar Gregor Schneider'in temsil ettiği Almanya pavyonunun önünde kuyruklar oluşturdular; bazen bu kuyruk iki buçuk saate kadar uzadı. Aynı şekilde Fransız pavyonunun önündeki kuyruk o kadar uzun sürmese bile kapılarda yığılmalar vardı. Pierre Huyghe burada büyük bir sükse yaptı.

Çağdaş Sanatın Durumu Ne?

Neydi bu yıl insanları buraya bu kadar kitlesel bir şekilde çeken? Hangi şartlarda çağdaş sanat bu kadar ilgi alanı olmaya başladı? Bu soruların cevaplarını verebilmek, belki de, ilginin boyutunu anlamak bakımından faydalı olacaktır. Ancak, yine de parçalı ve yarım cevaplar verebilmek mümkün. Bana göre, çağdaş sanat pratik edenlerin bu tip büyük sergilerde temsil edilmelerinin, boy göstermelerinin en dikkat çeken yönlerinden biri, çağdaş sanat çalışmalarının git- gide daha çok alıcı bulması ve inanılmaz bedellere yükselmesi gibi duruyor. Jeff Koons'un bu yıl beş tane örneği olan ve kalıp dökülerek gerçekleştirilen Michael Johnson'unun beş milyon dolar etmesi, bir gösterge olarak durmaktan başka ne yapıyor? Yeni bir koleksiyoner nesil, eğlenceli ve hafif işlere

rağbet etmeye başladı. Ancak; bunların eğlenceli şeyler olması demek çağdaş sanatın eğlencelik bir şey olması demek olmadığını hemen hatırlatmalıyız. Bir tür Godard sineması gibi çağdaş sanat; sevenleri çok seviyor, beğenmeyenler ise nefret ediyorlar: Jean- Luc Godard'ın bundan seneler evvel Cannes film festivalinde yüzüne bir pasta yediğini de unutmayalım. Popüler olmayan çalışmalar da eğlenceli gözükebiliyor. Marcel Duchamp'ın 1917'de gerçekleştirdiği pisuarı bazılarına eğlenceli gelebilir; halbuki arkasında tüm bir sanayi toplumu sosyolojisi yatmakta. Buna benzer bir şekilde Pop Art döneminde Andy Warhol'un ikonaları (Marilyn, Liz, Elvis vb.) sinema ve müzik starlarıydı; ancak bilinmektedir ki, Warhol'u ilgilendiren ölümlülük temasıdır. Bu yüzden araba kazalarını serigrafilerle büyüterek sergilemekteydi. O paranın ve sanatın birleştiğini, kültürün ekonomiyle olan yakınlaşmasını keşfetmişti.

' Bugün bu yol üzerinde epeyi yol alındı. Sanatçılar hem daha teknolojik, hem daha sosyal ve politik konular üzerine eğildiler. Sanatın bir dil olduğunu ve dilin de eserleri göstererek bir fikri gösterdiğini keşfettiğimizde sanatın bir düşünce aracı olduğunu, isterse en komik ve en banal şeyi sergilesin izleyeni düşünmeye ittiğini anlayacağız. O halde bienallerde de sanatçılar ve küratörler tüm samimiyetleriyle işlerini yapmaktalar. Koleksiyonerler de bu zevki paylaşmak için daha çok şey bilmeye ve daha çok haberdar olmaya çalışıyorlar. En başta bulunan siyaset adamları da artık siyasetin işleyişi içinde kültürün olduğunu keşfettiler. Kültür Bakanlıklarından Dışişleri Bakanlıklarına kadar her türlü politik mercii Bienale özel bir anlam yükleyerek destek vermekte. Bir tür büyük şölen olarak bakılabilecek olan bu bienalin artık ilgi alanı çok genişlemekte; sadece Kültür Bakanlıklarını değil; aynı zamanda Dışişleri Bakanlıklarını da içine aldığını gözlemlemekteyiz. Açılıшта Berlusconi, bakanlar ve müze bürokratları boşu boşuna mevcut olmadılar. "İnsanlık Platosu" her anlamıyla ırkçılık karşıtı bir kavram olmasına da ve Berlus-

coni'nin tam da Bienal sırasında kurduğu hükümetin içinde Rossi gibi faşizm yanlıları bulunmasına rağmen; bu iki zıt siyasi görüş nasıl oluyor da birleşiyor? 1937 yılında Almanya'da yapılan Nazilerin modern sanatı kirletmek amacıyla düzenlenen "Dejenere sanat" sergisi bize siyasi olarak birçok ders verdi. Kimse bugün bu tip kırıci ve gerici fikirlere büyük kitleleri kendisine bağlayamıyor; o zaman da siyaset adamları ve sermaye sahipleri bu yenilikleri izleyerek, reklamlarını ve halkla ilişkilerini gerçekleştiriyorlar. Bunun için zaten sanatçıların yapıtlarını izleyen ve onları bir simülakr gibi takip eden reklamcılar var dünyada. Şok etmek modern sanatın işiyken, artık bu şok karakterleri reklamlarda bulmuyor muyuz?

49. Venedik Bienali bu sorulara siyasi cevaplar arayan plastik değeri sunarken, aynı zamanda da, bir sistemin nasıl yürüdüğünü bizlere göstermekte. Vaporettolar; siyaha boyanmış gondollar, organize turlar, oteller, lokantalar; dünyanın dört bir yerinden gelen küratörler, sanatçılar, müze kurumlarında çalışanlar, koleksiyonerler, sanat gazetecileri, ilişki kurmayı arayanlar, kokteyllerde boy gösterenler, partilerde birbirlerini tanıyanlar vb; herkes Venedik Bienali'nin olağanüstü bir sosyallik alanı olduğunu görmek zorunda. Politikadan ekonomiye, sanat pazarından uluslararası ilişkilere kadar her alan Venedik Bienali'nin kapsamı içinde.

İnsanlık Platosu Nedir?

Venedik Bienali'nin 21. yüzyılı açan ilk küratörü Harald Szeemann'a göre, 1999 yılında gerçekleştirdiği Venedik Bienali'nin kavramı olan dAperTutto'dan sonra; 2001 yılında bienalin ana kavramı olan "İnsanlık Platosu" birçok anlama gelmekte: toprağı belirlediğı kadar, yaylaları; bir temeli de anlatmakta. Hem de bir platform olarak algılanmalı. Bienal insanlığa bir tartışma platosu; platformu sunmaktadır. 10 Haziran'dan 4 Kasım'a kadar bu platform devinecek, yenilenecek ve sanata dair birçok sorunun ele alınmasına olanak sağlayacaktır. 1950'lerde "İnsanın Ailesi" kavramı dünyayı

dolaşmıştı diye hatırlatıyor, Szeemann. 21. yüzyıla girerken bu yeni kavram insanlığa yeni düşünme ihtimallerini vererek sosyal ve teknolojik sorunları tartışmaya açacak. Bu gösteri sayesinde insanlararası ilişkiler, bağlar küresel dünya içinde ekonomik olarak değil; ama kültürel olarak ne kadar imkan sağlayacak? Bu soru Szemann'ın sorduğu önemli sorulardan bir tanesi olarak karşımıza çıkmakta, çünkü her gün yeni bir dini veya etnik problemle karşı karşıya kalınıyor: Kimliklerimiz bizleri her an yakalamaya başladığında yersizyurdsuzlaşma ihtimallerini nasıl yeniden güncelleştirebileceğiz? Politik olarak hangi koşulları yaratmalıyız ki, kimliklerin dışında daha evrenselleşebilecek bağları yok.

Bir Bienal modeli olarak Sao Paulo gibi hem ulusal hem de uluslararası pavyonların olduğu bir Bienal Venedik Bienali; ancak sömürge sonrası söyleme uygun bir ulusal pavyonlar anlayışı hakim: Oleg Kulig Rus Pavyonu'nda sergilemedi; İtalyan pavyonunda ki, bunu Harald Szeemann yapmıştı; İtalyan olmayan daha fazlaydı. Butch Morris de Türk Pavyonundaydı. Tıpkı futboldaki klüpler gibi ismi yerli içi yabancılarla dolu olan, kimin yerli kimin yabancı olduğu artık ehemmiyetsizleşen bir durumda, melezlik içinde bir yaklaşımda örgütlendi Bienal: Bu aynı zamanda etnik temizlik ve arılık arayan siyasi oluşumlara da cevap niteliğindeydi. 1990'lı yıllar, bize kimliklerle dolu bir manzara sunmuş ve milletler veya mikro-milliyetçilikler insanlığın önüne geçmeye başlamıştı.

Günümüz kapitalizminin içinde, Avrupa kurumlarının küratörlerinden biri olan Lisette Smits "kültürün kapitalize olduğunu ve de ekonominin de kültürleştiğini" vurgulamakta. "Bask bölgesindeki kültürel gelişimler bunun en büyük göstergeleri arasında" diye açıklık getirirken, Consonni'nin Bilbao'daki müdürü olarak Frank Larcade cevap vermekte, politik sorunlara çare aramakta. Böyle bir halde de, politikanın hepimizi boğduğu durumlarda ister megalopollerin merkezinde isterse de çevrede olsun, hep yeni durumda nasıl sa-

nat yapmak mümkündür ve nasıl düşünebiliriz, Bienalin sorunlarından en önemlisi olarak durmakta: "Politiksizleşen toplum" kavramını ortaya atan Yugoslav Sisek; haberin, iletişimin gizliliklerin ve sanatsal ifade yollarının nasıl sosyal devlet fikri içinde üretilip, dağıtılabileceğini sormak, bugünün sanatçılarının sorularından en belli başlılarını oluşturmakta.

İnsanlık Platosu'nun Çalışmaları

"İnsanlık Platosu"nun *Joseph Beuys* ile başlaması, onun "sosyal heykel" kavramıyla alakalı olarak düşünen *Szeemann*'ın kavramını kendi kendine ifade eder: O da, sosyalliğin üzerinden plastiği okumak ve bunun tersini de aynı anda gerçekleştirmeyi sağlamak. 1951 doğumlu *Gary Hill*'in "Wall Piece" adlı videosu da insanlığa ait bir veriyi sunmakta bizlere: Bir polis sorgu ışığı gibi yanıp sönen kuvvetli aydınlık, kişiyi duvara toslatıyor. Her bir "ışınma" sırasında seslenen, konuşan (*ben kimim süperpersonik miyim, yoksa bir yabancı mıyım? Yürüyor muyum? Düş mü görüyorum? Öldürüyor muyum? Yoksa yemek mi yiyorum? Aynı anda bütün bunların hep bir arada olması mümkün müdür? Neredeyim? hatırlamıyorum. (...) çokluk, noktalar ve hücreler*) ve zıplayarak duvara çarpan kişi işkence aletinin altında konuşturulan tutuklulardan ne kadar farklı olabiliyor? Sadece *Gary Hill* tutuklu değil, onu oynuyor. 1969 doğumlu *Ene-Liis Seper*'in videosu da çok kişisel ve kendine ait dünyasındaki kadının "kültürel tecavüze uğramasını" anlatıyor.

Kültürleşen bir kapitalizmin bütünleşmiş küreselleşmesini bir sanatçı duyarlılığında gösteriyor. Bedenin ve bilinçdışının diplerinden gelenleri ortaya döküyor. Sembolik ve travmatik nihai karar da en az sistemin altında ezilenler kadar trajik bir vaziyette intihara doğru sürüklüyor insanı: kendi kendisinin portresi olarak sanatçı. *Marco Neri*'nin çalışması ülke bayraklarından oluşmakta; bunların *Szeemann* tarafından İtalyan pavyonunun girişine konulmasının hikayesi ise, İtalyanların İtalyan pavyonunda İtalyandan çok yabancılara

yer verilmesini eleştirmeleri üzerine kurulmuş: İtalyan ressamın işi İtalyan olmayanları, ötekileri bayrakları sayesinde göstermekte. O halde Szeemann'ın tavrı ve onu eleştirenlere verdiği cevap doğru olarak gözükmektedir. Neri'nin işi de bu şekilde daha anlamlandırılmaktadır. *Santiago Sierra* performansında 200 göçmen Türk ve kürdü, hepsinin saçlarını beyaza boyayarak yürütmesi; tam olarak, "İnsanlık Platosu" kavramını açıklamakta. Göçmenlerin geçit töreni ırkçılık, oturma ve çalışma izni, öteki kültürlerden gelme vb. birçok konuyu ortaya koymaktadır. *Sierra*'nın diğer işi ise uyuşturucu kullananlara veya fahişelere para karşılığında değil, ama onların sırtlarına çizdiği dövmeler karşılığında mal vermekten geçiyor: Seks muamelelerinin karşılığı olan bedeli *Sierra* dövme çizmekle ödüyor: Bir çeşit onların trajik insani şartlarının ortaya konulması.

Kapitalist ekonominin eleştirisi olarak başlayan bu çalışmanın şeytani yanı kendi eleştirel mantığını aşmakta; çünkü bir yandan onların hayat şartlarına dikkat çekmekte; ama diğer yandan da, Marki de Sade'in Fransa'daki aristokratik ve ruhban cinsel şiddetini eleştirirken, aynı şiddeti zavallılar üzerinde göstermesine benziyor. Sanatsal olarak Robert Morris ve Richard Serra'nın postminimalizmini takip ettiğinde bile bu şeytanilikten kurtulamıyor gibi gözükmekte.

Gerard Richter'in dini resimleri; *Bill Viola*'nin videolarının olağanüstü şiirselliği; Cy Twombly'nin dev akrilik dripping'leri; *Ilya Kabakov*'un geleceğe açılan enstalasyonu; Maurizio Cattelan'in, Venedik Bienali'nde paha biçilmez olarak değerlendirilen, üzerine gök taşı düşmüş Papa'sı (II. Jean-Paul) bir yandayken, diğer yandan; Sicilya'da, Palermo'da sergilediği daha önce gerçekleştirmiş olduğu 20 metre uzunluğundaki HOLLYWOOD'un Y harfini koyduğu, çöplükteki enstalasyonunun zenginlikle ve iktidarla (dünyanın en önemli yüz eli koleksiyoncusu, müze müdürü, büyük sergi küratörleri ve diğer VIP'leri bu performansla davetliydi) alay ettiği performansı; tüm yüksek sanat sosyetesine güneşin sıcaklığında kokma-

ya başlayan çöplükte bu "eseri" seyretmeye gelip, üzeri çiçeklerle donanmış beyaz örtülü üç masadan yöneltilen, bir sürü beyaz ceketli garsonun hizmetinde şampanya içtiğinde, kendi dahiliğine bir de eleştirel bakış katmakta; üstelik de bu enstalasyonun bedeli 800 000 dolara mal olduğunu - bu paranın bir kısmı, kendi imkanlarıyla bu performansı seyretmeye gelen François Pinault tarafından, ama büyük bir kısmı sanatçının kendi cebinden harcandığını - düşündüğümüzde iş daha ilginçleşmekte değil mi? Olay yaşlı meşhur bir kadın koleksiyonerin enstalasyonun önünde topless fotoğraf çektiğinde; Hoolywood'un başka bir yüzü daha ortaya çıkmıyor mu?

Türk Pavyonu Guidecca Adası'nda

Her ülkenin uluslararası bienallere verdiği ehemmiyetin politikacılarının bu gösteriye olan ilgisiyle ölçüldüğünü gördüğümüzde Venedik Bienali'nin ne kadar politik ve ekonomik bir sergi alanı olduğunu bir kez daha anlamaktayız. Onca zengin koleksiyoner, müzeci, politikacı ve de sermayedarların bu büyük Olay'da bulunması ülkelerinin prestijini gösterdiğine göre, kapitalist sistemin de artık kültürün üzerinden işlemeye başladığını farkediyoruz demektir. Dünya sistemi kültürleşiyor; turizm kültürleşmiş vaziyette; şimdi ise çağdaş sanatın bu kervana katıldığını gözlemlemekteyiz. En büyük meşruiyet alanı bu tip sergiler artık. Üstelik de bu alanda dünyanın parası dönüyor. Ancak, Türkiye'de - her ne kadar İstemihan Talay'ın sergi kitapçığındaki çeyrek sayfalık yazısını var kabul etsek ve ilgi diye nitelesek bile - daha hâlâ yeterli ilginin gösterildiğini söylemek çok zor. Hemen paraya dönüşmez gibi gözüken ama aslında yerleştiğinde tüm sistemin çağdaş işleyişinin ana temellerinden biri olan kültür politikalarının turizm ve tekstil gibi dallara karşın ehemmiyetsizliği vurgulanırmışcasına, sanat sakatlanmakta ve ihmal edilmekte. Kapitalizmin işleyiş koşullarının kültürün kapitalizasyonundan geçtiğini ne zaman göreceğiz bakalım !

Bu açıdan bakıldığında, Beral Madra'nın küratörlüğünde gerçekleşen Türk Pavyonu'nun ayrı bir özelliği ortaya çıkıyor. Guidecca adasında bulunan 1993 yılında kurulan Nuovo Icona'daki gösterinin iyi geçmiş olması sevindirici. Bu kadar az destekle (her ne kadar sponsor listesinde Borusan; Pirelli, Nurol Matbaacılık gibi isimleri görsek bile, elde edilen paranın ne olduğunu, Cattelan'ın performansı için harcadığı para ile kıyasladığımızda, anlayabiliriz, zannediyorum) yapılabilecek en etkin durumu görmek ümit verici bir işlem olarak durmakta. Umarız daha ilerki yıllarda bu tip girişimler daha da politiko-finansal yardım olarak gerçekleşebilir.

Nuovo Icona adlı galerideki serginin kavramı 14. yüzyıl sonu ve 15. yüzyıl başında yaşamış Arap yazar Şeyh Ömer Ibn- i Muhammed El Nafzavi'ye ait olan *İtrli Bahçe* kitabından gelmekte. Bu kavrama ait olarak, *Murat Morova*'nın 19. yüzyıl ürünü otantik, üzerine sahte çiçekler yerleştirilmiş kadife kırmızı "Türk Lokumu" kutusuna yarı açık bir şekilde yerleştirdiği 30 (30 tane olması bir aydaki her gece ve gündüzün cinsel kadın tercihini ifade ediyor) adet elle yapılmış (Galeri Alfa'nın özel üretimi) kadın figürleri bize, minör boyutlarıyla, her biri oryantalist ressamın tablolarından esinlenmiş harem kadınlarını sunmakta. Bu çalışma; bir yandan, kadının esaretini ve minörlüğünü gösterirken, diğer yandan Avrupa'dan esir olarak getirilen yabancı kadınların (özellikle, Venedik'ten gelen kadınların ruhu okşanmakta ve onların hatırası anılmakta) haremdeki mevcudiyetine ve sarayda oynadıkları iktidara ait rollere göndermede bulunuyor. "İstanbul Gülü" adı, sanatçıya göre, Nefzavi'nin kitabında bahsettiği vulvanın şiirsel tasvirini vermektedir. *İtrli Bahçe* bu anlamda Doğu ve Batı arasında bir sallanma noktası olarak sunuluyor: Modernliğimizin gecikmişliği. Murat Morova ile aynı odada sergilenen *Şermin Sherif*'in kırmızı peçeli yüzü de (benim bedenim benim değil; ben senin bedenim değilim) bir çeşit şiddeti ve kanı simgelemekte, gündelik tüketim kültüründe, varlık ve görüntü temasını batılı elektronik kapitaliz-

min ötekileştirdiği kadının vurgulanmasıyla sorgulamakta. Galerinin girişindeki koridorda *Ahmet Öktem*'in "Geçici Kimlikler" adlı bir çeşit arşiv olarak çalıştığı, galvanize olmuş metal kutuların neon ışıkla kesişmesinden oluşturulmuş fotoğrafların projeksiyonuyla duvarlara yansıttığı Türkiye'den geçen meşhur veya meşhur olmayan yabancıların portrelerinden oluşan işini gördüğümüzde, ilerleyerek bir sonraki odaya geçtiğimizde; *xurban.net*'in; yani *Güven İncirlioğlu* ve *Hakan Topal*'ın ortak çalışmasını görüyoruz: Duvarda, New York ve İstanbul haritalarının dinamik bir üstüsteliğinin karşısında iki sanatçının İstanbul'da ve New York'da yukarı ve aşağı bakarak çektikleri fotoğrafları izleyebiliriz. Duvardaki yazılar ise işi kimliksizleştirme ve yersizyurdsuzlaştırma işlevini görmekte: İtiraf üzerine gerçekleştirilen bu çalışmanın Foucault'nun *Cinselliğin Tarihi* (1976) kitabının "itiraf mekanizmaları" bölümünden yola çıkılarak gerçekleştirildiğini gösteriyor.

Butch Morris ise Thetis'de yapılan ortak işte, direklerin üzerine yön gösteren levhalar üzerine yazılmış dünyanın sayılı yazarları, edebiyatçıları, düşünürleri vb.nin bulunduğu alana ses enstalasyonu gerçekleştirmiş (*gördüklerin seslerin görüntülü projeksiyonudur*); ancak sanatçıların konuşmalarının sesleri olarak duyulanların tam olarak duyulma ve algılanma imkanı yoktu.

49. Venedik Bienali'nin Ödülleri ve Dikkat Çeken Sanatçılar

Bu büyük şölenin ödülleri de alanlar Paolo Colombo'nun düzenlediği İstanbul Bienali'nden de tanıdığımız lili-putvari sinema salonuyla *Janet Cardiff* ve *Georges Bures Miller*; küçük bir heykel kafası ile 1925 doğumlu *Marisa Merz*; bir Japon manga kahramanı olan Ann Lee'yi satın alıp kendi filmlerinde oynatan ve Fransız pavyonunda üçlü bir mekan çalışması yaparken, video oyunlarını kullanan ve Anne Lee'yi, N. Armstrong'un sesiyle aya gittiğinde konuşmasıyla canlandıran *Pierre Huyghe*; Venedik Bienali'nin özel ödülle-

rini aldılar. Bu üç çalışmanın da minör çalışmalar olarak adlandırılabilirliğini bir kez daha burada hatırlatmak isterim. Son İstanbul Bienali'ndeki gidişat, bu anlamda, sürmekte: Küçük boyutlar, küçük manga kahramanı. Bu arada, bence, ödül almayan ama İtalyan pavyonunda Szeemann'ın kurduğu akış içinde yerini alan *Eva Marisaldi*'nin alçak rölyefden yapılma genelde gazetelerden, filmlerden alınmış hayaletimsi kartpostal minör çalışmalarını ve de 1949 doğumlu *Cristina Garcia Rodero*'nun "Yeryüzü ve gökyüzü arasında" adlı Haiti'deki dini woodoo ayinleri sırasında çekilen, çamurlara batmış zencilerin yarı ışıklı yarı gölgeli, erotik fotoğraflarını da (yapıldığı tarih 2000) unutmamak lazım diye düşünüyorum. Tam tersi bir enstalasyonla da *Richard Serra*, Merleau-Ponty'nin *Algının Görüngübilimi* kitabında açıkladığı gibi, yarılsamaların uzamsal görüntüsünü verdiğinde majör bir algılama işini kurmuştu ki, unutulamayan bir eser olarak akıllarda kalıyor.

Bienalin ana kavramına paralel olarak çalışan ve işlerini gösteren milli pavyonlar arasından Asyalıların durumu dikkat çekici. Arkalarında büyük bir finansla duran bu sanatçıların ve ülkelerin pavyonları devasa enstalasyonlar ve çok üstün teknoloji kullanımıyla kendilerini hemen farkettiliyor. Tayvan, "Canlı Hücre" kavramıyla, kesişen kültürler arasındaki mübadele konusu ele alınmakta. Shu Min Lin'in "Camdan Hücre" adlı yerleştirmesi hologram kullanımının yerde gösterilmesiyle yeni bir perspektifi ortaya koyuyor. Liu Shih-fen ise yansıma temasıyla cemaat kurulması ve bir an sonra yeniden bireyciliğe dönüşle bu cemaatin kırılıp paramparça olmasını gösteriyor. Çıplak insanların birbirlerine girmesiyle oluşturulan imaj kırılarak cemaati yok ediyor. Özellikle cam kırılmasını veren "ses enstalasyonu" çok etkileyici. Amerikalılar tarafından finanse edilen Rus Pavyonu'nda ise Leonid Sokov "20. yüzyılın heykellerinin Gölgeleleri" adlı çalışmasında tüm modern heykelleri (Duchamp'ın pisuarı, Giacometti'nin anoreksik figürü ve yürüyen adamı birçok ano-

nim sanatçının yaptığı Lenin heykelleri vb.) küçük boyutlarda dönen bir platonun üzerine yerleştirip onlara ışık verdiğinde, bunların gölgeleri duvarlarda seyircilerin gölgelerine karışarak dönüyor. Bu çalışma batılı kimliği ve batıda oturarak çalışmalar yapan Rus sanatçılara göndermede bulunuyor. Sergei Shutov ise mekanikten yapıma mankenleri kara elbiseler içinde yüzleri de kara kukuletalı olarak dua ederken gösteriyor. Duanın sesinin yankısı birçok dilden ve birçok dinden oluşmakta ve SSCB'nin eski yapısını hatırlatmakta bizlere. Ancak duaların ne olduğu ve ne dediği duyulmamakta. Bu çalışma Shutov'a göre totaliterliğin bütünlüğünden çok Holywood'un totaliterliğine, çağdaş tüketim kültürünün küreselleşmesine ve kitle kültürüne gönderme yapmakta.

Tel Aviv'li sanatçı *Uri Katzensten*'in "Home" adlı çalışması ise iki katlı İsrail Pavyonundaki bir performansı ve üç performansçının daha önceki çalışmalarının videolarını duvarlarda gösteriyor. Aynı an birçok kamera tarafından aynı anda birçok perspektifli olarak gösterilmekte.

Japon pavyonunun dışında kafaları Fransız bagetlerine sarılmış insanlar bir gösteride bulunuyorlar; içeri girildiğinde yapılan gösterinin anlamı ortaya çıkıyor: Mc Donald's tarafından sponsor edilmiş bir enstalasyonda, ışıklı neoanlarla dev Mc Donald M'leri oluşturuluyor. Erico Osaka tarafından küratörlüğü yapılan bu Japon pavyonu sanatçılarından M.Nakumara'nın çalışması Mc Donaldlaşan dünyanın küreselleşmesini eleştiriyor. Adı Altın Tak; çünkü izleyiciler bu Mc.Donald Tak'ınm (nerdeyse bir zafer Tak'ı) etrafında dolaşıp, altından geçiyorlar.

Yeni Zelanda Pavyonunda ise *Peter Robinson* Dante'nin *İlahi Komedi*'sı üzerine bir enstalasyon gerçekleştiriyor. Bu yıl aynı kavramla bir sergi düzenlemiş olan benim için bu özel bir sürpriz oldu.

Litvanya Pavyonunda ise çok etkileyici bir çalışma ile karşı karşıya geliniyor: Deimantes Narkevicius'un video çalış-

ması sanatı ve sosyal hayatı bir kılıyor. Kastutis Kuizinas'ın küratörlüğündeki bu pavyonda Deimantes'i izleyenler, pentür ve Elektrénai'nin tarihini görüp dinliyorlar. Kamera elektrik enerji santraline traveeling yapıyor (dikey, yatay ve yukarı doğru işleyen bir kamera). Görüntülere eşlik eden müzik ise piyanist Clara Haskeil'in Mozart yorumu. Videodaki filmin dışından gelen ses anlatıyor: "Sibirya'daki mahkumlar dönmeye başlamıştı. 1956-57'de çok sayıda insan bu raya çalışmaya geliyordu. Parasızdılar. Ben elektriği seviyordum. Onlarla aynı yaşta olmama rağmen onlara bu işi öğretiyordum. Hentbol takımımız vardı. Şampiyon bile olmuştuk. Mutluyduk (...) Sonra ölümler ve kazalar başladı ve çoğaldı". Kamera artık Rus pentürlerini göstermeye başlıyor: El Greco'ya, Léger'ye ve hatta Michel Angelo'ya benzeyen resimler bunlar. Yan odada ise bir elektrik şalteri var. Bu bir enstalasyon ve bütün bu yan odayı aydınlatıp, söndürüyor.

Kassel Üniversitesi, Sanatlar Akademisi'nde profesör olan *Urs Lüthi*'nin İsviçre Pavyonu'ndaki çalışması ise (Placbos ve Surrogates), son dönemde çok kullanılan bir minör malzemenin, yani balmumuyla kendisini birebir gerçekleştirmesinden oluşmuş. Ayrıca Freezbe'lerle yaptığı enstalasyonu da hem ironik hem de eleştirel bir tavrı sergiliyor: Tüketim toplumunun insanları sportmenleştirip, çocuklaştırması. Pavyonun genel ismi ise: "Daha İyi Bir Hayat İçin Sanat" olarak tasarlanmış. Diğer yandan San Stae Kilise'sinde kanal'dan alman seslerin ve görüntülerin oluşturduğu enstalasyon ise *Norbert Möslang* ve *Andy Guhl*'e ait karartıyor.

Geçen yıl kan kanseri olarak ölen 1955 doğumlu *Chen Zhen*'e ithaf edilen İtalyan pavyonunun içindeki fotoğraf, yazı ve diğer çalışmalar küratör Harald Szeemann'ın bir elvedası olarak okunabilir. Çinli sanatçılar içinde kuvvetli çalışmalar yapan *Chen Zhen* Doğu ve Batı kavramlarını karıştırmakta ve yeni sanatsal direnme yolları aramaktaydı. *Chen Zen* 1960'lı yılların söylemiyle 1990'lı yılların söylemi arasında bir fark bulmakta ve buna göre bir direnme mekanizması

aramaktaydı; 1960'lardaki mücadele biçimleri açıkça iktidar odaklarına ve sisteme karşı bir tavır alınmaktaydı; Batılı olmayan sanatçılar da batılı değerlere karşı mücadele etmekteydiler. Ama bu sanatçılar merkezde oturmaktaydı. Günümüz sanatında sistemle bütünleşmeye karşı yeni bir "marjinalizasyon" nasıl icat edilebilir? Sanatçı başından geçen "transtecrübeleri" nasıl değerlendirebilir? sorusu Chen Zhen'in ölmeden evvelki sorusuydu. Artık kimlik sorununun sorusu nereden geliyorsunuz değil, yani kökenleriniz ne değil; nereye gidiyorsunuz olmaktadır.

En iyi katılım pavyonuyla, 49. Venedik Bienali'nde, Alman Pavyonu Altın Aslan ödülünü *Gregor Schneider* ile aldı. Schneider her zamanki çalışmalarından birini gerçekleştirdi: Daha önce Paris Musée d'Art Moderne'de gördüğüm işi, bize Kurt Schwitters'in Merzbau'ların devamı gibi duran bir çalışmayı sunuyor; Merzler gibi, Schneider de kendi evinin düzeyini yükseltiyor, tavanını indiriyor, geçitlerde sürünerek geçmeyi imkanı kılıyor. Otist bir kapatılma durumu nihayetinde bir insanlık durumu değil mi? Burada Jüri çağdaş sanatın Altın Aslanını da eskilerden gelenlere vermeyi ihmal etmedi. Pentürleri ile Twombly ve Richard Serra bu prestijli bienalin ödülleriyle layık görüldüler. Pentürün hem de dripping'lerin çağdaş sanat ödülüne seçilmesi hep yazdığım bir şeyi doğrulamakta: Çağdaş sanat Amerikan soyut ekspresyonizmiyle başlamıştı; bugün de bu kronoloji yine akıtmalı akrilik boyalarıyla devam etmekte. Jüri bunu göstermiş oldu (Uluslararası jüride yer alan, Schneider'e ödülü verenler arasında bulunan ve geçtiğimiz ay Vasıf Kortun'un davetlisi olarak İstanbul'a bir konferans vermeye gelen Hans Ulrich Obrist'in Mimar Sinan Üniversitesi Resim Bölümü öğrencilerinin yaptığı çalışmaya gidip, onları gördüğünde; onlara sorduğu soru ilginç bir anlama sahip olmakta: "Schwitters'i tanıyor muydunuz?").

ÇAĞDAŞ SANATA BAKMAK SEYİRCİNİN PASİFLİĞİNDEN AKTİFLİĞİNE GEÇİŞ

Bir resme bakmak ile bir fotoğrafa bakmak arasındaki ilişki çok benzer ilişkilerdir. İkisi de belli nesneleri veya kişileri içinde oldukları ortam içinde gösterirler. Şöyle ilerleyebiliriz: Rönesans'dan bugüne kadar resim bize nesneleri ve kişileri göstermiştir. Modern döneme geldiğimizde ise temaşa ilişkisi yerini modern *plastik espasa* bırakmıştır. Empresyonistler, Van Gogh ve Cezaenne'dan beri değişmekte olan espas anlayışı, Braqude ve Picasso ile yeni bir radikalizm içine girmiştir. Böylece nesneler bize gösterilmemekte; ancak Jean Paulhan'ın yazmış olduğu gibi "telkin edilmektedirler". Bu ne demektir? Telkin etmek, esinlendirmek demek nesneyi bizim direk olarak görmemizden çok, o nesneye yaklaşırken algıladığımızın imgesinin bize vermiş olduğu hissiyattır. Bu da demektir ki, ben bir inek gördüğümde ineği görmekteyimdir. Ama niçin bana bir inek resmi gösterildiğini anlamam bana ve ressam ve konusu hakkındaki bilgime kalmıştır. Ancak, bana bir inek hem profilden hem de arkadan hem de önden gösteriliyorsa; o zaman resimsel espas anlayışı ile sorun olduğunu anlamaya başlamakla yükümlü hissederim kendimi. Ancak bu resimsel espası anlayabilmem için öncelikle "espas" denilenin ne olduğunu bilmek zorunda kalmaktayım. O zaman da benim resim tarihi ile olan alakam ortaya çıkacaktır. Ya kendimi zorlayacağım ya da espas sorunu hakkında bir şeyler düşünmeye başlayacağım; ya da resme bakmaktan vazgeçeceğim. Bu da bir inatçılık sorunu olarak çıkabilir karşımıza, inat eden kazanabilir. Ve anlamaya çalışarak kendisini geliştirebilir.

Çağdaş sanat örneklerinde de bu yöntemin ve anlam so-

rununun devam etmekte olduğunu söyleyebiliriz. Gördüğümüz bir video, bir fotoğraf veya bir enstalasyon olduğunda da yine aynı soruları kendimize sormak zorundayız. Özellikle, belki nedir bu gördüğüm? Sonra niçin bana bu gösterilmiş; ne demek isteniyor ben ne anlıyorum? Bu sorular kendi içlerinde meşruiyet taşıyan sorulardır, Ve hiç de saçma gözükmemektedirler. Ben sanatçının yaptığından başka bir şey anlayabilirim. Duchamp'ın da söylemiş olduğu gibi, "esere bakan eseri yapandır". O halde önce ne görüyorum? Bir takım öğeler gösterilmektedir bana. Bunlar insan figürü, manzara veya nesneler olabilirler.

İlk olarak ne yapmalı? Aralarındaki alakaya bakmalı ve niçin böyle bir alakanın olduğu ve neden bu ilişkiler yumağı gösterildiği sorgulanmalı. Neden ve niçin sorularının, izleyicinin sanatçıya doğru açılan ilk yollardan birisi olduğunu ileri sürebiliriz. Çünkü bu sorular sayesinde sanatçının ne yapmak istediği anlaşılmaya başlayacaktır. Daha sonra bu ilişkiler kompozisyonundan veya düzenlemesinden nasıl bir sonuç çıkarmak mümkündür sorusu bizi bir adım daha ileriye götürecektir. Burada yavaş yavaş kendimizin mantığını açığa çıkarmaya başlıyoruz demektir. Burada olabildiğince cesur olunmalıdır ki, korkaklık yüzünden yanlış yorum yapma çekincesine takılıp kalmayalım.

Burada kübizmden beri modern ve çağdaş resmin genel karakteriyle karşı karşıya bırakılmaktayız. Nesnelerin gösterilmesine telkin sorunu: Kübistlerin telkin edip nesneyi direk olarak göstermemeleri gibi, çağdaş sanat yapan sanatçı da yapmış olduğu çalışmada direkt gönderme yapmaksızın bazı imgeleri kapalı bir şekilde de verebilirler. Bu kübistlerin yaptığı telkine benzer bir durumu ortaya çıkarmaktadır.

İlahi Komediya sergisinden örnekler aldığımızda şöyle söyleyebiliriz. Seza Parker 32 dialık bir projeksiyon çalışmasında içeri bir gölge girip Cafe Basile'de dolaştıktan sonra bir yolcu olarak dışarı çıkıyor. Neden böyle bir imgeler dü-

zenlenmesi sanatçı tarafından gösterilmiştir sorusunu sorarak başlamak gerekmekte değil mi? Öncelikle konu olduğuna göre Dante'nin *İlahi Komedy*a adlı kitabının öğeleriyle alakalı olduğunu düşünerek egzersizime başlayabiliriz. Sanatçının flu olarak gösterdiği fotoğraflar empresyonizme gönderme yapmakta mıdır? Monet'nin Nenfenealarınm soyut resimle alakası nasıl kurulabilinmekteyse, Fra Angelico'nun duvarlarıyla Pollock arasında nasıl bir ilişki kurulabiliyorsa ki Didi-Hubermann bunu yapmaktadır- flu fotoğraflar da Seza Parker'in empresyonizmle kurduğu ilişkide anlam kazanmaya başlamaktadır. Aynı şeyi Nermin Polat'ın "Foto-mezar" adlı çalışmasında da görebilmekteyiz. Denize atılmış sandalyeler bizi empresyonizme yollamakta değil mi? Sanatçının izlenimciliği ne kadar belirgin olmaya başlayacaktır, bir kere bu ilişkiyi kurabildiğimiz zaman.

Bir kere direk imgeler bize verilmediğine göre nasıl bir telkin ile karşı karşıyayız? Bize sanatçı ne önermektedir? Jean Paulhan'ın kübistler için yazmış olduğu gibi sandalyesinde oturan tiyatro seyircisi gibi değiliz artık. Bir horoz güreşi veya bir boğa güreşi içindeki kadar aktif olmak zorundayız. Resmin bize birşeyler sunmasını temaşa etmekten çıkmış seyirciler olarak resme atak yapmak zorundayız. Resmi ve sanatçıyı zorlamak ona bir sürü dolaylı soru sormakla yükümlüyüz. Bu soruları tabii ki, karşımızda sanatçının kendisi her zaman olamayacağına göre, kendi kendimize soracağız.

YENİ POMPİDOU MERKEZİ AÇILDI

2000 yılına girildiğinde, bundan yıllarca önce kapanıp yeniden düzenleneceği konuşulan ve son yıllarda da bu kapanma rivayeti gerçekleştirilen Pompidou Merkezi, Beaubourg'un yenilenmesi Parisli sanatseverleri neşeye boğdu. Yeni haliyle Beaubourg Modern Sanatlar Müzesi kendisine yeni bir "look" verdi. Müze kendisini, "20.yüzyılın tek genel bütünlüklü bir bakış açısını yaratan müzesi" olarak sunuyor. Plastik sanatlarla birlikte görsel sanatlar arşivi de Pompidou Merkezi'nde bulunan müzeye yeni bir görünüm kazandırıyor. Yeni satın alınan çalışmalarla müze her haliyle zenginleşmiş ve çağdaşlaşmış durumda: Daha önce 800 esere sahip olan müze artık 1400 eserle dolu; aynı zamanda yüzey de genişleyerek 14.000 m²'lik bir alana yayılıyor.

Ereksel Olmayan Bir Anlayış

Müzenin müdürü Werner Spies düz çizgisel bir anlayışı terkederek Fransız felsefesini yapısalcılık ve sonrasının tekilliği içinde, zaman kavrayışının Foucaultcu bir şimdiki zaman tarihi olduğunu belirtiyor. Ve tek kat yerine iki kata yayılan müzenin girişi şimdiki zamanın çağdaşlığı ile karşılıyor izleyiciyi. Modernliğin en önemli unsurlarından biri olarak ortaya konulan ve sosyolojik olarak da sanayi toplumunun makinolaşmasını gösteren Tinguely'in "*Bir solmuş yaprak için requiem*" i girişte karşımıza çıkıyor: neredeyse Chaplin'in modern zamanlarını anımsatıyor. O meşhur sahnesinde iş bölümünün eseri olan ve biteviye aynı işi yaparken geri kalarak, sanayileşmeyi aksatan tipini hatırlatıyor Tinguely'in eseri. Sanayi toplumunun yaratıcılığını ortaya koyuyor, Deleuze ve Guattari'nin makina oluşa giren insanını ve Nietzsche'nin makina ile birleşen üstinsanını bir kez daha sorguluyor. Ya-

tay ve devasa bir boyut göz alıyor ve hemen ardından da Oldenburg'un çalışması aynı büyük boyutuyla izleyiciye çağdaş sanatın ikinci büyük olgusunu gösteriyor. Altı metre yüksekliğinde melankolik ve yavaş bir hareketle kıvıldayan turuncu madde, yani "*Dev Buz Torbası*"; canlılığı olduğu kadar tüketimi de hatırlatıyor. Amerikan toplumunun, "tüketim ve gösteri toplumunun" üretilen bir süpermarketler sayesinde de tüketilen ürünlerin büyük boyutlarından esinlenen Oldenberg, çağdaş ve modern olarak iki temsili biçimi birleştiriyor. Müze'nin müdürü Werner Spies modern ve çağdaş farkını katlara bölerek ayırmış, ama yine de çağdaştan onun tarihine modern olana doğru bir yolculuğa hazırlıyor bizleri, hem de çağdaşlığın ürünü olarak "yanyanalığı", "biraradalığı" veriyor: tasarım, görsel ve plastik sanatlar ile mimari yanyana sergileniyorlar. İzleyici giriş katında modern sandalyeden modern yapıya ve sanata dek yanyanalığı ve etkileri görebiliyor. Spies "neredeyse dönemlerin kitaplarını da sergilemeyi düşünmüştüm" derken disiplinler-aşırı olan bir sanat dünyasının sosyoloji, felsefe, mimari, plastik ve görsel sanatların birbirlerine geçiş halini göstermek istiyor. Bu şekilde de sanatın ereksel bir anlayışla algılanamayacağını, aynı felsefede olduğu gibi, gösteriyor. 20. yüzyılın müzesi ereksel olamaz. Bu nedenle günümüzden giriliyor ve ondan sonra ileriye doğru genişlemeyen bir yol izleniyor. İsteyen sağa isteyen sola doğru izleyebilir patikasını, isterse de Picasso ve Brague veya Max Ernst gibi 20. yüzyıl devlerini görmek üzere bir kat üste çıkabilir izleyici.

Modern Tarih: Minörlük

Beşinci kata çıkıldığında tarih çıkıyor karşımıza: Burada Spies Gümrükçü Rousseau'nun "*Savaş*" eseri ile Picasso'nun "*İp atlayan çocuk*" tablosunu karşı karşıya yerleştirmiş.

Biri çocukluk temsili diğeri ise barbarlık ve yıkımın temsili; 20. Yüzyılın iki büyük teması: temerküz ve toplama kamp-ları ve minörlük, Kant'ın "toyluktan çıkan insanın" aydınlan-

ma olduğunu söylemesinin tersine, 20. yüzyıl "*primitivizm*" ile "*minörlük*" arasında gidip geldi. Yüzyılımızın Aydınlanmış ve erginleşmiş barbarlığı ve "teknolojinin altında unutulmuş varlığı" ile birlikte Afrika'ya ve bilinç dışına gönderme yapan modern sanat Gümrükçü Rousseau ile birlikte kolektif bir "yaban bilinçdışı" hatırlatmakta bizlere, tıpkı diğer Rousseau'nun "iyi vahşisi" gibi, sanki bir rastlantı Spies modernliğin sadece Kübizm ve Fovizm ile değil hatta Akademik resimle de başladığını hatırlatmak istiyor bu yeni modern kavramıyla birlikte. 19. yüzyıl, Cézanne ve emperyonistler ne kadar akademik sayılabilir! Ama Cézanne ve gümrükçü Rousseau modernliği neredeyse başlatıyorlar. Bilindiği gibi Picasso ve Rousseau'nun birbirine olan hayranlığından yola çıkarak, Spies modernliği bu iki figürle açıyor. Çocukluk yani minörlük 20. yüzyılın en büyük buluşu olarak "öğrendiğini" değil de "*öğrenmediğini*" ön plana çıkarıyor. Öğrenmeme veya minörlük (azlık) *primitivizm* ve bilinçdışı sayesinde önem kazanıyor; çünkü 20. Yüzyılı başlatan en büyük eser de Freud'ün *Rüyaların Yorumu* kitabı ve bu şekilde de bilinçdışını keşfetmesi. Diğer yandan Picasso'nun sözü hatırlatılıyor: "İyi ki ressam oldum, yoksa bir kötü çocuk olacaktım" minörlüğün en güzel laflarından biri çıkıyor önümüze. Dada da bu tavrı sürdürüyor, yerli maskalarıyla Cebaret Voltaire bir yerli yeri sanki. Bu nedenle polis sürekli Uluslararası Dada'yı gözetliyor, yanda Lenin devrim hazırlarken dikkat bile çekmiyor. Yeni satın alınanlar arasında Picabia'nın "Hayvan terbiyecisi" var. Dada içindeki önemli yeriyle Duchamp da yeni bir köşeye sahip olmuş.

Müzenin Kazanımları

Spie'in düzenlediği *Paris-Berlin* sergisi de bugünkü müzenin konsepsiyonunun hazırlayıcısı. Almanya ve Fransa'daki farklı modern sanat gelişimini göstermesi bakımından önemli bir yere sahip: Duchamp bunların ikisinin etkisinde kalmıyor mu? Sergi salonunda "Breton atölyesi", Matisse'ler, Giocometti'ler, Tapies'ler ve, vb. hep modernlik tarihini bize göster-

riyorlar. Ya çağdaş alana gelirse: En hatırdaki kalanlar arasında bir seçim yaptığımızda Niki de Saint Phalle'in "Çarmıha gerilmiş"; Mario Merz'in "İgloo"sü; Beuys'ün "deri" adlı keçeden ceketi. Jean Dubuffet'nin dev mağarası "Kış bahçesi" adlı yerleştirmesi ; Thomas Schütte'nin "Terminatör II" filmi- nin robotunu andıran "isimsiz" adlı heykeli; Rem Koolhaas'ın "Villa dall' Ava"sı, Xavier Veilham'm "Süpermarket'te dolaşan dev penguen"i hepimizi sanki bir buz deryasının tüketicisi olarak sunuyor, Merz'in İgloo'su gibi. Ayrıca Mike Kelley, Bruce Nauman, Daniel Buren, Dan Graham, Mona Hatoum, Tony Oursler gibi sanatçılar da yeni alınanlar arasında.

Boltanski'nin "*Arşiv*": Boltanski günümüz Fransız çağdaş sanatının en önemli isimlerinden biri olarak özel bir konuma yerleşmiş. Müze ona bir mekan açmış ve orada en beğendiği eserleri C. Boltanski 19. yüzyılın yanyana dizili olarak sergilenme biçimiyle birçok minör işi sergilemiş: Desenler, desenler... Çalışmanın adı ise: "Egoist Bakış". Sanatçının Egoist bakışına teslim edilen bir oda oldukça dikkat çekici.

Douglas Gordon'un "*Feature Film*"i de Müzenin yeni alımları içinde 24 Saatlik "Sapık" filmi (Alfred Hitckcock) gibi "Vertigo" filmi yeniden düzenleniyor. Müzik Bernard Hermenn'in, Paris Milli Operası'nın orkestra şefinin (James Conolon) görüntüsüyle sanatçı müzikal kompozisyon ile hareketleri ve düşünceyi birleştiriyor. Müzede dikkat çeken başka bir olgu da moda dünyasının gitgide çağdaş sanatın içine girerek hem mekanlarını sanatçılara vermesi hem de müzelerdeki eserlerin sponsorluğunu üstlenmesi. Douglas Gordon'un çalışmasının bir bölümü Agnes tarafından desteklenirken, Yves Saint Laurent da müzenin sponsorları arasında gözüküyor. Bu bizim müzesiz ortamımıza bize ilginç bir örnek sunmakta. Büyük modacılarımızın hâlâ desteklemekteki yetersizliğini de göstermekte.

Müzedeki Geçici Sergi

Sürekli müzenin eserleri arasında "geçici sergiler" yerleştirilmiş: Mike Kelley ve Tony Oursel'in "*Şiürsel Projeler*" adlı or-

tak çalışması video yerleştirmelerle, 1977-97 tarihi arasındaki birlikteliklerini sunuyor. John Cale, Alan Verga, Arto Lindsay, Thurston Moore, Kim Gordon, Genesis, Dan Grahman, Tony Conrad, Laurie Anderson ile birlikte Amerika'nın Batı yakasında kurdukları Punk-Rock grubu, defterlerdeki notları, dökümanları sesli bandları videolardan eleştirileri gösteriyor. Bu tarih üzerine bir refleksiyonu ortaya koyan dev bir yerleştirme. Müziğe, permorfansa ve şiire duyarlılığı olan grubun birlikteliği "saptırıcı"bir refleksiyonu sergiliyor. Bu serginin müzenin eserleri arasında sergilenmesi de ilginç bir birlikteliği gösteriyor. Sergi Ocak başından 6 Mart 2000 tarihine kadar izleyicilere açık kalacak. Ancak başka bir ilginçliği ise, müzenin tüm Pompidou Merkezi'nin grevleriyle ve sosyal hareketliliği ile meşhur olan Fransa'nın içinde yer alması dolayısıyla, ağıldıktan üç dört gün sonra greve gitmesiydi. Beaubourg'u görmeye gelen turistlerin nefretini ve kızgınlığını kazanan bu grev, daha başından müzedeki sosyal hareketin müze çalışanları tarafından anons edildiğini gösterdi.

Pompidou Merkezi'nde 6. kattaki sergiler ise "*Hemen, Zaman*" sergisiyle "*Bayram Günü*" sergisi. Bunlar başlı başına ayrı bir yazı konusu olacak sergiler. O nedenle burada sadece adlandırmakla yetiniyorum. Ancak Fransız genç neslini temsil edebilecek kuvvetteki "*Bayram Günü*" sergisiyle, galerileriyle sanat kahveleriyle git gide çağdaş sanat içinde büyük bir hareket ve ivme kazanan Paris'in 20.yüzyılda yeniden adından söz ettireceği tahmin edilebilir. Devlet politikaları ve milli kültürü uluslararası alanda rekabete sokan Fransa, Almanya, İngiltere gibi ülkeler Amerika karşısında ayrı ayrı milli sanatsal hareketler halinde kendilerini gösteriyorlar. Bu da 21. yüzyılın milliyetçiliği: Vatandaşların eserleri değil de ulus-aşırı bir sanatçı grubuna sahip olma meselesini taşıyor gündeme; sanki bir kültürel merkantilizm politikası uygulanıyor. Kim daha çok uluslararası esere sahip olacak? Bu soru sorulurken bir müze kurmaya ve Türk sanatçılarını sergilemeye çalışıyoruz. 21. Yüzyıla girerken, belki de, daha fazla kültürel oluşumlar takip edilmeli.

BÖLÜM III

SANATÇI VE ÇALIŞMALAR

KULAKDAVULU'NUN EĞİMİ: SARKIS'IN SESLERİ VE IŞIKLARI

Geçtiğimiz yılın sonunda 2000'de, Fabrice Hybert, Robert, Wilson, Pierrick Sorin, Sarkis gibi çağdaş sanatın önemli isimleri, aynı proje içinde, değişik mekanlarda değişik kavramlarla oluşturulan işler gerçekleştirdiler. Sanatçılar; Cluny Manastırı, Champs Elysée'ye yüzü dönük olan Arc de Triomphe, Saint Denis Kilisesi, Panthéon vb. benzer kamusal mekanlara çalışmalar yerleştirdiler. Fabrice Hybert Arc de Triomphe'a; Robert Wilson Saint-Denis Kilisesi'ne işlerini koyarken; Sarkis'in, Paris'teki son işi, bu bağlamda, Luxembourg Parkı'nın karşısında yer alan Pantheon'da gerçekleştirildi.

Sarkis Pantheon'un içine hem ses hem de ışık enstalasyonu yerleştirerek 2001 yılına da kalan izini bu mekana bıraktı. *Zamanın değişimi* genel kavramıyla ele alınan bu yapıtlar sanatçıların kendi duyarlılıklarını kamusal mekanlara ve bu mekanların dışından geçen insanlara yaymayı; titreşimlerini tarihasırı bir şekilde hissettirmeyi amaçlamışlar gibi görünüyor. Özellikle İstanbul'dan giderek sanat yaşamını Paris'de sürdüren ve dünyanın dört bir yanında sergiler yapan Sarkis'in çalışması; hem kendi çizgisini devam ettirmesi bakımından hem de bu "kutsal ölüler mezarlığından" yeni bir hava geçirmesi bakımından ilginç bir veri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Ses, ışık enstalasyonları mekanın içinde dünyanın dört bir yanından sesleri ıstıtırırken (İstanbul'dan Aya Sofya'nın sesleri, Taj Mahal, çocuk nefesleri, hışırtılar vb.) bir anlamda, Sarkis, Panthéon'da yatan ölümlerin seslerini dünyadan gelen seslerden geçerek mırıldandırıyor. Işık ve ses arasında direk

bir bağıın söz konusu edilememesine rağmen bu diyalog sanatçının yarattığı atmosferde kendisini izleyenlere hissettiriyor, işittiriyor gösteriyor. Bir bakıma görünmezlerin görünür kılınması olarak düşünebileceğimiz bu çalışma, hiç bir zaman geri dönmekten bıkmayan temalara bizi yollamakta: Ölümün yaşamla iç içe geçtiği savaşlar, kahramanlıklar, askeri karakterler, yazarların evrensel sesi; hep bu mekanın içinde sessizcesine beklemekteler; ta ki, sanatçının gelip onları yeniden başka bir dış sesle canlandırmaya kalkmasına kadar. Herhalde bu nedenledir ki, serginin bitiş tarihinden sonra da bu ışık enstalasyonu hâlâ gecenin karanlığından kubbeye 80 tane olan mavi neonlarıyla dışarıdan bakanlara kendisini göstermeye devam ediyor. Sarkis bu neonlardan ölüleri kendi kalemıyla yorumlamıştır. Adı: *nefes* olan bu çalışma ölülere nefes alıp verdirmektedir. Bir tür Hayalet bilim olarak düşünebileceğimiz ve her sanatçının her zaman geçerli olan düşüncelerinin ebediliğini duyumsatan Sarkis, yorumuyla nefesin ölüm sonrası bile devam edebileceğini; sanatçıların ölümsüzlüğünün, uzun nefesliliğinin eserlerle boy ölçerek canlı kılınabileceğinin somut olduğu kadar en ruhani kanıtını da gösteriyor. Gece mavisinin soğukluğu ölümün sessizliği ile karşılaştığında (ki, *Sessizliğin sesi*, çığlık atan birinin önce imgesini görebileceğimiz ve daha sonra sesin işitilebileceği zaman birimini sorunsallaştırır,- 1993 yılında şimşegin görüntüsü ile gök gürültüsünün sesi arasındaki zaman boşluğunun değerlendirmişti. -) yeniden canlanan nefeslerde uzun vadeli bir nefesi kendi bedeninde toplayan; buradan yaydığı enerjiyle de tüm ölü bedenleri kımıldatmadan harekete sokan bir iş, mabedin her duvarında hissedilmekte; ve hatta ışığın sayesinde dışarıdan bile duyumsanabilmektedir.

Sarkis'in kataloğunda Elvan Zabunya'nın da belirttiği gibi, Sarkis, "nefesin göğüse alınıp verilmesi gibi", mimari yapının içine onu canlandırırıcasına bir nefes üfleemektedir. Bina'nın ciğerlerine giren bir nefes, sesler sayesinde duyulmaktadır. "Foucault'nun Sarkacının" yuvarlağı, mekanın içinde, ses

mühendisi Julius Tessarevh'in ve çalışmanın sahibi Sarkis'in yerleştirdiği hoparlörlerle çevrili bir şekilde durmakta ve etrafa sesler yaymaktadır. Çok uzaklardan gelen bu ses tıpkı ölülerin seslerinin her yerde duyulmadığı gibi, binanın bazı yerlerinden duyulmakta bazı yerlerinden ise duyulmamaktadır. Belirli zamanlarda susan ve sonra yine işitilmeye başlanan ses, hayal gücünü çalıştırmakta, potansiyelleri arttırmaktadır. Bu fantastik fısıltı, seyredenlerde korkulu ve ürpertili bir an yaşatmakta; daha sonra ise çalışmanın büyüğü alıp seyirciyi duvarlarda yazılı isimlere doğru götürmekte, zamanı başka bir boyuta doğru taşımaktadır.

Kulakdavulunun aşağıdan yukarıya ve içeriden dışarıya doğru ileri geri hareketi dikey değildir; tıpkı Foucault Sarkacı'nın yapısında olduğu gibi, mekan genişletmektedir, bu şekilde. Titreşimlerin etkisi yayıldıkça olmayan sesler seslenir; duyulmayanlar duyulur hale gelir, titreşimin yeğinliğinde bir artma hissedilir. Sanki seslerin titreşimi sayesinde mekan genişlemiş daha fazla nefes içeri girmiştir. Nefes alıp verme işleminde göğüs kafesi nasıl şişip iniyorsa; mekan da titreşimler sayesinde genişlermişcesine bir duyuma açılmaktadır. Kuşlarda gözlemlendiği gibi, iletişimin inceliği kulakdavulunun eğri olmasından dolayıdır. O halde kulakdavulu şaşıdır. Burada sanatçının yaptığı mekanı şaşılaştırmak, sesleri bükmek ; bu şekilde de felsefi eğri hızlandırarak dışarıdan gelen sesi içeriye, içeriinin etkisini de dışarıya vermektir. Tıpkı eğilen mekan kendi içini dışarıya taşıma yetkisini kazanabileceği gibi, Panthéon; sanatçının kulakdavulu sayesinde eğimini mekana verir. Sınır burada sonsuzluğa doğru bir açılım yapmakta, kenarlar merkeze doğru kayarken, merkez de kendisini dışarıya taşırayabilmektedir.

SARKIS'İN SERGİLERİNDEKİ PEDAGOJİ

Sarkis 2001 Mart ayı içinde İstanbul'a üç sergi için geldi. Bunlardan biri, zannediyorum yaşanan kriz ile alakalı olarak iptal edildi. Dulcinea Sanat Galerisi böyle önemli bir fırsatı kaçırmış oldu; kendi açısından bu galeri bir düşüş anma yakalandı -herhal-de-. Ancak iki ayrı galeride iki ayrı sergiyi gerçekleştirdi. Biri Sabancı Kasa Galerisi'nde, diğeri ise Maçka Sanat Galerisi'nde yapıldı. Maçka Sanat Galerisi sergisinde Sarkis'in bir çeşit retrospeksiyonu gerçekleştirildi; ancak bildiğimiz eserlerin topluca gösterimi değildi gerçekleştirilen. Sarkis, Füreyâ Koral'a ait kenarları ahşap, üzerinde bir cam bulunan bir büyük masanın altına masanın ağırliğini hafifleten bir neon ışık koyduğu gibi, masanın üzerinde de fotoğraflar gelişigüzel bir şekilde, sıralanmadan gösterilmekteydi. Bunlar Sarkis'in çeşitli yerlerde gerçekleştirdiği enstalasyonlarının fotoğraflarıydı. Hem ön salonda hem de arka salonda masanın etrafına izleyicilerin oturup bakmasını kolaylaştırmak üzere gazetelerden yapılmış tabureler vardı: *Milliyet*, *Cumhuriyet*, *Hürriyet*, *Argos*, *Sabah* vb. gazetelerinin yığını üzerine oturan izleyici de Sarkis'in "çalışma odası" projelerinden birinin daha şahidi olmaktaydı.

Sarkis; bu sergide, bize çağdaş sanata ait bir şey göstermiş oldu: Çağdaş sanatın benim "minör" diye adlandırdığım sergileme şeklini. Minör diye adlandırıyorum, tıpkı Deleuze ve Guattari'nin kullandıkları anlamda, bir tür "savaş makinasının" molekülerleşmesi minör olanı verdiği gibi. Majör veya moler olan molekülerden sadece boyut olarak değil doğası gereği, gönderme yaptığı veya yapmayı düşündüğü sistemin doğası üzerinden de ayrılmaktadır. O halde fotoğrafın malzeme olarak çabuk üretilirliği veya çoğaltılabilirliği yüzünden moleküler veya minör değildir; ayrıca göndermeleri de

minör olanadır. Yerliyedir, tarihedir, mekandaki dikkat çekmez gibi görünen bir doğallıktır vb. Çünkü sergi birçok çağdaş sanat içinde yapıldığı gibi, malzemelerin görüntüsünü vermektedir. Andy Warhol'un masasını hatırlatırcasına; ancak Warhol kendi masasına eline geçen her şeyi koymuştu: tanıdıklarının notları, kartvizitler, fotoğraflar vb. İçerideki odada ise üç albüm, Sarkis'in son dönem fotoğraflarını bize vermektedir. Bir de sık sık kullandığı ses enstalasyonu vardı salonda: Yağmur sesi, doğadan alınan şekilde verilmekteydi ve Tarkovski'nin filminden -zannediyorum "Ayna"daki - sesler eklenmişti. Birçok çağdaş sanat çalışmasında olduğu gibi göndermelerin minörlüğü veya öznelliği izlemeyi zorlaştırmaktadır; ancak Sarkis'in ışıkları ve sesleriyle olağanüstü bir şiirsellik yakaladığında, izleyici eserlerin içine yavaş yavaş girmeye başlamaktadır. Bu sergide önemli olan bir unsur da Sarkis'in pedagojik yönüdür. Okul kurma arzusu, okul pratiği, gençlere yönelik olduğu kadar çağdaş sanatla uğraşan çok kimseye yeni düşünme kapıları ve aralıkları açan düşünürlüğü de Maçka Sanat'da verdiği söyleşide ortaya çıkmaktaydı. Çok kalabalık olmayan bir dinleyici grubuna yaptığı konuşma ve karşılıklı tartışma, ne yazık ki birçok kimsenin faydalanamadığı bir konuşmaydı; çünkü İstanbul çağdaş sanat ortamında o kadar az bu tip konuşmalar gerçekleştiriliyor ki, her türlü izleyicinin bu konuşmaları izlemesi çağdaş sanatın geleceği açısından da hayırlı olurdu diye düşünüyorum. Çağdaş sanatın sadece ses ve mekan (in situ) işleri değil; aynı zamanda suluboyalar da olduğunu duymak birçok kişiye iyi gelebilirdi. Yerleştirmelerin enerjisi ve hayatını anlamak açısından Sarkis'in tavırları sanatın kendi yaşamına ait ipuçları verebilirdi potansiyel dinleyicilerine. Belki daha ilkerki yıllarda...

Bunlardan yararlananlar ise Kasa Galerisi'ndeki genç sanatçılar oldular. Bunlar Mart ayı boyunca her hafta üç kere (Pazartesi, Çarşamba, Cuma) galerinin orta mekanına kapanıp saatlerce ortak bir şekilde işlerini tartıştılar; Sarkis'in

çağdaş sanattan verdiği benzer örnekleri dinlediler; aralarında işleri üzerine yorumlaştılar ve tartıştılar. Kahveler içtiler, çikolatalar, baklavalara yediler, seslerini paylaştılar, nefesleri birbirine girdi, heyecan ve adrenalin arttı. Nefesler konuştu. Yukarıda ise hep az sayıda izleyici bu konuşmaları izledi. Sarkis'in eski öğrencilerinden olan Selim Birsell her konuşmayı büyük bir dikkatle izledi. Bir futbol seyircisinin heyecanı gibi, onların konuşmalarına yakından bakarak üst kattan katıldı; bazen onlar yerine konuşmaya çalıştı; ama onun sesi mikrofona dışındaydı. Seyredenler arasında Erdağ Aksel ve Handan Börteçene'yi de görmek ve onların heyecanını paylaşmak güzel bir duygu olarak kalacak. Kasa galerisi içindeki üç odadan birincisinde Sarkis'in ses yazılı neonları ve en arka odada da geçtiğimiz yaz Paris Modern Sanatlar Müzesi'nde gerçekleştirilen "Voila" adlı sergide gösterdiği videoları görülmekteydi. Bunlar gerçekten çok şiirsel, renk dolu, sesin ve el hareketinin birbirine karıştığı, içiçe geçtiği, fısıldaştığı, enerji yayan ve yaydığını da izleyiciye aktarmasını en azından hislerle başaran çalışmalardı. Umarız başka bir sefer daha onları görmek imkanı doğar.

FARKLILIĞIN ÖZDEŞLEŞMESİ: ADNAN ÇOKER DENGESİ

Adnan Çoker; 1950'li yılların ikinci yarısında Türk resminin soyuta doğru yöneldiği, kaligrafik ve geometrik yönlerinin ağır bastığı bir dönemden geçerken, bu topraklara ve tarihe ait bir çalışmalar dizisini, modernizmin gelişim sürecinde, Avrupa resminin espası ile karışmayan; ama yine de batılı diye adlandırılabilcek bir yöntemle gerçekleştirmiş bir sanatçıdır. Somut olanı soyuta çevirerek; buradan somutu yakalamaya çalışan bir anlayışı Türk resmine getirerek, hocası Zeki Kocamemi'nin Anadolu peyzajlarını ve soyut bir dille aktarmayı tercih edişini (Soyut Mudanya, 1952) neye bağlayabiliriz? Bir bakıma 1927 doğumlu olan sanatçının Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş yıllarının ivmesini alarak çalışmalarına yön verdiği düşünülebilir. Ayrıca buna batı yönteminin bu ülkede uygulanmasındaki deneysel girişimleri eklendiğinde: bir tür senteze doğru giden aşamalı düşüncenin Çoker'in resmini etkilemiş olduğu hipotezi ileri sürülebilir. Hars ve medeniyetin ayrımı üzerinde gelişen bir cumhuriyet eğiliminin sanatçı üzerindeki etkisi düşündürücü olabilir. Batı yöntemlerinin ve Batı'da gelişen soyut dışavurumculuğun Selçuklu ve Osmanlı etkileriyle harmanlandığı Cumhuriyet'in Gökaltıvari sentezleşmesi Adnan Çoker'in Doğu-batı sentezinde bir görüntüyü ortaya koymasındaki etkenlerden biri olabilir. Adnan Çoker'in soyut minimalizm etkilerini hissettiren çalışmaları ve minimalizmdeki tekrarların farklılıklara doğru sürüklenen düzenlemesi, bunlar Anadolu Kültürel yapısının Cumhuriyet Türkiye'sindeki aldığı önemi ortaya koyan resimsel öğelerden bazıları olarak gözükmektedir. Espas ve kompozisyon içinde öğelerin bir tür "kombi-

nasyonu" Adnan Çoker'in resimsel espasını belirlemekte de-
ğil midir?

Bir başka açıdan baktığımızda da, 1960'lı yılların toplum-
salcı etkisi içinde, resim sanatının gelişiminde, Adnan Ço-
ker, sanatı bir "dil sorunu" olarak ortaya koyduğunda, kendi-
sinin Saussurecü ve yapısalcı bir söyleme ne kadar yakında
durduğunu düşünmeden geçemeyiz. Bu yıllarda, Akade-
mi'de düzenlenen "Sanat ve Toplum" semineri bağlamında,
İdris Küçükömer'in yanında konuşmacı olan Adnan Ço-
ker'in sanatın bir dil sorunu olarak gösterilişindeki yeri, bu-
gün açısından önemli bir veri olarak gözükmektedir. Dil ve
yapı, bu yıllarda Avrupa'da ve özellikle de Fransa'da siste-
matik düşüncenin en temel kavramlarından sayılmaktaydı.
1970'li yıllara gelindiğinde, Vücut dizileri hatırlanmaktadır.
Siyah bir espası ön plana çıkaran resimler hacimsel bir ge-
ometriyi tamamen hissettirmektedir. 1980'li yıllara doğru ge-
lirken Selçuklu - Osmanlı mimari yapılanmaları resimsel
öğenin ışığında ve düzenlenişinde temel bir mesele olarak
gözükmektedir. Bu bir tür "kalıp biçimcilik"ten bahsettiğin-
de, mimari ve resim arasındaki ayrımı da senteze sokmak
fikri, kültürel senteze eklenmektedir. "Askı biçimler" siyah
bir espasta ışığını içeriden alan geometrik formlardaki si-
metriyi arayış ile alakalıdır diyebiliriz. Bu formlar yanyana
veya alt alta duran havada kalan ama dengeyi de bozmadan
yanyanalığını sürdürebilen formlardır. Yüzey üzerinde "ka-
palı formları" oluşturan bu dönemde, Çoker'in resimlerinde
geometri arayışının kıvraklıklarını sergilemektedir. Kubbe
biçimleri ise, mimarinin bu toprakların islami biçimlerine
yaptığı göndermelerle tamamlanmakta ve yukarı veya aşağı
dönük kubbelerin irili ufaklı yanyanalığı formlardaki ışık ve
kompozisyon dengesini ararken bir başka açıdan da barok
ışığa göndermeler yapar gibi durmaktadır. Barok'un özellik-
leri arasında sayılan iç mekan ile cephe arasındaki bağımsız
ilişki: bu resimlerde dış yüzey olarak duran formların hacim-
sel olarak espasta yer aldığını düşündürtür bakanlara. Bu şe-

kilde, simetrik şekillerle de kontrpuan problemini halletmek istemektedir. Bir tür denge arayışdır söz konusu olan.

Maçka Sanat Galerisi'ndeki son sergisinde Adnan Çoker'in resimlerinde bir yenilenmenin hislerini farketmekteyiz. Bu görsel olarak kendisini renklerde ele verir gibi durmakta; ama belli bir sürekliliğin de, bu değişikliği engellercesine hareket etmekte devam ettiğini göstermektedir. Kozmos ve kozmetik arasındaki arayış, sergide ışık ve formların simetrilerindeki yarılmalarla kendisini açığa çıkarır gibidir: İmlenen simetrik geometrik formlar merkez ve merkezkaç güçler tarafından çalıştırılmaktadır. Her tablo kendi merkezini oluşturmaya rağmen, merkezkaç kuvvetler bu kaçıışı dengeli bir şekilde zorlamaktadır. Burçlar takımyıldızlar şeklinde kendi devinimlerini oluştururken, "devr'i daim" yani başka bir şekilde söylersek, Fransız devriminden önceki anlamıyla "revolution" yıldızların dağıldıktan sonra tekrar takımyıldızları oluşturarak, dengenin yeniden kurulduğunu işaretlemesidir. Burada anlam kapalı bir şekilde gibi görünse de, burçlar ve takımyıldızlarının yeni bir kozmos yaratmaktaki rolleri resmin değişen ögesini ifade etmektedir: Değişen sadece yeni bir kombinasyonun kurulmasıdır. Ancak devr-i daim tamamlandığında, denge kendi kendisini tatmin ettiğinde, kurulan yine Adnan Çoker resmi olarak durmaktadır. Bu anlamda değişimin sadece bir yeniden düzenlemeden başka bir şey olmadığını ileri sürebiliriz. Üslubun bir kez daha kendisini ifade eden güçle buluşmasıdır bu.

Maçka Sanat Galerisi değişmiştir: ama aynı mimari yapıyla aynı işlevi sürdürmektedir, tıpkı Adnan Çoker resminde izleyebildiğimiz değişiklik gibi. Farklılıklar, bu anlamda, Hegelci olmaya devam etmektedir: Özdeşlikler oluşturmaktadır.

PORTRENİN KENDİ ÖZNELLİĞİ: PARÇALANMALAR

Arzu Başaran'ın Galeri Apel'de açtığı kişisel sergi bize bir sanatçının ne kadar kendisiyle ilgili olarak çalışmalarına başladığını ve bu şekilde de kendi kendisini ne kadar çoğullastırdığını ve farklı perspektiflerden gelen çizgilerin bir yüzey üzerine parçalı bir şekilde verildiği zaman, 20. yüzyılın sanat tarihinin perspektif üzerine onca tartışmalarını ve temsiliyet meselesinin resmi hala meşgul eden bir tema olduğunu bir kez daha gözler önüne getiriyor.

Arzu Başaran'ın otoportreleri ne kendisini aynada gören ressamın ne başkasında kendi yüz çizgilerini görerek aslında başkalarını kendisiymiş gibi çizen bir ressamın elini görmek mümkün. Daha derinlerden gelen bir çizginin yüz hatlarını oluştururken birden bire bellekten çıkan ve bir daha gelmeyecekmış gibi durmasına rağmen, aniden derinlerden bir yerden yine ortaya hızla çıktıktan sonra sadece anında görünen bir görüntünün bellekte kalmasına fırsat vermeksizin yeniden yok olmasını anımsatan bir durum ile karşı karşıya bırakıyor bizleri. Nü. Yüzün çıplaklığı sadece gözün görmediği yerlerde kendi konturlarını, sınırlarını arayan ve ararken de katmanların içinden çıkıp gelen kaybolan anın çağrışımlarım öne çıkarırken sadece sınırların ne kadar sınırsız olduğunu gören bir ressamın elini düşündürüyor bize. Bir de; Théophile Gautier'nin marjinal sayılan ama edebiyat ustasının elinden 20. yüzyıl bilinçdışı hayalgücü ve gerçek karışımı yazın tekniklerinden çok önceleri kaleme aldığı ve on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısını bitirmekte olduğu yıllarda Paris'in Haşhaş Klübünü tasvir ettiği yazısını hatırlamamak bana mümkün gelmiyor. Okuyanlar anımsayacaklardır: Saint-Louis adasının ki, Arzu Başaran geçen yılını bu adadaki Sanatçılar Evi'nde geçirmiştir, eski binalarından birinin için-

de yaşadığı "yeşil tecrübeyi" resmederken Gautier hem Paris salonlarını bize veriyor, hem de sanat ve edebiyat arasındaki o yıllarda varolan birlikteliklilerin örneklerini sunuyor bizlere: Günümüzün edebiyatçısının bilemediği kadar 19. yüzyıl edebiyatçılarının resim sanatıyla ne kadar yakından ilgilendiklerini ve yazılarının renklerini neredeyse ressamların renk anlayışından yola çıkarak edebiyata geçirdiklerini bize örnekleyen Gautier; hem haşhaş ile ilişkinin nasıl doğu toplumlarına ve Hasan Sabah'a dayandığını ve haşhaş kelimesi ve asosin katil kelimesinin iç içe aynı kökenden geldiğini bize gösteriyor; yani Doğu'dan gelen tecrübe Batı'ya katil kelimesini verirken, aynı zamanda dünya nimetlerinin haşhaş sayesinde ilahilendirildiğini eşsiz bir şekilde ortaya o yıllarda, koyuyor.

Gautier bu tecrübesi sırasında tavana baktığında gövdelelerinden kopmuş kafalar gördüğünü yazıyor. "Bu yüzlerin burun delikleri genişliyor, gözleri kısılıyor, ağızları büyüyor. Kişilerin sıkıntısını kendi yüz mimiklerinde gösteriyorlar. Calot'un Goya'nın suluboyalarında olduğu gibi bu başlar insani ve hayvani şekilleri" yazara sunuyor.

Gautier kendi başını ortada görerek, diğer yüzlerin bir ışık huzmesi içinde kendilerini, onun etrafında döner bir şekilde sunduklarını yazıyor. Yüzler ona, artık hiç hatırlamadığı kelimeler fısıldıyor; ama burada her şey sadece çevreleri bir ışıkla kaplı kafaların konuşan halleri söz konusu edilebiliyor. Arzu Başaran'ın kafaları da kendilerini boyanın katmanları içinde var ederlerken, dışarıdan onları gösteren ışığın verdiği etkiyle Gautier'nin kafalarını andırıyor bize. Bunu, aynı zamanda, günümüzün teknolojisiyle düşündüğümüzde her bir tablo ışık içinde bir ekrana çevriliyor. Resim içinde bir tür televizyon etkisi veriyor. Resmin gelenekselliği ile televizyon veya videonun teknolojisi birbiriyle konuşmaya başlıyor. Resmin kendisini bir ekran tablosu haline koyuyor. Baktığımızda portrelerin kimliği sadece portrelerin kendisi gibi duruyor; ama baktığımız portreler kendi içinde parça-



Arzu Başaran, 150x110 cm Tual Üzerine Karışık Teknik, 2000

lanmaları verdiğinde kimlik de kendisini çözmeye başlıyor. Figürlerin otonomisi sadece kendi öznesini bize sunarken derinliğin tual üzerindeki görünümü otonominin içeridenliğini vermekte. İçeridenliği yüzeyde kaybolurken bu içeridenlik (aradaki boşluklar dışarıya doğru bakışımızı sokarken) aynı zamanda derinliksizliğin derin giriş noktalarına doğru odaklanmamızı sağlıyor.

Burada içeridenlik artık kişinin sırdaşlığının kendisi haline geliyor. Böylelikle öznenin kendisi oluyor. Özne kendi öznesini kendi parçalanmışlığında meydana getiriyor. Özdeşliğin kendisi portrenin kendisi olarak duruyor. Kendi mevcudiyetini oluşturuyor. Bu ışığın tual üzerine düşmesiyle okunur kılmıyor.

Portrenin yeniden gelişimi için iyi bir hamle bu. Bülent Nikrovan'ın *Toplumbilim* dergisinin ilk dört sayısındaki portreleri anmadan geçemiyorum. O kadar aynı yere gelmişler ki, Nikrovan bunlara "fosiller" adını vermişti. Arzu Başaran ise mağara resimlerinden bu portrelere gelerek, fosilleri tersinden okumaya kalkıyor. Ama ikisinde de bir bellek meselesi olduğu kesin gibi duruyor.

MASALLARIN GERÇEĞİ

Selma Gürbüz'ün "Yünname" adlı sergisi Konya bölgesindeki Karapınar halılarından oluşuyor. Özellikle kadınların ticari olmayan amaçlarla; çeyizlik olarak ürettiği halılar keçi ve koyun yünlerinden meydana geliyor. Yöre halkının battaniye diye kullandığı halıları, Selma Gürbüz de, yatak olarak düşünüyor ve kurguluyor. Bu malzeme Gürbüz'ün daha önceki çalışmalarıyla bir bütünlük oluşturuyor, çünkü yaptığı hayvanlar dizisi "fauna" ile alakalı olarak masallanıyor. Hayvan figürlerinin keçi ve koyun yünleri malzemesiyle yeniden kullanıma girmesi sanatsal olarak yapılabilecek bir estetik değer katıyor.

El sanatı ile sanat, bu anlamda, birleşiyor. Masallar ise bu buluşma anının verilerini ortaya çıkarıyor.

Battaniye veya yatak olarak kullanılabilen bu malzeme doğal olarak uyku ve rüyaları da anırtıyor. Bu rüyaların yaratımı ise masalların dünyası ile rüyaların dünyasını bütünlleştirirken gerçek olan ile masal olarak kabul edilen arasındaki neyin gerçek neyin değil olduğu sorusuna bir tür cevap getiriyor: Lafontaine'in masallarının ahlakı, Disney'in kahramanlarının insani hali ve Orwel'in "*Hayvanlar Çiftliği*"nin yükselen faşizmi göstermiş olduğu gibi, Gürbüz'ün masalsı figürleri de bizi gerçek dünyadan uzaklaştırmaktan çok ona yaklaştırmakta. Gerçeküstü olarak nitelendirilecek boyutlar ve düzenlemeler bize, tam tersine rüyalarımızın ne kadar gerçeğe, yaşantımızla, gündelik yaşamla bir olduğunu ve hatta bilinçdışımızda hayvan-oluşları nasıl beslediğimizi de göstermekte değil mi?

Bu anlamda Gürbüz'ün dünyası çocuksu olduğu kadar en acımasız bir şekilde bizlere insanlarımızın ahlaki ve cinsel öğelerini de hatırlatmakta. Burada, tam da çocuğun dünya-

sının yetişkinin dünyası ile ayrıldığı yöne girmektediriz: Bilinç-dışının bir dil gibi yapılandığını öne süren Lacan'ı takip ettiğimizde, dilin toyluğu ve erişkinliği arasındaki gerilimi bir kez daha hissedebiliriz. Bu gerilim hattı ki -Gürbüz'ün çalışmalarındaki en yetişkin veriyi bize vermeyi sağlıyor- bizi eski romantik dönemin atavi unsurlarıyla aynı düzeye taşıyor: O da, çocuksu olarak algılananın ne kadar yetişkin olduğunu. Fovistlerin yaptığı gibi; yani en vahşi anın en yetişkin ellerden çıkması gibi, Gürbüz'ün de halıları bize masalların içinde yatan gerçeği metaforik olarak vermekte: Akrepten cinsel organlar ve gözler dikizciliği ve şeytaniliği veriyor. Gözlük adını verdiği çalışması ise tam bir ironiyi taşımakta: Dikizciliğin makinasını sunmakta onlara. Baksınlar diye yapılmış ve üretilmiş sanki. Sadece ve sadece bakmaktan zevk alan sanat izleyicisi gibi pasifleştiriyor bakan gözleri; çünkü bakanların pasifliğini anlatıyor. Tepkisizliği bir kez daha hatırlatıyor. Toplumsal olarak ilginç bir anlatı ile karşı karşıya bırakıyor bizi Selma Gürbüz: Sosyal alanı masallaştırırken tam da toplumsalın sorunlarından başlı başına en güncelini gözler önüne seriyor: Dikizciliğimizin bir tür yapısını söküyor.

Sihirli Orman adlı çalışma bizi orman temasına taşıyor: Ağaçlar; özellikle meşe ağaçları bilindiği gibi, Alman mitolojilerinde kökleri oluşturuyor: Grimm kardeşlerin masallarındaki ormanın ve ağacın rolü, alman romantizminden başka neyle açıklanabilir? Tıpkı Tanrı'ya doğru yükselen Gotik katedrallerin ahşap katedrallerin bir uzantısı olduğu gibi, göğe yükselen mimari tanrıların ruhlarının saklı olduğu ormanları anıştırmaktadır. Aynı şekilde Baudelaier'in romantizmi *Elem Çiçekleri*'ndeki "Çağrışımlar" ormanlarla başlamaz mı? "Doğa ayakları yere basan canlıların bazen anlaşılmaz, tuhaf sözler çıkardığı bir mabeddir." Baudelaire'e göre doğaldır insanı suça iten, cinayete teşvik eden, canı kılan. O nedenle yapaylıklar insanidir. Yapay cennetler insanı rahatlatır. Bu da, aynı şekilde modernlik ve vahşiliğin aynı zamanda ögesi olan makyaj ile ortaya çıkmaktadır: *Makyaj'a övgü* de

doğa negatiftir; yamyamlığa açılmıştır. Makyaj kara bir çerçeve içine alındığında yüzü, kozmoza doğru götürüyor bedeni: Kozmoz ve kozmetik. Doğaüstü olan ise erdeme doğru iter insanı. Erdemdir suçu hukuka doğru iten. Bu açılardan baktığımızda, Selma Gürbüz'ün sihirli Orman'ı ve Hayal Bahçesi bitkilerin ve ağaçların olmadığı, sadece hayvanlardan oluşan bir mekan çalışması olarak erdemın doğasını so-runsallaştırmaktadır. Yapay bir düzeyde erdem doğal malzeme-ler, yünler sayesinde ortaya çıkarılmaktadır. Ancak bu doğal ve yapay bileşimi figürleri de hibridleştirmektedir; piç-leştirmekte, karıştırmakta, yersizyurdsuzlaştırmaktadır. Erdem bir tür melezleşmedir. (Dişileşen boğa, kedi bakışlı balık adam, yedi başlı ejderha'nın kuşlaşması, dans eden huri-lerin karmaşık bedenleri vb.). Doğaüstü varlıklar kendi simetrilerini kendileri olan ve bu oluş içinde uzayan gölgeler gibi, yaratıcı oluşa sokuyorlar, ikizleşerek melezleşiyorlar. Bu şekilde de, 16.yüzyılda balıklara tekabül eden gökteki kuşların benzerliği gibi, Gürbüz'ün simetrik hayvanları da benzerlikten çok farklılığı ifade ediyor. Dokunan her nokta bir diğeri ile zinciri tamamlayan ara halkayı oluşturuyor. Della Porta'nın 1558 yılında yazdığı *Doğal Büyü*'nün gösterdiği şekilde, bitkiler hayvanlarla, hayvani duygular insanlarla uyum sağlamaktadır. Aynanın benzerlik simetrisizliğine karşı Selma Gürbüz'ün figürleri kendilerini dağıtıyor ve saptırıyor. Geçmiş temsiliyeti çağdaş alana ve sanata taşıyor. Selma Gürbüz bu anlamda *Naturpoesie*'den *Kunstpoesie*'ye giden çizgiyi tersyüz ediyor. Yapaylığın doğa ile karışımının ve melezliğin övgüsünü dokuyor.

İNSAN-HAYVAN-MEKAN: HETEROTOPYOLAR

İnci Eviner "Hiç bir yer gövde burası" adlı sergisinde çağdaş sanatın yeni oluşumları içinde farklı medyumları, araçları kullanıyor, suluboyaları ve enstalasyonu ile Gündüz Kayra'nın çektiği ve Eviner'in kurguladığı fotoğrafları birleştiriyor. İmgelerde hem İstanbul hem de İstanbul olduğunu belli etmeyen görüntüler sergiye bir gizem katıyor. Ufuk çizgisi; kendi içinde felsefi olduğu kadar sanat tarihini de ilgilendiren birbirleriyle, ayrışık bir şekilde duran nesneleri aynı yüzey üzerine toplarken neredeyse, gerçeküstü ve hatta hipergerçek olarak da adlandırılabilir bir yersiz-yurdsuzlaşmayı gündeme getiriyor.

Hem ilerleyen hem de sabit kalan çizgi göreliliği ile mutlak ufuk arasında var olan gerilimi bize bir kez daha hatırlatıyor. Bu çizgi her şeye rağmen şehrin silüetini bize verirken şehirden bizi uzaklaştırıyor ve silüetinin belirginliği sayesinde yaklaştırıyor. Bu gel-git tam da yersiz-yurdsuzlaştırıcı eylem sayesinde kendisini belli ediyor. Nesneler ve albin ve kara çocuklar yan yana üst üste ve hatta sırt sırta şehrin uzağında ikili karşıtlıklar gibi kendilerini mekanın üzerine var etmeye çalışıyorlar. Bu trajik olduğu kadar melankolik ve varoluşsal boyut Eviner'in fotoğraflarındaki psikanalitik-felsefi ve sosyolojik okumayı sunuyor bizlere. İkili karşıtlıklar bir bütün olarak değil de kendi eksiklikleri içinde varlıklarını koruyabiliyorlar. Sadece bir imge. Bu imgenin içinde var olan ikili karşıtlıklar ne bir sembol ne de bir yorumlama biçimi: Sadece bir imgeyi mevcudiyete getiriyor. Okuma daha sonra mümkün hale gelebilir. Okumanın yorumu yapılabilir; ama imgenin kendisi bir metafor olarak durmuyor. Eksiltilmeleriyle ve ikili karşıtlık halinde gözüken kara-beyaz karşıtlığı, bize yorumdan çok gerçeği hipergerçek-

mişçesine veriyor. Bu hipergerçek ise şehrin kendi oluşumuyla ilgili ipuçlarını sunmaktan geriye kalmıyor. Her biri bir imge olarak Eviner'in "kurgu imgeleri" kendilerini var ederken saklıyorlar: Yüzsüzler ve yüzleri gözükebilenler ışıktaki bembeyaz parlıyor. Ufuk çizgisinin önündeler; ama çizgi bedenlerin üzerinde kendini belirgin hale sokuyor. Ufuk bedenlerin arkasında olmasına rağmen kendisini arka plandan ön plana doğru taşıyor: İnsansızlaşıyor o zaman fotoğraf. Her şeyi ile bir mekan, bir topos olarak şehrin ütopyasını ve umudunu yok ediyor ve Michel Foucault'nun "heterotopiyaları" ile yakınlaşıyor. Emegın ve umudun sömürüsü şehir içinde heterotopyanın parçaları olarak yanyana duruyorlar: Ütopyanın sonu. Ayrışık birliktelikler. Ölü balıklar, yüzsüz çocuklar, şeffaf balonun üzerinde arkadan görünen bir oyuncak bebek. Sınırların yer değıştirdiğı dünyamızın sıkışanları. Yan yana olduğı kadar birbirlerinden habersiz, bağımsız, sadece bedenleri var. Ruhsuzlaşan bir imgenin tümel ruhu içine sıkışıyorlar.

Eviner heterotopya yerine melezleşmiş imgelerden söz ediyor. Hayalgücünün gerçek ile karışımı, yukarıda ele aldığımız gibi sadece hipergerçeğı veriyor. Varlıksal farkların kırılğanlığı diyor İnci Eviner. Tam da bu anlamda bedenler mekanın içinde sadece varlıklarını ifşa etmeye çalışıyorlar: ama eksilerek yok olmuyorlar; tersine çoğalıyorlar, ürüyorlar ve yeniden üretiyorlar. Bu sıkışmadan başka ne olabilir: Her şeyin yan yana ve arka arkaya olduğı bir toplumsal değışimin değışmez kuralları içinde sadece "konumlanıyorlar". İnci Eviner Çağdaş sanata ait "silme olgusuyla" (F. Bacon) işlerliğini felsefi olarak Gilles Deleuze'ün "eksilerle" çoğalttığı nekahat devresini aynı anda düşünmüşe benziyor: kelime ağzından çıkıyor: Yersizyurdsuzlaşma. Toplumsal ve medyatik olanı da okuyoruz. İnci Eviner'in ağzından: "Ben kendi coğrafyamda kendi sefaletime, reality show'lardan, hayır kurumlarınm gösterilerinden, psiko-dramlardan, her türlü ideolojinin kullanım alanı olmuş, sakatlanmış kadın, erkek, ço-

cuk gövdelerinden ulaşmaya çalışıyorum" diye yazıyor. Eksiltme sakatlama değil sakatlıktan kurtarma için gerekli bir eylem. Arındırma ve fazlalığı yok etme, minimize etme, azınlıklaştırma; tüm bunlar sefaletin çıkış yolları olarak gözüktüyor. Bu "gövdeler" sayesinde "kendi sefaletine ulaşıyor" sanatçı. Bir tür görüngübilim gibi duruyor geçiş, yöneliş ve özne-nesne birlikteliği. İçice geçme diyordu Merleau-Ponty. Burada da bedenler içice geçmişler. Varlıkları bir tür "içice geçme"nin estetiği olarak duruyor.



İnci Eviner, Hiçbiryer-gövde-burası, 124x254 cm, inkjet print, 2000, Fotoğraf: Gündüz Kayra

Karşıtlıklar birbirine girdiğinde ise artık albino ile karanın aynı anda var olabilme ihtimallerini düşünmeye başlayabiliyoruz. Dışlama değil, içeri alma yeni toplumsal denetleme mekanizmasını sanki belgeliyor. Ufuk o bakımdan ilginç olarak vuruyor; o kadar görelî ki; içerisi ve dışarısı birbirine karışıyor, müphemleşiyor: İnci Eviner'in yazdığı gibi "mezleşiyor". Bu tam bir ikili karşıtlıklardan ayrılma ve yanyana gelme mantığını gündeme getiriyor: Kara-beyaz yanyana olduğu gibi, fotoğraf, suluboya ve enstalasyon yanyana: minör ve majörün birlikte işlediğini görüyoruz. Kenar mahalle olarak Esentepe ve kenar çocuklar olarak esmer-albino çocuklarla suluboyalardaki hayvan-oluşlar hem siyasi olarak bir azınlık-oluşu; hem de minörlüğü sergide taşıyorlar: Cinsellik

ve hayvan-oluş birlikte işlerlik kazanıyorlar. Travesti ayakkabıları ve ölü balıkların kavanozlardaki hali enstalasyonun arkasında bellekle birlikte incileri de bize verdiğinde sanatçının adı ve nesneleri arasındaki adsızlaştırma eylemini bir kez daha ortaya koyuyorlar. Ayakkabılar kime ait? Balıkları kim öldürdü? Kim kavanozladı. Sanayi toplumunun içindeki "yabancılaşma" ve "metalaşmanın" iktisadi boyutlarının sanayi-sonrası ekolojik denge bozukluğu mu? Ekosistemin yok edilmesi nasıl sadece insani olarak değil hayvani olarak da kendisini gösteriyor; İnci Eviner'in adı da enstalasyonun içinde nesneleşiyor. Belleği koruyan ve kesilmiş belleğe zamk vazifesi gören "inciler", sanatçının kendi oluşumunu sağlayan bellek olarak karşımıza çıkıyor. Kenar bir bellek, ikili karşıtlıkları olduğu gibi, kent insan ve hayvanı da içiçe sokarak ayrışık birlikteliği ileri doğru fırlatıyor.

BEDENDE ÖZNELLİK SÜRECİ

Ismet Doğan'ın resimleri yazı ve beden arasındaki ilişkileri yazarın ve yazının kendisinin özneye dönüşmeyen bir halinde veriyor. Öznesizlik sürecine giden bu yol sanatçıyı yaptığı ile özdeşleştirmekten çok yapıt ve yapan arasındaki farkın bağlamsal durumuyla alakalı bir şekilde ele alındığını gösteriyor. Bu bağlam tarihi olanla antropolojik olan arasındaki zamansal farka doğru taşıyor bizi. Tarihi olarak, tarih ve yazı ilişkisi; aynı zamanda bedenin üzerine kazınmış olan kodlar, imler ve işaretlerin göstergebilimsel analizini veriyor. Buna göre yüzüzlük ve yüzleşme tarihle bir yüzleşmeye doğru gidiyor. Bu yüzleşme Doğan'da, resimle sosyolojiyi yanyana getiriyor. Kim yazıyor? Nereye yazılıyor ve nasıl yazılıyor? soruları beden üzerine kodların yeni bir okumasını tarihi alanda kıyaslayarak gerçekleştiriyor. Kimin yazdığı neyi yazdığı soruları, işte öznellik ve öznenin bütünlüğü veya kolektifliğine götürüyor bizi. İzleyici olarak bunları kendi kurmaca hayalgücümüzde, kendi kodlanma biçimlerimize göre ifade etmeye çalışıyor ve ressamın ifadele-riyle çakıştırma biçimlerimizi geliştiriyoruz. Ancak; bu "bakanın tabloyu yaptığı" (Duchamp) gerçeğinin dışında başka bir soruyla yüz yüze bırakıyor bizleri. Kim yapıyor? Kimin yaptığı meselesi de öznellik süreciyle alakalı. Ressamın adlarını değiştirmesi, beraberinde kimliklerini de çoğalttığında öznellik şizofrenik bir süreç içinde kendisini buluyor. O halde öznellik ve özneyi ayrı ayrı düşünmeliyiz.

İsmet Doğan bize öyle düşünme imkanlarını resimlerinde sunuyor. Özne ve öznellik sürecinin "konuşan ben" ile söylenen ve de "anonimlik" ile sözce arasında belirginleşiyor. Bu resmi yapandan resmedilene kadar izlerini ve işaretlerini takip etmemizi sağlayan bir resimler "korpus" içinde sunuyor

kendisini. Bir tür sunma yazı ve beden arasındaki ilişkileri en tarihi ve en antropolojik bir düzeyde sorunsallaştırıyor.

Bu açıdan baktığımızda, İsmet Doğan sanatta öznelliğe doğru giden bir yolu düşünüyor izlenimi veriyor. Anonimlikten öznelliğe giden bu keçi yolu, patikaları ilerlerken, veya geri dönüşler yaparken; bir başka şekilde söylemeye kalkarsak, şimdiki zamanı sanallıkla ve geçmişle buluşturduğunda, öznelğin statüsünün araştırılması olarak çıkıyor karşımıza. Ressam ile araştırmacı arasındaki yakınlıklar, paralellikler, aynı sorunları paylaşma, burada ortaya çıkıyor. Bu anlamda; Merleau-Ponty ve Foucault ve de Blanchot ile Deleuze'ün geliştirdiği anonima sanatçının yapıtıyla karşılaşıyor. Beden ve yazı. Kim kimin üzerinde etkinlik sağlamaktadır? Yazının bedene yazılması bir kayıt olarak kütük ve beden arasındaki sorunsalı hangi anlamda birleştirecek? Kütük kağıt veya beden yazının dayanağı. Tüm bunlar insan derisi ve hayvan derisi üzerine damgalanmayı ve kütükten yapılan kağıtların maddiliğini göstermeyecek mi? Maddi olan yazının kendisinin bir dayanak üzerine işlenmesi midir? O halde, "support-surface" grubu da sanat tarihi içinde bu görevi mi yüklenmekteydi? Her türlü okumada yazının statüsü nerede anlam kazanmakta ve oluşmaktadır? Statünün entelektüel olanla alakası kurulmalı mıdır? Uzak Doğu'nun mandarenlerinden, Orta Çağ papazlarının okur-yazar rolünden Platon'un filozoflarından beri aydının toplumsal konumu bu öznelliği açıklamaya ve ortaya koymaya çalışmadı mı? Aydınların rolü, Türkiye örneğinde Yakup Kadri Karaosmanoğlu'ndan; yani *Yaban*'dan Oğuz Atay'a *Tutunamayanlar*'a hep aynı sorunsal içinde kendisini göstermedi mi? Ya da Yalçın Küçük ve onun aydınlarının "Tercüme Odası"ndan çıkmış olmaları. Bunlar Türk yazarlarını ve ressamlarını ilgilendiren konular. Nereliyiz? Neyi taklit ediyoruz? Neyi nereye yazıyoruz? İktidar nelerin üzerine oturuyor? Bu sorulardan yola çıkarsak beden hepsinin birbiri içine girerek oluştuğu mekanı kuracak.

İsmet Doğan bu resimlerinde, bedeni yukarıda sorduğumuz sorular üzerinden okumaya kalkıyor. Bir tür entelektüel soykütüğünü kendi resmiyle birleştiriyor. Kendi kişiliğinin bozuma uğratılması ve bu ağır ve yıkıcı olduğu kadar kaldırılması da zor olan süreç içinde ressamın entelektüel görevini kendi toplumsal durumundaki kayıt işlemleriyle çözmeye çalışma tutumu benimsiyor: kendi kendisini temellük dışına taşıması. Kendi halinden çıkma. Kişiliğin bozulmaya çalışılması. Bunlar öznenin verilerinin garanti hareketinden öznellik süreçlerine doğru katedilen bir resimsel faaliyetin mace-rasını sunuyor bizlere. Ressamın kendi bedeni ve toplumsal alandaki failler arası ilişkilerinin bozumundan geçen, izbelik sürecine kendisini sokan yeniden yapılanmasını çarpıntıları arasında gösteriyor kendilik sorununu. Benlikten kendiliğe giden bu yokuşumsu yol en zor yollardan biri olarak duruyor karşımızda. Ressamı insansal gerçeği ile karşı karşıya bırakan ve bu hakikatin bağlamlarını sorgulayan tavrı, her şeye rağmen galiba kayıt işleminden geçiyor. Bedene yapılan kayıtlar. Bir tür tarih yazımı. Bedenin zamanla kendi kendisine bıraktığı işaretler, çizgiler, yaralar, toplumsalın içinden gelen ve her türlü ilişkide kendisini dışa vuran ruhsal haletler. Kayıtlama ve işlerliğe koyma iktidarın zamanla alakasını ve zamanın bizim üzerimizde iktidarlar karşısında girdiğimiz ilişkilerde kendisini gösterme tarzlarını sunuyor bakan ve görenlere. Bir yorumlama süreci veya eğretilmelerle yapılan şairlik değil. Resmin kelimesi kelimesine, sembolikle olan ilişkisinin dışında, sunması kendisini.

Bedenler ve yazı ilişkisi o zaman çıplaklıkla, aybaşıyla, cinsellikle kendisini birliktelik sürecine bırakacaktır. Çünkü, bu, cinselliğin pratiğinin kayda geçirilmesidir artık. Başka bir şey değil. O nedenledir ki, eğretilme veya sembol olmaktan çıkar, kodlulaşır ve kodsuzlaştırır kendisini.

Bu süreç öznellik süreci olarak gözükmemektedir; çünkü sanatçının kendi kendisiyle ve alanıyla girdiği ilişkiler yeniden eser sayesinde kurulmaktadır. Eser kendisini var kılarak, ay-

nı zamanda estetik öge sayesinde öznelliği, öznenin ve ego-
nun kayboluş sürecinde, ortaya çıkarmaya başlar. Buna sa-
natçının üslubu adını verebiliriz. Kendisini görünür kılar ve
tanıtır. Bu üslubun özgürleşmesi ve kendisini bulmasıdır. Sa-
natsal yaratım üzerine yapılan refleksif hareket sanatçıyı
içinde bulunduğu konuma bağladığı ileri sürüldüğünde, va-
roluşçu bir düşüncenin oturma alanı ve varoluş arasındaki
bağlamdaki konumu gündeme gelmektedir. Beden nereye
oturmuştur; orada kendisini var etmektedir? İsmet Doğan'ın
bedenlerinin kendilerine bir yer aradığı söylenebilir mi? Bu
soruyu başka bir şekilde de sorabiliriz. Merleau-Ponty'nin
Cezanne için sorduğu soruyu hatırlayalım. "Eserinin anlamı
onun hayatı tarafından belirlenemez". Ne de sosyolojik ya da
tamamen estetik karakterlerle(sanatsal akımlar vb.) belirle-
nebilir. Bu her türlü belirlenimciliğin dışına çıkmak demek-
tir. Ama sanatçının kendisine bir "oturma alanı" aramadığı
anlamını taşımamaktadır bu yukarıdaki önerme. Yani be-
den ruhun belirlenimciliğiyle işleyişe geçmez ne de tersi söz
konusu olabilir. Bunlar birlikte hareket etmektedirler. Bir
eserde ruh nedir? Bu sanatçının esere verdiği zamandır. En
Aristotelesci anlamında ruh bedenın verdiği zaman olarak
ortaya çıktığında; o zaman artık eserin de ruhudur, sanatçı-
nın da ruhunun bir kısmı. Bedensel olan ve psikeye ait olan
eserin bir kısmını ve bazen tamamını oluşturur.

İsmet Doğan'ın bedenleri de yazıyla girdikleri ilişkide, za-
manı yazı ile alakaya sokar: Her bir yazı sözün bir eki olarak,
zamansal olarak bir fark içine girerler. Bu fark işte sanatçı-
nın eserine kattığı ruhun bir parçasının kendisidir.

BOŞLUĞUN ANLAMI OLARAK FİĞÜR

Denis Pondreul'in Dulcinea'da açtığı "Oda" adlı sergisi, sanatçının yıllardır sürdürdüğü mekanlarda açtığı ütü şeklindeki gediği (figür)- yani mekanda açtığı gedik ile ütü şeklindeki "espasın" kendi kendisine anlam dolu bir boşluğu oluşturmaktaki çabası - bu sergide yeni teknolojileri de sorgulayan enstalasyonunda başka bir anlama dönüşüyor. Daha önceki çalışmalarında da, Denis Pondruel, ütü formundaki espasını kamu mekanlarına veya özel mekanlara yerleştirmişti. Burada ise bu gedik- deliği, Enghien'de yaptığı gibi girilmesi imkansıza yakın olan bir alana, bir gölge yerleştirmektense, Dulcinea Sanat Mekanına yerleştiriyor. Amiens kentinin garının herhangi bir yerine yerleştirilen bir kamera aracılığıyla gönümüz teknolojisinin en belirgini olan internet sayesinde gelen imajlar Dulcinea'da yerleştirilen yapıya yansıyor. Bir yüzey üzerinde internet imajları gardan geçenleri anı anına bize birer gölgeymişçesine veriyor. Bir yüzeyin projeksiyonla büyütülmesi sayesinde insan boyutlarındaki imajlarla galeri mekanına gelen seyircinin projeksiyonun ışığından aldığı ışıkla birlikte gardakilerle aynı mekandaymış gibi durmaları duygusu izleyiciyi büyülü bir atmosferin içine sokuyor: İnternetin ışığı ile neonların ışığı.

Zaman ve Mekandaki Fark

Denis Pondruel, zaman ve mekanın iç içe sıkışmasının yeni teknolojilerdeki yerini sorguladığı bu çalışmasında, sanal imajların yansıdığı dev ekranda açtığı yarıkla (ki, bu yarık ütü biçiminde her seferinde ele aldığı gediğin kendisini oluşturmakta) sanal ve gerçeklik arasındaki vurguya yaslanarak, bizleri düşünmeye çağırıyor. Hangi imajların içindeyiz? gölgelerimiz bu imajlardaki kişiliklerle karıştığında, ha-

kikati görmemiz nereden mümkün olacaktır? Bir tür felsefi geleneğin içinden gelen ve sanal gerçeklikler dünyamızda simülakr ve gerçek arasındaki farkları sorunsallaştıran bir belagatta, sanatçı kendi tavrını bu ilginç an üzerinde odaklamayı tercih ediyor: Yarık sanal imajlar üzerine açıldığında bize ne verebilir veya ne düşündürür? Hangi imajlar anı direk olarak verebilmektedir? Mevcudiyet nereye kadar imajlar dünyasında mümkündür? Burada Fransız felsefesinin yaşayan ünlü isimlerinden biri olan Derrida'nın "mevcudiyet ve fark (difference)" kavramlarının sorunlarıyla karşı karşıya kalıyoruz. Naklen olan bir imajlar bütünü bize ne kadar "naklen" bir gerçeği verme yetisine sahiptir? Naklen olan imajlarda da acaba bir zaman veya süre farkı var mıdır? Derrida'ya göre sürekli bir "fark" kültürü içinde yaşamaktayız ve her namevcut, yerine bir temsiliyeti, bir eki, bir izi bırakmak zorundadır. Bu fark Denis Pondruel'in yapıtında da bizim ana sorunlarımızdan biri gibi durmakta.

Figür-Figüran

Ekranın içine açtığı gedikle birlikte (tıpkı Fontana'nın bıçak yarısı gibi tualı kesip, asıl gerçeğin tual üzerinde değil de onun arkasında yatan görünmeyende olduğunu hatırlatması gibi) bir dansözün içine girip imajların arkasında mevcut olmasına rağmen görülmezliği barındırmaya devam etmesinde; Pondruel maddi olanın yaşamlarımızın edindiği görünmezlik niteliğini bize göstermekte: Her şeyin maddi olmayan yollarla gerçekleştirilmeye başlandığı dünyamızda (kredi kartlarının paranın yerini, sanal konuşmaların sitelerde kahve konuşmalarının yerini, sanal seksin temas üzerinden yapılan cinsel ilişki modelinin yerini alması gibi) başka bir terimle postmodernleşen dünyamızda görülmeyenlerin maddiliği ve mevcudiyeti bizi sanatsal ve estetik bir sorunla da karşı karşıya bırakıyor: Figür nedir? Gerard Genette sanatçının yaptığı ve düşündüğü arasında oluşan espasa "figür" adını veriyor. Gérard Genette'in "Figür" olarak adlandırdığı espası Pondruel'in çalışmalarında izlemek mümkün. Figür,



Denis Poudruel, Oda, İnternet Video, 2000

burada gerçek dilyetisiyle (sanatçının söylediği) sanal dilyetisi (basit ve ortak ifadenin ürünü) arasında ortaya çıkan espasa verilen ad. Bu espas eğer sanatçının ifade biçimine sanallık olarak yansır, sanal dilyetisi ikinci bir defa gerçeklikle örtüşüyor. Esere bakanın ortak diline ait olan bu görüngü sanatçının sanal imajıyla örtüştüğünde iki sanallık arasındaki üstüste binmeyi hissedebiliyoruz. O zaman, ütü şeklindeki gedik bizi sanatçının asıl ifade biçimine taşıyor. Anlaşılacağı gibi sanal olan imajlarla Fransa'nın Amiens garından geçenler ve izleyicinin sanal dili örtüşüyor ve aradaki gedik, metaforik olmayan bir şekilde, kelimesi kelimesine figürün olduğu (veya dansçı figüranın olduğu) boşluğu bize gösteriyor. Sanatçının kendi estetiğini oluşturduğu bu delik-gedik asla boş bir mekan değil; her an doldurulabilen ve içinde bir mevcudiyeti barındırabilen bir alan olarak karşımızda duruyor. Zaten performatif bir öge olarak dansçı figüran; bu boşluğun içinde yerleştiğinde, gardan geçen imajların ardında, etten ve kemikten bir halde mevcut olmaya devam ediyor. Sanallığın arkasında duran bu gerçek, sanal işaretli internet çağımızın "y kuşağı" gençlerinin arkasında yatan ideolojik yapılanmayı (ulus-aşırı sermaye) sakladığı halde namevcut edemiyor.

SORUNUN İMKANSIZLAŞMASI

Komet'in "İdi, İdim, İdik" adlı sergisi bize kırk yıllık bir birikimin patlama noktasında durduğunu ve bu sergiyle de çağdaş sanatın geldiği nokta ile hesaplaşmaya çalıştığını göstermekte. Bu açıdan baktığımızda, çağdaş sanat sergilerinin ve bienallerin toplu sanatçılarla yaptığının tek kişisel sergi şeklinde sergilenmesi; bir hesaplaşmayı sunduğu kadar, belki aynı zamanda uzun zamandan beri günün birinde sergilenmek üzere toplanan malzemelerin vakti geldiğini de ortaya çıkarmakta. Sanatçının çalışmalarının daha önce açtığı kişisel sergilerle farklı bir görüntü içinde olması, alışılmışın dışına doğru sanatını taşıması çağdaş sanatın durduğu nokta ile kesişmesi, hesaplaşmanın cinsi ve türünü vücuda getirmekte; bu ölçüde de, sergilenenlerin ironik olduğu kadar eğitselin komik yanlarını da taşıması, Türkiye Cumhuriyeti'nin eğitim ve kültür sanat politikalarının almış olduğu bazen "absürd" görünümlemlerle kesiştiğinde daha da grotesk hale gelmekte. Bu grotesklik Rablais'nin Fransız kültürü içinde aldığı yerle Beckett'in İrlanda kültüründeki yeri arasındaki bir yerde durmakta. Grotesk kelimesi sergiye başka bir boyutla yaklaşmayı ifade etmekte: Alay ve kitsch estetiğinin buluşması. Bunların ise felsefi bir yaklaşım içine çekilmesi, sanatçıyı güncelleriyle, video denemeleriyle, filozofları konuşturduğu "izonomik" yerleştirmesiyle büyütülmüş toplama fotoğraflarıyla, kitsch estetiğinin doruk noktası olan popüler kültürün yüksek sanatları taklit ederken ortaya koyduğu nesnelerle büyümekte ve groteskleşen bir pop kültüre ironik yaklaşımı sürdürmektedir. Televizyonların lanse ettiği sanatla ilgili olanın içine yerleşen popüler-yüksek kültür ayrımının dışında gelişene siyasi olarak eleştirel bakan; ama yine de bu ironiyi vurgulayarak, altını çizen bir bakış Komet'i, en eleştiri-

rel olanla en grotesk olan arasında duran bir yere yerleştirmektedir. İroninin ciddiyeti ve eleştirelliği her şeyi ile bize pop kültürün grotesk öğelerini küreselleşmiş kültürün bağlamında sunmaktadır. Bu sunum, hazır malzemelerin büyütülmesi ve gösterilmesiyle bir kez daha etkili bir hale sokulmaktadır.

Aslında nedir sanatçıyı bu sergiye doğru sürükleyen? diye düşündüğümüzde, belki de, haklı ve haksız bir şekilde, bu sergiyi 1960'lı yılların Avrupa, hatta Paris'in varoluşcu ve patafizikçi bir absürtlüğü ile İstanbul'da yaşanan kültür ortamına sürüklenmenin yerinde olacağını düşünmekteyim. Bana kalırsa, serginin adında bile bu arka planda bile olsa gözükmekte: İdi, idim, idik. İd, bilindiği gibi, bilinçdışının serbestliğinde duran ve benlik ile üst-benlik tarafından zapturapta alınmayan bir Freudçü topiği bize hatırlatmakta. Her an patlamaya hazır olan, akışkanlığını pervasızca gösteren, toplumsal normların dışında kendi gerçeğini bulabilen, sapıklık derecesine varabildiği kadar, kapitalist şizofrenik küresel kültürümüzün içinde de bulunan; çağdaş sanatın sıklıkla kullandığı bu topik, eleştirel olduğu kadar en iğrenten, en groteskten en bilinmeyen ironiye, en entelektüel eleştiriye kadar açık bir şekilde işleyen bir makinaya benzemektedir. Guattari'nin adına "makinasal bilinçdışı" dediği ve özgürlük alanlarının varolmasında varoluşcu alanlarla birlikte önemli bir role sahip olan topik, bu sergide, sanatçının dışavuran iini, bir tür terapi seansındaymışçasına, akışkanlık noktasına taşırmakta; içindeki birikimi nesneleriyle birlikte taşırmaktadır. Taşırmanın bir akım olarak kendisi olan id kendi kendine çalışmakta; kendi yaratıcılık alanlarını ve direnme biçimlerini ortaya çıkarmaktadır. Bu alan hem eleştirel olarak hem de dışa vuran bir akışkanlık olarak düşünülebilir. Bu bakımdan da heterojendir. Birbiriyle alakası az gibi duran şeyleri birleştirmektedir. Bu, Jarry'e ait olan "patafizik" serginin bir boyutunu belirler gibi durmaktadır.

1898 tarihine bağlanan ve Doktor Faustroll rolü içinde Patafizik Koleji adıyla 1948'de kurumsallaşan bu vakıf za-

manlar-dışı bir rolü de üstlenmekteydi. Bu açıdan Dr. Faustroll ve Ubu patafizik düşüncenin yaratıcılarıdır. 1901 yılında *Beyaz* dergisinde patafizik doktoru Ubu, bunamış ama mantığı kendi içinde doğru bir şekilde çalışan, saçmalıkla birlikte tüm kompetanslarını sunan biri olarak çağdaş dilimizde Kafkacı, gerçeküstücü gibi bir sıfatı literatüre sokmayı bilen kişidir. Patafizik kelimesi "saçma" olan ile birlikte "tuhaf" veya "barok" olanı da kendi içinde barındırmaktadır. Bu tuhaflık halka yansıyan cümlelerin kabalığında ve groteskliğinde kendisini göstermektedir.

Jarry, 1898'de Dr. Faustroll'u yazarken patafiziği betimlemiş ve tanımlamıştır: "Patafizik sanallıklarıyla tanımlanan nesnelerin özelliklerini sembolik olarak gösteren hayalgücüne ait bir bilimdir."

Faustroll ifade etmiştir: "hayal gücünün bilimi" aynı zamanda tikelliğin de bilimidir. Her kişinin kendi tekil yaşamında biriktirdiği nesnelerin sembolik ifadelerinin içinde yatan heterojenliği sunma biçiminin bilimi olarak patafizik, çağdaş sanatın gelmiş olduğu nokta ile yakın bir alaka içinde gözükmektedir. Patafizik "metafiziğin bir aşılması olarak" fiziğin de ötesine çıkmaktadır. Jarry, patafiziği tarif ederken "istisnaların bilimi" diye adlandırmaktaydı. İstisnalar ise kaidelerin dışına çıkarken kaideleri eleştiren sanatçı gözün nesnelerinin kendisi olmaya başlamıyor mu? Her banal nesne sanatçının tekilliği içinde bir anlam taşımaya başladığında, onunla ve yaratmış olduğu bağlamla alakalanarak yeni anlamlar taşımaya başlıyor ve bu anlamları da bir tür yapıbozumuna sokarken grotesk olanı ve bayağı olanı "en anlamlı hale getiren" bir yapılanmayı vücuda getiriyor. Bu şekilde patafiziğin kahkahası eleştirel olarak basit bir alayın dışına çıkıyor, kahkaha bu ironiye yakın olanları sarsıyor ve gösterilenin yeni bir anlamı ortaya çıkıyor. Komet'in nesneleri de bu sergi bağlamında, yeni anlamlara ve yeni okumalara açılarak, kahkahasını eleştirelleştiriyor; sıkıntı anlamlaşıyor; saçmalık ise mantıklılaşıyor. Fizik-ötesi bir hayalgücü kendi-

ni en maddi anlamda yerde buluyor ve nesneler birden bire aydınlık bir şekilde en karanlık formlarından ayrılarak apaçık anlamlar taşımaya başlıyor; eleştiri olarak belleğin bir ürünü haline gelerek, kaidelerin içinde yatan ve çok ciddi gibi duranı en komik hale sokarak tarih-aşımına uğrattıyor: Tarihimiz grotesk olan bir kültür politikasının içinde politikacılar ve halk tarafından ciddiye alınarak, ironik olacağı yerde yaşamlarımızı belirleyen birer vecizeye dönüşmüştür. Bu grotesk kendisinin varlığını uzun süren bir politik söylemle bütünleştirmiştir; ancak grotesk olan yanı ironik olarak değil de aynı ciddiyetle eleştirilmiştir.

Bu çok vahim bir durumu ortaya koymaktadır; çünkü komik olan şeyler kaideleşmekte ve norm oluşturur hale gelmektedir. Eleştiriler ise aynı ciddiyeti koruduğundan ciddi olamayacak olanı bile ciddileştirmekte; tartışmalar ise politikleşmekte ve o oranda da kemikleşmekte, tarafları birer fanatik haline getirmektedir. Bu önemli bir açılım olarak algılanabilir: Komet ciddi olanın içindeki Groteski bulup ortaya çıkarmakta; bu anlamda da groteskin içinde yatan "poplaşmanın" kendisini eleştirmekte ve alaya almakta; ciddi olamayacak kadar saçmalık taşıyan şeylerin bugüne kadar ciddiye alınmasına kahkahalar atarak bakmaktadır. Bu bakış tüm "idiklik" halimizin kolektif yapısını bize sunduğu için ve sanatçının kendisi de ister istemez bu yapının içinde kendi yerini almak zorunda kaldığı için "ironi" ve "mizah" bir anda trajikleşmektedir. Komet'in yüz mimiklerinden okunabilecek bir trajik olan, patafizik biliminin en saçma olanına bile "hayalgücünden" çok "gerçekçi" bir bakışla yaklaşmaktadır. Bu trajik konum içinde yaşadığımız tarihin trajedisi olarak çıkmaktadır karşımıza: Ciddi olamayacak şeylere gönül vermiş olan kültür politikaları ve onların eleştireliliklerinin ve onları eleştirenlerin ciddiyeti "absürdlüğe absürdlük" katmakta ve saçma edebiyatını 1960'lı yıllardan günümüze çizgi çizgi taşıyan mizahımızın içinde yatanı "kaçış çizgileri" halinde belirgin kılmaktadır. Katı çizgileri yumuşak çizgiler haline

getirmek ise patafiziğin işi olacaktır, Komet, işte, kanımca, bu patafiziği, tüm ironik ve eleştirel bakışıyla trajediye taşıyan bakışı, hatta büyük bir nostaljiyle, sergi mekanına getirmektedir. Patafizik Kolejinin üyelerinin bildirmiş olduğu gibi, patafizik "işe yaramaz şeylerin bilgin ve araştırmacıların derneğidir" Komet'in "Faydalı Eserler" diye adlandırdığı bölünmedeki sanat tarihine ait tartışmaları içeren videolara bakışını böyle değerlendirmek lazım diye düşünüyorum: İşte yaramaz şeylerin araştırmacısı. Bir zamanlar Milli Eğitim Bakanlığınca "faydalı eserler" diye düşünülen ve halka öğretilmeye çalışılan eserlerle benzerlik taşıyan bu isim; her şeyiyle patafiziğe ve onun içindeki grotesk olana bir yaklaşımdır.

Beckett'in hikayelerinde olduğu gibi, Komet'e de nesneler ağır gelmekte, onların kitsche estetiği ne kadar popüler olursa olsun, ucuzlukla değer ve beğeniyle kültürsüzlük arasındaki denklemler sosyolojik olarak ne kadar anlamlı veya anlamsız olursa olsun, yine de her şeye rağmen bu yukarıdaki denklemin içinden geçen değer sistemleriyle parasal ve eğitimsel ilişkiler, bir bakıma, suyun yüzüne çıkar gibi durmaktadır. Bourdieu'nün "Ayrıcalık" diye adlandırdığı bu tip beğeniler gerçekten de popüler beğeniler ile aralarındaki farkı belirlemektedir. Ancak; bu şekilde Rönesans'a ait heykellerin, Mikelanj'm David'lerinin kopyalarının çoğaltılmış halinin grotesk ve ironik bir havası ortaya konulabilirdi. Komet'te de, bu havayı göstererek, popüler, kültürün yaygınlaştırdığı biblolar ile Benjamin'in "halesini" kaybeden sanat eseri arasındaki ilişkiyi belirleme biçiminden bahsetmek mümkün hele gelir.

Burada, Komet'in gösterdiği videoların anlamı ortaya çıkmakta ve kendi güncesi de bu ortama sanatçının bıkkınlığını Beckettvari bir şekilde sunmaktadır. Bu bakımdan güncesinin hem kolektif hem de öznel bellek ve sıkıntı ile alakası olduğunu ileri sürebilir, idim idik arasındaki bütünlüğe dikkat çekebiliriz. Bezginlik ve bıkkınlık ile yorgunluk arasındaki fark da bu şekilde gündeme gelebilir: Gilles Deleuze, Bec-

kett'in piyesleri üzerine kaleme aldığı bir yazısında bıkkın/bezgin ile yorgun arasındaki yakınlığa rağmen oluşan ayrıma değinmektedir. Ona göre, "bıkkın yorgundan çok daha fazla bir şey"dir. Beckett "sadece yorgun değilim" dediğinde Deleuze, bunun "hiç bir imkan yaratmayan kimse" olduğunu ima etmektedir. Yani, yorgun hiç bir imkan yaratamayandır. Yorgun olan bunun gerçekleştirilmesini yaratamayandır. Halbuki bıkkın bu imkanın kendisini imkansız kılan kişidir. Birincisi gerçekleştirme ihtimalini taşıırken, ikincisi de bu ihtimalin imkanını yok eden kişi olarak karşımıza çıkmaktadır: "Yorgun gerçekleştiremez; bıkkın ise imkanı yok eder". Adlandırılmayan adlı eserinde Beckett sorar: "İmkansızı isteyen benden, bundan başka benden ne istenebilir ki? " Artık imkan ortadan kaldırılmış olur: "Worm'un hayatı, herkesinki tek imkanlı olandır. Worm birdenbire bir mahkumun konumuna düşmüştür". Tam bir dinleme üzerine kurulu hayattan sonra sorar kendi kendine: Kimim ben? Bu onun ilk sorusudur. Buna ise cevap vermez. Komet'in sergide kullandığı onca tabelacıya yazdırdığı levhalar üzerinde yazan "Komet" aynı soruyla karşı karşıya bırakmaktadır bizi. Kimdir Komet? Nedir? İsim mi? başka bir şey mi? Dinlendikten sonra herkes artık durmaksızın konuşmaya başlamıştır. "Komet, Komet, Komet vb."

Her şey kim olduğu sorusundan mı başlar? Yoksa bu benliğin olmaya çalışırken tamamen idin etkisinde kalarak, biteviye kendi öznesini tekrarlayan bir sanatçının kabusu mudur? Özne burada nereye yerleşir? Sergi mekanının dışında nerelerde işlevselleşecektir? İşte (Komet'in eski tuallelerinden birisinin adı) Komet, burada idik ile meselesini kurmaya başlayacaktır. Kolektif bir öznenin sorunlarının ardında yatan mesele, bu kadar basit bir şekilde yakarıda ele almış olduğumuz ciddiliğin içinde yatmaktadır. Meselenin kendisi öznellik meselesidir. Komaya girmeden önce kolektif bellek ile sanatçının tekil belleği içinden çıkılmayan bir meseleye parmak basmakta; ve mitolojikleşmiş olanın içinde

yatan absürditeyi gün ışığına çıkarmak için tüm popüler kültür örnekleri üzerinden bir düşünce imgesini ortaya fırlatırcasma atmaktadır. Beckett'in kahramanı gibi: "Elimden gelenin en iyisini yapacağım" demektedir. Nasıl yapsam da gösterebilsem bu saçmalığı. Kültür politikalarının ardında ne yatıyorsa gösterilmeli. Yeterince bekledik, artık ne olduğumuzun ve nasıl düşündüğümüzün anlaşılmasının ve hatta daha da iyisi kendi kendimizin anlaması gerekli hale gelmiştir. Bunu sanatçı yapabiliirdi. Sanatçı yapmak zorunda kalacak. Sanatçı haklı: Komet, Mehmet Akif Ersoy'un "Sanatçı Haklı" adlı şiirinin içindeki ironiyi göstermekle başlar:

*"Kıpkızıl bir boya çektin
Odanın her yerine (...)
Çok güzel bir levha imiş,
Doğrusu şenlendi oda".*

1908 yılında yazılmış olan bu şiirin İstiklal Marşının sözlerini yazan şairle alakası, Cumhuriyet tarihimizin ironilerinden birisi olarak çıkmıyor mu karşımıza? Sanatçının haklı olduğunu söylerken imkansız da tüketmekte midir? Bıkkın. Yoksa sadece yorulmuş mudur bedeni? "Kıpkızıl bir boya çektin" söylemesi bile ironik değil mi? "Çekmek" fiilinin sanatsal anlamını düşünebiliyor muyuz? Yoksa biraz da argo mu kokuyor? Badana yapmak bile değil, hem de duvara çekiyor ressam kırmızıyı. İnsanın aklına askerlik hikayeleri gelmiyor değil: Dört aylık askerlik hikayeleri: İçinizde ressam var mı? -Var. -Yüksek yapan var mı? -Var. -O zaman gel duvara bir badana çek. Askerliği çekmek, badana çekmek, bir renk çekmek. Tüm bunlar zahmetlice yapılmayan bir işlemi ifade etmiyor mu? Bıkkın değil; ama yorgun: İmkansız tüketme, onu iste (1968'in ünlü sloganı); bir çeşit patafizik değil mi? İmkansız vermek: Armağan. İmkansız yok etmek; armağan bile verememek. Üretimin dışına çıkan ve sadece adı olanı bile imkansızlığa sokmak. İmkansızlığı tüketmek. Bir patafizik ustasının anıları. Sergi bunlarla da alakalı. Bıkkın imkanı bıkkınlaştırarak imkanı da yok eder. Sergi de im-

kansız olan saçmalıkların gösterilmesiyle çağdaş anlamda bir plastikliği imkansızlaştırmaya çalışan bir zihniyeti imkansızlığa doğru sürüklüyor.

Günce: "7 Aralık 1999, Şiir yazmak istiyorum. Ama resim de yapmak lazım (kahkaha ve bir sigara yakılır)". "27 Haziran 1999 (saat söylenir). Çıkıp yürüyeyim mi? Canım resim yapmak istiyor". Sonra "Yorgunum" diyor Komet kameraya bakarak: deneme yapıyorum" çağdaş sanat gibi, denemeyi gösteriyor bize. Denemenin kendisinin sanat olduğunu hatırlatıyor. Denemektir yaptığı sanatçının. Bitmiş eser değil. Bu yüzden belki de tartışma çağdaş sanat üzerine büyüdükçe büyüyor. Ama Beckett'in kahramanlarından Ionescu'ya doğru kayıyor. Komet: "Bugün ayın kaçı? "diye soruyor kendi kendisine kameraya. Sonra ekliyor: "3'üymüş. Temmuz." Daha sonra video güncelerine devam ediyor: "16 Temmuz Pazar. Bu da buraya kadar!"

Komet aynaya bakar gibi kendine bakarak monitörden, saçlarını düzeltiyor. Nereye kadar? Nedir saçların anlamı. Yaşlanmak mı? Yoksa imkanı kaldırmak mı? Yani, yorgunluk. 17 Aralık da "Akşam moralim iyiydi, hava maviydi; ama şimdi bozulmuş" diyor. Renkler ressamca olduğu kadar klinik renkler. Bozulan havanın mavisi mi? Yoksa moral mi? Yüzün bakışı trajik olanı mimiklerle veriyor. İdik ne idik? Sanatçı ne idi? Toplumsal id ne alemde? İntiharlar, iflaslar, memur maaşlarına zam, işçiler yürüdü çağdaş sanat anlamlandı mı yoksa? Yoksa tersi mi? Günceler "resim yapmak ve yapmamak arzusu" ile gidip gelmekte, ilerlemekte, kısır döngüselleşmekte. Kronolojik bir günce kurgusu yok elimizde. Zaman zaten tam olarak hatırlanmıyor. Sanatçının tekilliği günleri karıştırıp Türkçe gazetelerden bakarak kendisini zamana yerleştirmesiyle ardarda ilerlemiyor. İlerleyen sadece bir fikir. Günceler yapmayalım. İmgelerle günceler yapmak. Bu yazıdan ayrı bir şey. İmgelerle günce yapıldığında, acaba, yazının da sonunu göstermek imkanı ortaya çıkar mı? Halbuki bize sanatın veya resmin sonundan söz edenler, bunu imge-

lerle mi yaptıkları zaman sonunun gelmeyeceğini anlayacaklar. Komet sanki bu soruları sormakta. Kolektif idin belleğinde bu sorulara cevap vermekten çok, soruların imkansızlığını tüketmek daha iyi olmaz mıydı? Bu sorular sorula sorula ciddiliği arttırıldı. Oysa bir bıkkın ancak bu soruların imkanını da tüketebilirdi. Bıkkın eğer imkansız tüketense, o halde bir bıkkın ancak bu soruların imkanını da tüketebilir.

Çünkü bu sorular da tarihimizin saçmalıkları gibi hayatımızı da saçmalaştıran sorulardandır. "Sanat damarları" İşte sorulardan çıkabilmek için, belki de, bıkkın olmak gerekecek. Beckett'in bıkkınları gibi imkanı yok edecek. Gerçekleşmeyi biktirarak yok edecek. Asla gerçekleşmeyen sanatın sonunu, tarihin sonunu ve tüm bu sonluluk sorularının imkanını tüketerek yok edecek olan bıkkının kendisi olarak karşımıza çıkmaktadır Komet. İmkandaki imkansız yok etmek Komet'in Günce performansının anlamını oluşturmaktadır. Tüm yorgunluğun ardından "Yine de bitirmek için" Bitmeyi bitirmek, imkanı tüketip, içindeki imkansız bulup çıkarmak; sanatçının çabası çağdaş sanatın sorunlarından en popülerine ışık tutuyor. Resmin ve sanatın sonunun imkanını tükettiğinizde, yok ettiğinizde; belki bıkkın ama yorgunsunuz; ama sorunun imkanını da yok etmektesiniz. Çağdaş sanatlardaki en saçma soruyu tüketip, yok etmenin başarısı da ancak bir bıkkına kalmıştır. Nasıl ki, Deleuze ve Guattari'nin "Felsefe nedir?" Adlı metninde bir "budala" felsefi kişiliği öne sürülmektedir; bu sergi bağlamında da yeni bir felsefi kişilik çıkmaktadır karşımıza: Bıkkın. Beckett'in Kahramanları gibi. Komet de en acımasız soruların imkanını ortadan kaldırırken, soruların saçmalığı karşısında saçmalayan saçmanın kendisinin bıkkınlığı sayesinde, sorunun kendisini yok etmeyi başarmaktadır. Tanrı nasıl ki, tüm imkanların kaynağıdır. İnsan bir sonlu olarak sonlu sorular değil, sonsuzca imkansız sorular sormak zorundadır. Bilimin soruları imkansız ara-nan cevaplar sayesinde ortaya atılmış sorular değil midir? İmkan yorgunun yorgunluğunda gerçekleşir: oysa bıkkın

doğmadan yok etmiştir imkanı. "Ben doğarken bıkınım". Popüler müziğin bilgelikleri bazen şaşırtıcı bir şekilde bizi alıp götürür başka yerlere ve başka sorulara doğru. İmkani doğmadan önce yok etmişim, demektir bu. İmkani nerededir? "Şiir mi yazsam yoksa resim mi yapsam" veya "sessize resim yapmak istiyorum. Resim ayrı bir şey, Sanat bitse bile resim güzel bir şey" (*Günce*, 4 Temmuz 2000): "Kemal Sunal Öldü. 56 yaşındaymış; resim yapmak istiyorum". Ölümsüzcesine. Artık Komet sadece gazetelerdeki tarihlere bakarak güncelerine tarih atıyor. Ama bellek zorlanıyor iş zamana binince. "Bugün ayın 19'u olması lazım." Kamera yakın plana geliyor. Komet'in gözlerinin kırışıklıkları; alnındaki resimsel çizgiler sanki başka çizgiler: resim çizgileri ile hayat çizgileri de bir yerde birleşiyorlar. Biri resmi diğeri hayatı anlatırken; yer değiştirebiliyorlar. Resim hayatı, hayat ise resmi anlatmaya başlıyor. Hayat resmi anlatmasa günce tutulabilir miydi hiç? Komet sanatla hayatı ve tarihini ve de "idikliğimizi" ifade ediyor görüntülerinde ve dilinde.

Melville'in kahramanı Bartleby gibi: "J'aimerais mieux pas" veya "I Would prefer not to" "yapmamayı tercih ederim" diyor. Gilles Deleuze'ün dikkat çektiği gibi, Klesit, Beckett, Melville bu yazarların kahramanları "tercih yapıyorlar". Cümle İngilizce gramerinde doğru olmasına rağmen ileriye doğru bir boşluk bırakıyor. "Not to" yani, dahası da var. İmkansızı tüketebiliriz o halde. Komet bu yolun çizgilerini çekiyor imgelerinde. Videolar ve fotoğraflar "not to" diyorlar: tercih nereye doğru. Cümlelerin formülünün tuhaflığı gibi, videonun dilinin tuhaflığı da Komet'in mimikleri ve cümleleri ile birleştiğinde karşımıza bir roman kahramanı çıkıyor: "I would prefer not to". Gramer dışı bir ses, burada, resim ve sanat üzerine konuşuyor. Bu değilse, günce nedir ki? Şair Cummings gibi gramer dışılık: "He danced his did": yerini dans etti; dans etmeye koyuldu yerine. Komet'in dili de koyuluyor konuşmaya: konuşmaya koyulmuyor. Koyulanmıyor. Yoğunlanmıyor. Yoğulmuyor. Konuşmaya koyuluyor: "Levi-

nas'ı gözden geçirdim" Ardından videonun adı koyuluyor yola: "Of, Ah, Eh" "OF" diyor ve mimikleriyle dolduruyor anlamını. Ardından videonun diline geliyor. "Teknik olarak önemli değil / Önemli olan söylenmek istenen". Burada yine dil ile konuşuyor; ama dilin kendisi "Of" veya "Eh" diye konuşuyor. Sesler eklemekten çok anlamlar eklemeleniyor. Terapi gibi bir şey. Sürekli sıkıntı ve sigara üzerine sigara içiyor. Dil kendi anlamını mimiklerle ve jestlerle ifade ediyor. Anlam imgelerde kendisini bulmakla kalmıyor. Bazen ise bunlar gündelik anlamlara dönüşüyor: "Of, bunaltıcı bir hava var!". Veya anlam olaylarla kısıtlı kalıyor: "Hava kapalı ve yağmurlu. Ayran içtik." (Günce, 20 Temmuz 2000). Sıkıntı sürüyor: "Resim yapmam lazım. Bilmiyorum, ne yapacağım". İmgelerle sözler arasında anlam ikisinin eklemelenmesinden geçiyor ve yorgunluk sonrası bezginlik imkansız zorluyor, imkansızlaştırıyor. Bu da sorunun kendisini imkansız kılıyor. Sürekli tekrarlar bize gramatikal olmayan, modern sanatın sorularını sormayan, çağdaş sanatın geleceğini düşünmeyen; ama sorunlarıyla bütün bunları idi ile ve de sosyal makine ile birleştiren cevapları başından veren imgelerle, bıkkın kahramanlığını sunuyor. Bunun bir soru sorma biçimi değil de bir olumlama üslubu olduğunu söylediğimizde daha yazının başında ifade ettiğimiz trajik ile bütünleşmekteyiz: Dans eden çılgın filozof Nietzsche. O zaman bıkkının formülü açığa çıkar: İmkanlar ona sorular sorup cevaplar ararken değil; dans eylemi sırasında verilecektir. Sergi de Nietzsche'nin hızını yakalamak istercesine hızlı bir şekilde dolu ve hareketli. İmgeler, videolar, sesler, anlamlar; tüm bunlar aynı şekilde Gramer dışı bir yazıyı sunarken; tarihin ağırlığı; sanatın sorunları, toplumsalın kaideleri; hepsi safralaşıyor. Hız ancak safrayı geride bırakmakla yükümlü halde. Sanatçı haklı.

SEMBOLDEN GÖSTERGEYE

Şeyma Reisoğlu Nalça Anadolu tarihinin derinliklerinden yola çıkarak başladığı çalışmalarında kullandığı kadın figürünün temsili olan üçgen formuyla, öncelikle üç bin yıllık Hitit geleneğinin günümüzdeki sürekliliğini vurgulamaya çalışırken kadın sorununa eğilmiştir. Üçgen ve yuvarlak formların Şeyma Reisoğlu Nalça'nın seramik çalışmalarına ışık tuttuğu söylenebilir. Bu çalışmalarda var olan tarihi-psikolojik ve politik bağ, daha sonra benzer bir çizgide kadın bedenini ele aldığı işlerinde kendisini göstermektedir. 1985'den beri pişmiş toprak ve demir gibi malzemelerle çalışan sanatçı, yalın bir dili anlatıcı ve tasvirici bir dile yeğlemiştir. Kadın üzerine olan çalışmaları onu başından beri hep süreklilik temasıyla ve Braudelci "uzun dönem tarihi" değişimleriyle alakalı kılmıştır. Braudel'in yazmış olduğu gibi, hocası Lucien Febvre'den alınma anlatım "geçmiş zamanın tarihini şimdiki zaman tarihi olarak" anlamak üzere yola çıkmıştır. Bu bakımdan Şeyma Reisoğlu Nalça da tarihi tüm gerçekliğiyle açıklamaya kalkan güncelin anlatımını geçmişe bağlayan bir yaklaşımı benimsemektedir. Bu yaklaşım uzun dönemde tarihin diyalektiğinin sosyal tarihi göstermek olduğunu imlemektedir. Bütün krizleriyle şehirlerin tarihi ve arkeolojisi uzun döneme yayılan bir izah tarzı ile açıklanabildiği gibi, kadın bedeni de, neredeyse günümüzde çokça kullanılan kalıtsal genetik yapının zincirlerinin sosyal hayatın tesirini gösterirken, aynı zamanda geçmişten gelen verileri şimdiki zamana taşıyan bir "yapısallığın" göstergesi de olabileceğini akla getirmektedir.

Braudel'in "olaycı" tarih diye adlandırdığı; nasıl iletişim ve matematik kökenli bir açıklamaya bağlanmaktaysa, sanatçı da kendi malzemelerini toprağın ve demirin kalıcılığını ve

kalıtımsallığını bize hatırlatarak işlerinde kullanmaktadır. "Zamansız" diye nitelenebilen yapının formülasyonunu açıklayan matematik ve iletişimsel diziler zamanı bize üstüste katlanmış olarak verirken, malzemeler seramik çalışmalarında benzer bir şekilde içiçe geçmektedir. Bir çeşit, Deleuze ve Guattari'nin "tarihi katmanların" içinde "geofelsefe" olarak gördüklerini sanatçının çalışmalarında hissetmek mümkün gözükmektedir. Her bir katmanın kendi dönemine ait olan bir mutlak yersizyurdsuzlaşmaya sahip olması gibi, her katmanın düşünce ile kurduğu ilişki de göreceli olmaya başlamaktadır. O halde uzun dönem tarihi bir yandan süreklilikleri diğer yandan ise kopmaları beraberinde getirmektedir. Şeyma Reisoğlu Nalça'nın çalışmalarında da süreçsel olarak yapısal bir uzun dönem tarihi anlayışından daha çok katmanların epistemelerine ait olan düşünceye doğru bir kaymanın veya bir yer değiştirmenin olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Yani geçmişi günümüzün güncelliğine bağlayan kadın meselesinin ve onun malzemeye ve forma yansımalarının gerisinde yatan "yapısal değişmezlik" gitgide yerini değişime açılan epistemolojik kopuşlara doğru taşımıştır. Bu katmanlar üzerine düşünen bir tür "geodise" olarak adlandırılabilir: İlahi olan bir tanrısallık yerine; teodise yerine, geodise toprağa bağlı ve toprağın yersizyurdsuzlaşması ile alakalı olan bir katmanlaşma ve farklılaşma sorununu bize taşıyarak, işlerin formlarının ve malzemelerinin de değişime uğradığını göstermiştir. Heidegger'in "dünyanın imgesi dönemi" adını verdiği modern dönem ve Rönesans, işte bu toprağın ve yuvarlak dünyanın keşfedildiği dönem olarak, insanın ve hümanizmanın dönemi olmaktan çok, belki de, dünyanın içkinleştiği ve jeolojinin hakim olmağa başladığı dönemdir. 15. yüzyılın sonlarındaki Portekiz ve İspanyol deniz yollarının keşfedilip bulunduğu topraklar ve ressamların Rönesans dönemindeki yapıtlarının bize verdiği, Peter Sloterdijk'in yazmış olduğu gibi, el zanaatlarının tıbbın, mimarinin ve de yeni malzemelerinin açtığı coğrafi yol "yapılabilirlik imkanlarını" sunmuş-

tur. "Ben" diyen birey 17. yüzyılda ortaya çıkmış olsa ve 18. yüzyılda Rousseau "ben" ile notlarını almış olsa bile, modern dönem benin ne kadar geçerli olduğunu hatırlarken, Freud sonrası egodaki parçalanma ile sanatçı, kendi et benleriyle benliği arasındaki bedensel benzerliği keşfetmesiyle, Şeyma Reisoğlu Nalça'nın çalışmaları yeni bir boyuta doğru yönelmiştir. 1997 yılındaki İstanbul-Atina sergisi Şeyma Reisoğlu Nalça'ya bedensel olarak egosunun sembolünden çok imini vermiştir ve sanatçı da bize egosundan çok "benleri" göstermiştir.

Bu süreç sanatçının seramikten enstalasyonlara doğru ilerlediği süreci açıklamaktadır. Öncelikle "İstanbul" (1992) sergisiyle seramiği enstalasyona doğru taşıyan Şeyma Reisoğlu Nalça hemen ardından da, at kuyruklarından ve keçelerden yapılan enstalasyonu -hatta kimi zaman topraktan yapılan malzemesini de terk edencesine- başka bir alana doğru giden malzemeleriyle birlikte, kendisine çekmiştir (At sergisi 1993). Böylelikle dikey olan bir teodise uzun dönem tarihi ile alakalı olarak gözükmüşken yatay olarak ayakta kalan geodise katmanlar arasındaki ayrımlara değinerek kadının ve ya bireyin toplumsal oluşum şartlarını, teknolojisi ve iletişim biçimiyle olduğu kadar bilimselliği de değişime uğratmıştır. Bu değişim kendisini sanatçının kullandığı malzeme ve yaptığı sanat türünde göstermektedir. Seramik giderek yerini enstalasyon şeklindeki çalışmalara bırakmakta veya seramik olarak işlemek yerine seramiğin kendisini yersizyurdsuzlaştırmaktadır. Bu yersizyurdsuzlaşmanın toprağın katmanlarıyla alakalandırılması sanatçının düşünsel dünyasının da farklı bir yere doğru gitmekte olduğunu hissettirmektedir. Anadolu geleneği ve Kibele formlarından çok daha çağdaş bir anlatım ve malzemeye doğru yönelme beraberinde sanatçının düşün sürecini de kesintiye uğratmış ve daha çağdaş malzemeler ve anlatımlar enstalasyonlarında ifade edilir olmuştur: Tarihi aşkınlık yerine içkin bir antropoloji ve sosyoloji toplumsal olanın güncel zamanla olan bağıını belirlemiştir. Top-

rağm ilahi formları, toprağı aşkınlaştırırken içkin bir sosyal-lik, artık, kadının formunda daha yoğunlaşmakta ve güncelliği forma taşımaya başlamaktadır. Bu nedenden dolayı keçelerden yapılan kadın bedenlerinin formu artık çağdaş kadın formunu sergiler hale girmiştir. Sembolik olan üçgen ve yuvarlaklar sembolik olmaktan çıkan ve kelimesi kelimesine kadın vücudunun formlarının en modern şekilde idealize eden ve koruyan keçeler hem malzeme olarak Fluxus'a göndermede bulunmakta hem de şamanizm ve Avrasya meselesiyle boy ölçüşmeye kalkmaktadır. Beuys'un şaman mistisizmini sosyal olarak eleştirel alana taşıması, geçirgenlik ve taşıyıcılığa yaptığı göndermelerle birlikte Şeyma Reisoğlu Nalça'ya yeni bir anlatım planında ifade imkanları sunmaktadır. "İstanbul" sergisi (1992) sosyolojik olana doğru giden bir seramik çalışmasını enstalasyon olarak yere koyarken, daha sonraki Urart sergisinde (1995) kadın bedenleri ve bakışları yine Türkiye Cumhuriyet tarihiyle ilişkilendirilmekte ve "arzu nesnesi" olarak kadını nesnellikten öznelliğe doğru taşıyan çalışmasıyla sanatçının yeni anlatım planını hazırlamaktadır.

Keçeden yapılma kadın bedenleri ve Osmanlı dönemin- den kalan kadın bakışları Urart Sanat Galerisi'nde açtığı sergiyi tarih-aşırı bir mekana çevirmekte ve bakışlarıyla kadın- ların öznelliğine yeni bir güncellik katmak istencinde oldu- ğunu göstermektedir. Erkek egemen toplumsallığa kadının bakışından bakmayı kadın gözleriyle vermeyi deneyerek, sa- natçı yansımayı iletken hale getirerek, keçe malzemesi ile ta- rihi ileti arasındaki denklemi kurmayı bilmiştir. "Ne cariye ne de hizmetkar" olmak isteyen kadın bedeninin günümüzde özgürleşme arzusunu eleştirel bir şekilde belirtmiş; ama Foucault'nun da *Cinselliğin Tarihi*'nin birinci cildinde belirtmiş olduğu gibi, öznellikteki özgürleşme sorununun içinde ya- tan"sözde"liği de vurgulamayı gözden ırak etmemiştir. Bura- da yasaklanmış izdivaçlar, cinselliği toplumsal boyutta bastırırken, gizli ve mahrem alanlarda yaşanmasının verdiği özel mekânı kamusala çeviremeyen bir bakışın acizliğini de hatır-

latan bu kadın bakışları, kendi hüznlerini sadece dışarıya vurmakla yetinen bakışlardan öteye gidemeyeceğini bize unutturmaktadır. Bu çalışma Tanzimat döneminde başlayan ve batılılaşma adı altındaki gelişmeyle birlikte kadının modernleşen bir devlet yapısı altında sadece gayrimüslimlerin yeniden tanımlandığını ve 1926 yılında maddileşen kanun ile birlikte hakların verildiği bir dönemi; ardından da 1980 sonrası gelişen Türkiye'deki feminizme göndermeler yapan bu kadın bedenleri, sanatçının kolektif bilinçdışındaki "kadın unuttur, aklında tutamaz" şiarını kadını yarı-insan konumuna iten yaklaşımlardan saydığını göstermektedir. Muhabbetname adı altında Leydi Montaque tarafından bizlere kadar aktarılan erkek -kadın ilişkilerini belirleyen nesnelerin sanatçı tarafından yeniden üretilerek sergilenmesi; inci, gül, karanfil, sabun gibi nesnelerin bakıra örülerek iletişim ve geçir-



Şeyma Reisoğlu Nalça, Muhabbetname, Düzenleme, 1995

genlik taşıması enerji alıp verilmesiyle bağlantılı olarak ele alınmıştır. Bu sembolik göstergeler sembolik olmaktan çıkarak iletişimi "tüm ısıyla" geçiren bir ifade biçimi haline geliyor. İhtiras makinası olarak düşünebileceğimiz ortak dayanaklılık planı üzerinde oluşan kadın sorunsalı, sanayinin büyümesi ve uygarlığın tutkusal gelişimi içinde reaktif olmaktan çok her şeye rağmen olumlu bir üretici gücün göstergesidir. Bu üreticilik Felix Guattari'nin de bahsettiği gibi, arzulan bir makinedir. Moleküler devrimin kadın bedeni üzerin-

den yeniden düşünülmesidir. Tıpkı Saraybosna'daki sakat çocuk imgesini sadece bireysel ve ailevi bir psikanalizi göstermekle kalmayıp, aynı zamanda tüm toplumsal ve siyasi sorunların aile içi mevzularla birlikte ele alınması gibi, bilinçdışı makinasıdır.

Bosna savaşı sırasında sakat kalan çocuk imgesini çoğal tarak yayan basın kalıpla çoğaltılarak kitle iletişim araçlarının hem gücünü hem de büyüsunü göstermek isteyen sanatçı bu kalıpları çoğaltarak savaşın dehşetini bir kez daha vurgular; bu şekilde savaşın dehşetinin kendisinden çok kitle iletişim araçları tarafından çoğaltılarak halesi ortadan kalan imge yeniden simgeleştirilmeye çalışılmaktadır. İşte bu yeniden kullanımın üzerine gidilerek sanatçı da çoğalttığı bedenlerle bu vurgunun üzerinde durmaktadır. Bu çoğaltma işlemi savaşın acılarına yüklediği dramatik etki sayesinde trajik boyutlara doğru taşınmakta; trajediden çok farsın geçerli olduğu dünyamızın trajedisiz haline trajedi eklemeye çalışmasına bir gönderme yapmaktadır. Tek bilgi kaynağı haline dönüşen medyanın eleştirisi, beraberinde savaşın ve doğanın kirletilmesine yapılan eleştiriyi de hatırlatmaktadır. Tüketim nesnesine dönüştürülmüş imgeler tıpkı kuşların kirlenmesinde olduğu gibi çoğaltılarak basında bedeli belli imgelerin yaygınlaştırıldığını bize göstermektedir. Biblolaştırılmış sakat çocuklar, simgeleştirilmiş kuşların ve doğanın kirliliği, beraberinde kapitalizmin girmediği alanlara doğru nüfuzunu bize göstermekte değil midir? Çoğalan bedenlerin klonlama sistemiyle alakası kurulmaksızın, zaten başından bir çoğalmayla birlikte özdeşlikten çok farklılığın vurgulandığı bir ifadeyi imlediği gibi veya tüketim kalıplarıyla birlikte ekolojik dengenin bozulup, doğanın, hayvanların ve insanların birbirlerine ve doğaya yabancılaştırılmalarının gösterdiği gibi, Şeyma Reisoglu Nalça, sembolikten göstergeye doğru giderken hem malzemelerini hem anlatım planını hem de sanatın çağdaş şekline doğru giden adımlarını pekiştirmektedir.

SKATOLOJİKO-EROTİK UYKU

Öznenin nereye kadar kendisini bulacağı ve nereye kadar kendisinin hayalgücünde nesnesiyle karşılaşacağını bilmenin yolları insanın rüyasında gördüğü kuvvetli imgelerle ortaya çıkacaktır. Optik bir şekilde Lacan'ın, Freud'ün tekniklerinden bahsederken, "Hayalgücünün Topiği" adlı metnindeki rüyalara ait olarak da görebileceğimiz metin her şeyin bir çiçek buketi ve onun vazosundan ibaret olduğu fikrini bize verecektir (!) Nerede optik olarak bakış çiçeğin kendisini değil de potansiyelini görmektedir; orada potansiyel olan gerçek olanla bir yarışa girmektedir. Nerede gerçek bir tür hayalgücü olmaya başlar? Bu soru uzun zamandan beri rüyalar ile uğraşan "bilimin kozmotik dünyasını" canlandırır. Yanlış anlaşılmasın bilim dedik ve rüyanın biliminden bahsettik. Bu bile, ağızından çıktığı şekliyle, bir rüyanın parçası olarak algılanabilir. Hem de öyle ki, rüyanın bizi alıp götürdüğü yerde, rüyanın kendisini görürken gerçek içinde yaşadığımız duygusunu bize veren bir çiçek buketi olacaktır. Bu buket optik olarak görülmez yerinde durduğunda onun alttan aynada yansıyan tersi bizim hayalgücümüzü hareketlendirecek ve rüyada olduğumuzun gerçeğini bizden alıp, saklayacaktır. Hep gerçek "sanki diye heyecanlanmalarımız bizim rüyamızda canlandığında gerçeğin kendisinin bir çeşit potansiyelde varolması gibi bir duyguyla" nereye kadar bizi taşıyacağını bilmediğimiz duyarlı bir ânı bize doğru getirecektir. Bu âna doğru gidiş olmaktan çok ânın bize doğru taşınması ise uykuda olduğumuzun resmen bildirilmesidir kendi vücudumuza, çünkü ânın bize gelmesi demek bizim zamanın içinde var olduğumuzun resmi demektir. Biz ânın içinde değil an bizim dışımızdadır; çünkü zaman bizim içimizde olmaktan çok biz zamanın içindeyizdir. Bu ne demektir? Uy-

kudayız. Uyuyoruz. Zamanın dışında mıyız yoksa içinde miyiz? Ahmet Hamdi Tanpınar bize bunu tam olarak mutlak rüyaya girdiğinde, ilk dizeleri mezar taşına işlenmiş olan, şiirinde belirtmedi mi? "Ne içindeyim zamanın ne de büsbütün dışında" / "Yekpare geniş bir ânın parçalanmaz akışında" Demek ki, tam olarak uyuyorum.

Ölüm ile aynı anlama gelecek olan bu uyku her şeye rağmen içimizi ferahlatan bir duyguyu bize sunmaktan başka bir şey yapmamaktadır. Topik, bir türlü toparlanmak bilmeyen hayalgücümüzü harekete geçirmektedir. Bu hareketlenme ise vücudumuzun en pasif olduğu anda canlanmaya başlar. Bu acı bir tecrübe olabilir veya çok uykulu olarak içimizin bir yerlerinde serinlik duygusu uyandıran bir rahatlamadır. Hasır şapka giymişçesine kafamızın üzerinde bir rüzgar esmeye başlar. Sıcaklığın içindeki serinlik sanki cehennemin içindeki cennetin sularını veya daha doğrusu gökyüzünden gelen bulutlarla birlikte "uykunun yağmurlarını" sunmaktadır bizlere. Bu nasıl bir yağmurdur ki uykunun yağmuru olarak adlandırabiliyoruz. Uykunun verdiği ferahlıkla birlikte serinlemenin ve "başını serin tut" lafının rüyamızdaki bir tezahürüdür. Serinlemek cennete ait olarak bir fantazma ise eğer o zaman cehennemin verdiği sıcaklık sadece Dante'nin yolculuğunu değil, bir tür aşkla bütünleşmeyi seslenmektedir: Uyku bize ağaçvari olarak serinlik getirdiğinde ise Osmanlı hanedanlığının kuruluş mitolojisinde olduğu gibi, Şeyh Edebali'nin kızına olan arzu ile yanmaya başlar. Uykunun verdiği haz imparatorluk kurdurtur bizlere; öyle bir kraliyet ki ancak aşkın sayesinde var olur. Osman Bey'in Edebali'nin kızına olan hayranlığının ereksiyona ulaştırdığı uykusu gibi, neredeyse sembolik bir imparatorlukçu direktif ile bütünleşmektedir. Bu bütünleşmenin ise birleşmesi; bize aşkın birleştirdiği vücutların iç içe geçen halini fenomenolojik olarak gösterebilmektedir. Bir tür algılanma operasyonu. Direktif bir transfer, "aşkın" bir rüyadır. Uykunun ağırlığındaki gerçek ise her yanıyla yanıp tutuşan cinselliği bir tür serinliğe

sokmaktadır. Uykuya sokma, ereksiyon ve cinselliğin hayalgücündeki rolünün cinsel hayat ile birleştirilmesi. Eskiler buna "duhul olma" derler miydi? Yoksa hamamcı mıydık? Rüyamda hatırlamam zor herhalde? Uyandığımda bile hatırlayamadım, sanki uyanmış mıydım? Ama bir cins narsistik tecrübeden başka bir şey yaşamadığımı fark ettim. Topik mi demişti Lacan? "Hayalgücünün topiği" (*Seminer*, 1. Cilt) Ana rahminde çocuğun onlarca nesneye rastladığı kadar rüyalar da yapılan yolculuklarda da ana rahminde rastlanıldığı kadar gerçek nesnelere rastlanır. İşte bu nesnelerle girilen tehlikeli düello sayesinde rüyadan uyanıp, gerçeğin hayalgücü nesneleri ile karşılaşırken benliğimizi kuracağız; ama her şeye rağmen tatlı uykunun serinliğindeki "kaka" dışkıladığımız "gerçek"ten başka bir şey olmayacak: Skatoloji. Uykunun nesnesi olarak her türlü dışsallaştırmanın rüyada kazandırdığı ego: Ancak kaçır. Ama uykuda sadece. Gerçekte ise hep onu uykuyu taşımaktayız. Ne yazık ki mi?

ARZUNUN DOLU NESNELERİ

Uyku projesiyle Nişantaşı'nda açılan Mentalklinik bize, İstanbul'un butik ve galeriler ortamında ikisinin bileşkesi bir mekanı sunuyor. Birol ve Yasemin Baydar- Demir'in dükkan projesi, ikisinin de Mimar Sinan Üniversitesi (Sera-mik ve Tekstil Bölümleri) çıkışlı olmasıyla birlikte kapitalis-tik ve sanatsal olanı yan yana getiriyor. Günümüzün kültürü-nün kapitalistik ve sanatsal yansımasını bu platforma taşıyor: Yapıtların satılabilirliği, metalaşmışlığının bir vurgusu olarak çağdaş sanatın erken sorunlarından birine parmak basıyor. Bu tip projeler 1960'lı yıllardan beri, Batı'daki kapitalizmin "tüketim toplumu" aşamasına geçtiği yıllarda ortaya çıkmıştı. Özellikle Pop Art -ki, bu içinde yaşadığımız yıl da Pop yılları diye adlandırılmakta ve Paris'de Georges Pompidou Merke-zinde, Beaubourg'daki sergi de, şu aylarda, Pop Sanat ile il-gili - ve en medyatik ismi Andy Warhol kapitalizmin o yıllar-da gelmiş olduğu uğrakta "supermarketin en büyük müze" olduğunu iddia ederek, "Andy Warhol Entreprise"ı kurmuş-tu. Metalaşmış sanatın iyice üzerine giderek sanatın bir tür "hypermetalaşmasını" bir öncülük hareketi içinde sunmuştu. Heim Steinbach ise kendisini "arzulanan nesneleri" seyreden bir "seyirci-halk" yerine koyarak, "arzu üretimine" katkıda bulunduğunu ifade etmekteydi. Bu anlamda da günümüzde-ki tekabülleri, "arzulanan makinalar" sanatı ve parayı bileşke içine koyarken; bir yandan Marx'ın bir tür "sermayenin orga-nik bileşimi" diye adlandırdığı, sabit sermaye, değişken ser-maye ve artı değeri birlikte ortaya çıkarırken; burada da, di-ğer yandan, mekan çalışanlar ve onların yarattığı değerden arta kalanın sanatçıya ve mekan sahibine aktarılması projesi, küresel kapitalizmin küçük bir simülasyonu olarak durmak-tadır. Sanatın galerilerden serbest mekanlara taşındığı 1980

ve 90'lı yıllardan itibaren, sanatın her yerde ve her şekliyle bulunduğu bir sosyal ortam gözükmekte ufukta. Müzelerin ve galerilerin dışında süpermarketlere, butiklerin vitrinlerine ve kapalı mekanların, kafelerin, barların duvarlarına yerleştirilen, tablolar, fotoğraflar ve televizyon monitörlerindeki video çalışmalar, hepsi kapitalize olmuş toplumsal alanın küreselliği ile çakışırken, sanatı da ticari olanla bileşkeye sokmakta. 1960'lı yıllarda Batı'da başlayan bu "girişimci zihniyet" çağdaş sanatı da beraberinde sürüklemekten kendisini alıkoyamadı. Buna direnen sanatçılar oldular; ama diğerleri de -en meşhurları arasında halen Damien Hirst- sistemin içinden hareket etmeye başlayarak kendi sanatlarının "devrimcileştirilmesini" gerçekleştirmeyi sağladılar.

İçinde yaşadığımız ve küresel kapitalizmin büyük darbelelerinden birini yemiş olan parasal kriz ortamında İstanbul (özellikle, ama buna başka yerleri ve özellikle tatil yerlerini de ekleyebiliriz) bize bu "metalaşmış sanat ortamını" çekici kılmakta; bu iki yönden anlam taşımakta: Birincisi mekanın kullanımındaki dönüşen değerlerin parasal destekten geçmesiyle - özellikle kriz anlarında - çağdaş sanatsal yaratının sürekliliğini sağlayabilecek bir potansiyele sahiptir: Sanatçının kendi sanatsal işleriyle uğraşmaktaki direncine direnç katabilir. Hiç bir ticari imkanın oluşmadığı ve kurumların da çok nadiren destek olduğu çağdaş sanat, kendisini olumlama alanlarından birini kazanmış olacaktır. Ancak tabii ki, bunu, bir destek mekanı olarak görmek daha yerinde olacaktır. İkincisi ise, yeni akımların ve yeni sanatçıların kurumsal alanda kabul görmediği bir zamanda sanatını gösterme imkanlarını sağlayacaktır. Ancak, burada, ticari model üzerinden yürüyen Andy Warhol'un girişimciliğine de "tüketim toplumu" ve "gösteri toplumu" bağlamında yaklaşmakta olduğunun farkında olunması doğru olacaktır. O yıllarda söylenmiş olduğu gibi "para yapmak sanattır, çalışmak sanattır, işlerin iyi gitmesi de sanattır". Ki, bu; günümüzün reklam ve iletişim sektörlerinde oldukça sık kullanılan bir sözceye dön-

müştür. İki Fransız sosyologun son yıllarda yazdığı bir kitabın da tezlerinden birisidir: Kapitalizmin yeni yüzü öncü sanatın yaptığını alıp; çevirip kendine çekmesiyle "çelişkilerinden yükselebilmektedir". Boltanski ve Chiapello sanatsal eleştirinin azalmasıyla birlikte kapitalizmin yeni yüzünün kültürel ve sanatsal olana döndüğünü göstermekteler. Bir tür "sanatçı-kapitalizmden" bahsetmekteler. Örnek vermek gerekirse, yakın zamanlarda Svetlana Heger ve Plamen Dejanov'un Wiener Secession'da 1996'da gerçekleştirdikleri "Where the Strange Things Are" adlı "performans-sergi" müzeyi bir kullanım alanı olarak kiralananacak bir mekân haline sokup, göstermişlerdi. Daha sonraları da, bu tip projelerini çoğalttılar.

Andy Warhol'un Pop Art döneminden beri 30-40 yıl geçti ve tüketim ve gösteri toplumu haline dönüşen Türk toplumu da kendi dışından gelen paranın (yabancı sermaye) kullanımıyla "tüketen ve gösteren" bir hale gelmişti. Kriz bu paranın tekrar dışarı gitmesiyle, kaçmasıyla başlamadı mı? Bu yıllarda Nişantaşı'nda, Bağdat Caddesi'nde veya Akmerkez'in ön cephesinde vitrinler sanat eserleri gibi tasarımılandılar. O halde 2000'li yıllara girerken mekanlar hem kapitalize olmuş bir zihniyeti hem de sanatsal olanı desteklemekte. Para, sanat birlikte işlemekteler (19. yüzyılın sonunu bir istisna olarak sayarsak, zaten hep böyle olmadı mı?). Pop Art moda olmaya devam ediyor. Ekonomik sektörlerin gelişimi ile bir tür "mimesis" olan sanat arasındaki bağlar da sürmekte: Hervé di Rosa, tıpkı tekstilcilerin yaptığı gibi, Güney Asya sanatçılarına resim ısmarlayıp, yaptırtıp, Batı pazarlarında sergileyip, sattığında ; ucuz emek kullanan tekstil girişimcisinin zihniyetini sanatsal alanda sürdürmekte değil mi? Kapitalize olmuş bir ekonominin ve gündelik yaşamın içindeyiz ve çağdaş sanat da bu ortamda gelişmek zorunda kalmakta. Bu anlamda, mekanlar, platformlar, loftlar, hep birer sanat mekânı olmak isteyecekler: Prestij sermayesi. Mentalklinik bu anlamda kavramsal sergilerin ticari çoğaltılmış halini sergilemekte-

ler. Ticari olan yani çoğaltılarak satılacak olan ile sanata dair işleri yanyana getirdiğinde, yeni tip bir galeri meydana koymakta. Belirli aralıklarla belirli bir kavram çerçevesi içinde, sanatçıların da katıldığı sergilerde, satışa yönelik çoğaltılmış nesnelerin üretilecek olduğu bu mekan, "kurgulanmış bir enformasyon ve sergileme" yeri olacak. 23 Mart'ta açılan ve kavramı uyku olan bu sergileme ve satma yeri; uyku kavramına ait ürünlerin tasarımını ve kullanıma açık malzemelerini sergiliyor. Yirmiye yakın katılımcının var olduğu mekan bize bir tür "postmodernleşen kapitalizmin sanata yaklaşım tarzını" göstermekte. Bu da, belki de, çağdaş sanat sergilerinin git gide çoğaldığı bir sanat ortamında, çalışmaların daha fazla anlaşılmasına katkıda bulunabilir. Bir zamanlar üretim alanı ve üniversiteler arasında söz konusu edilen ilişkiler, bu bağlamda ticari olan mekan ve sanat arasında görülebilmektedir.

GELE/NEĞE/CEĞE DÖNÜŞ

Mimar Sinan Üniversitesi Osman Hamdi Salonu'nda gerçekleştirilen "Dönüş" adlı sergi Kosovalı Arnavutların, Shkëlzen Maliqi'nin küratörlüğünde gerçekleştirdiği bir sergi olarak Üniversite sergilerine taze bir hava getirdi. Fotoğraflar ve videolardan ve nesnelerden oluşan sergide sekiz sanatçı birbirinden ilginç çalışmaları Kosova'da savaş-sonrası sanat olarak adlandırmaktalar. İroninin bir rastlantısallığı veya bir şanssızlığı tam da Makedonya meselesinin alevlendiği bir sırada sergi açıldı ve bu anlamda da rastlantı ve tarihi gereklilik birbiri üzerine oturdu; olaylarla sergi birbirlerine eklemlendi.

Küratör Maliqi'nin katalog giriş yazısında belirttiği gibi "savaş, baskı, terör ve göç" Kosova gerçeğinin yeni yüzyıldaki görüntüleri. Ve bu göç yine büyük boyutlarda yaşanmakta, tam da serginin açıldığı anlarda. Direnmeyi sanatın bir gerçeği olarak aldığımızda bize gösterilen işlerde de bu direnmenin, geleneksel olanla şimdiki zamanın gerçeğinin üstüste geldiğini görmemek mümkün değil. Öyle ki *Erzen Shkolli*'nin fotoğrafları ve video projeksiyonun bize gelinlikli bir kişiyi suratı kapalı bir şekilde naklettiğinde, görüntünün temsiliyeti bize "Balkan kimliğini " ve "gelini" göstermekte.

Serginin ilk günü projeksiyonlarla gösterilen etkili görüntüler bize geleneksel bir düğün ayinini ve onun eğlenceli halini gösterirken, fotoğraflar dördü bir yanda dördü yanda gelinlikli kimlik meselesini ortaya çıkarıyor. Gelenek, eskinin eğlenceli hali gelinliğin arkasındaki "yüzsüzleşmeyi" ve kimlikten zorla arındırmayı irdeliyor. Bu irdelemedeki çelişki savaş yıkıntısı ortamına yerleştirilen gelin ile de bir başka tezat ilişkiyi meydana getiriyor. Rudina Xhaferi ise yerleştirdiği fotoğraflarda benzer bir mesele ile hesaplaşıyor gibi duru-

yor. Süslenme: kulaklardaki çeşitli küpeler ellerdeki kına etkisi veren dövmeler, gözün çevresi pullanmış ve zenginleştirilmiş süslemeler bize beden ve yüz üzerindeki etkilerin ve kodların oluşumunu gelenek ve şimdiki zaman bağlamında veriyor. Genç kadının süslemesi bir ritüeli en modern halinde sunuyor. Karşısında ise yine geçmiş zamanı sorgulayan ve belki de "nostaljik" olarak adlandırabileceğimiz Gani Llalloshi'nin bir duvarı kapsayan çalışması bize eski 33'lük long play'lerin çoğaltılarak yerleştirilmesini veriyor. Üzerlerine yerleştirilen boyalarla bir tür şimdiki zamanın çalışmaları, plaklardaki müziğin gelenekselliği, işle birbirlerine giriyor ve üstüste çakışıyor.

Nexhat Krasniqi'nin "Ötesi" olarak sunduğu yaşlı bir kadının portresinin çoğaltılmış hali yine renkleriyle oynayarak zamansal farkları gündeme getiriyor. Genç gibi duran ve yüzünün çizgilerine rağmen aydınlık bir yüze sahip olan kadının başındaki örtü, bir tür Meryem imgesi gibi, tüm bir bölgenin acısını bir imgede topluyor: Tek bir imge. Tüm alanı kapsıyor ve bir tarihi sosyal ve siyasi durumu yüz ifadesinde gösterebiliyor. Acının tarihi serüveni bir kez daha bu coğrafi bölgede kendisini gösteriyor; acı bir halkın geleceği olarak gözüktüğünde ise nostaljinin kendisi çalışmanın içeriğine yansıyor. Ötesi bu durumda "ötekini" ardında yatan zaman-imgeye dönüşüyor; bu imge artık bir *kristal* gibi geçmiş gelecek ve şimdiki zamanı tek bir imgede veriyor; çoğullaşılıyor, kolektifleşiyor ; bu da bireyin nostaljisinin toplumsala yayıldığını gösteriyor. Albert Heta ise dijital olarak büyüttüğü çene fotoğrafında sanki Clinton'un yeni bir coğrafyayı gösterdiğinde dağılan SSCB'nin yeni görüntüsünü veriyor-muşçasına; bir çeneden ve dudaktan bir harita oluşturuyor. Bu yeni coğrafya bugünkü haliyle eskiden "yeni insan" diye beklenen geleceğin sıkışmışlığını bize şiddetle gösteriyor. İilir Bajırı'nın elektronik müzik performansının yanı sıra, Sokol Beqiri ve Mehmet Behluli'nin çalışmalarında, bize çocuğun kırılganlığı ve bu durumun savaş içindeki ölümcül deneyimi-

ni aynı anda sunuyor: Suda boynu kırılmış bir şekilde duran çocuğun büyütölmüş fotoğrafı geleceği olmayan bir çocukluğun başından yok edilmesi imgesini veriyor. Tıpkı Behluli'nin çocuk oyuncaklarının ağaç dallarında ölüme terkedilmesini bize gösterdiği gibi. Dönüş teması geçmişe değil gelecek zamana dönüş olmaya başlıyor. Ancak; bu Michael Fox'un geleceği ve geçmişı olmaktan çok geçmişten geleceğe doğru giden umutsuzluğın içinde direnmeye çalışan sesler olarak bize yansıyor. Bu yansımadır ki suyun çocuğa olan yansımasını diğer yanda geleneğin savaşı karşı insanların belleğinde ve anlığında yansıyarak sürdüröldüğünü bize hissettiriyor. Yeter ki, bu his içinde direnmenin umudu yok edilmesin.

MODERNLEŞEN BİLİNÇ VE POSTMODERNLEŞEN ANLATI

Edergisinin Aralık 1999 sayısında yayımlanan Dosya'da, Türkiye'nin bölgelere göre okunan kitaplarının dağılımında, dikkat çekici bazı unsurlarla karşı karşıya gelmekteyiz. Bunların arasında benim dikkatimi en çok çeken şey, Türkiye'deki okuyucularda "olağanüstü" bir hayalgücü ihtiyacı ve aynı zamanda "tam" bir gerçeklik olgusu: Neredeyse Ferud'un haz ilkesiyle gerçeklik ilkesini hatırlatıyor. Bu anlamda yapılan anket incelendiğinde; ilk önce dikkat çeken şeyin, okunan kitapların bir çoğunun Türkiye'yi ilgilendirmesi ve Türk yazarlardan oluşmakta olduğu. Ayrıca, bu yazarların anlattıkları da, yine Türk insanını ve onun yakın tarihini ilgilendirmekte olduğu. İster Peyami Safa, Necip Fazıl; isterse Nazım Hikmet, Mina Urgan ve Vedat Türkali olsun; yani soldan ve muhafazakarlardan oluşan bir geçmiş edebiyat ve anlatı veya anı olsun, okuyucunun en merak ettiği ve okumak istediği bu kitaplardan oluşmakta. Öyle ki büyük bir çoğunluğun dindar olduğu bir toplumda en çok okunan kitaplar arasında Vedat Türkali ve Mina Urgan'ın "sol" tarihi dikkat çekici bir şekilde "çok okunanlar" arasında yer alması; ve yine Hasan Cemal'in anıları aynı doğrultuda olması bir paradoks gibi gözükmesine rağmen, Türkiye'deki sosyolojik gelişme ile benzerlikler göstermektedir. Eskiden beri çok dinamikli yapısıyla toplum daha fazla "farklılaşmış" ve bölgelere göre "ayrılmış" gözüküyor. Bu bakımdan da; okuyucu profili ile sosyolojik durum, siyasi tartışmalar ve gelişim ile belli bir paralellik göstermektedir. Parça parça toplumsallıkların olması ve toplumun bağdaşık olmaktan çok ayrışık bir yapıya sahip olması bir yandan da, benim "sosyallikler analizi" adını verdiğim toplumsal analizle yakınlaşmaktadır.

Yakın Tarihin Geçişi: Masailaştırma ve Meşruluk Yitimi

Yapılan araştırmaya baktığımızda, okuyucunun genelde "Türk solu'nun geçmişiyile alakalı olması ve bunun yanında da muhafazakar değerlerini sürdürmesi ilk önce gözlemleyenler arasında sayılabilir. Ancak; burada başka bir sorunla karşı karşıya geliyor gibiyiz: O da tüm bu tarihi hikayelerin cumhuriyet tarihinin "komünist" pratiklerini anlatıyor olması. Bu da iki türlü yorumlanabilmektedir: İlk olarak, 1980 sonrası neslin solculuk hikayelerinden uzakta kalmış olması ve fırsat buldukça da bunların " gerçeğini" bilmek istemesi. Ben buna iyimser bir bakış demek istiyorum; çünkü başka bir açıdan bakarsak daha farklı bir durumla karşı karşıya geleceğiz: Daha kötümser denebilecek ikinci bir bakış. Bu ikinci bakışın içinde, okunan kitaplar arasındaki türlerin neler olduğuna bakmak gerekecek. Bu sol tarihini hatırlatan kitapların yanında, Ramses kitaplarının, Tutankhamon hikayelerinin sözde gerçekliğinin, Ayşe Kulin'in edebiyattan çok "ilginç" anılarının söz konusu edildiği kitapların merak konusu olması, okuyucunun "masallara" ve geçmiş masallara" ihtiyacı olduğunu düşündürtecek bizlere.

Christian Jacq'ın birçok batı ülkesinde de "çok okunan" kitaplar arasına girmiş olması bunun da İstanbul'da çok okunması, Batılılaşma ve Avrupa yaşam biçimine yaklaşma açısından tuhaf bir yakınlık taşıması, İstanbul ile diğer şehirler arasında belli bir mesafenin olduğunu ve bunun toplumsal yaşam biçimleri açısından olduğu kadar, kültürel ve ekonomik olarak da farklılık gösterdiğini göstermektedir. Daha çok seyahat eden ve daha çok farklı ülkelere özlem duyan -bu özlemi de uygarlıklar arasından Mısır'ın özel bir yeri olduğu düşünüldüğünde, üstelik de Osmanlı toprakları üzerinde yer almış olmasının etkilerini de göz önüne aldığımızda- bir okuyucu tipolojisini taşır gibi duruyor İstanbul. Ancak; yukarıdaki önermemize döndüğümüzde, Ramses kitaplarıyla Türk solu kitapları arasında benzer bir yakınlık gözükmemektedir: İkisinin de sosyolojik olarak geçmiş zamana ait olması

(Komünist partiler illegal değiller; ayrıca Komitern'in merkezi SSCB'de artık yok, Çin ve Küba partileri de sallantıda "gerçek sosyalizm"in olduğu yerlerde iç savaşlar ve etnik mücadelelerle birlikte "etnik temizlik" kavramıyla en ırkçı ve faşist görüşler toplumda yer edinebilmekte vb.) ve anılardan oluşması ilginçtir. İlginç olan başka bir şey de bunların "romanlaştırılması"dır". Anının romanın ve edebiyatın iç içe geçmesidir. Mina Urgan'ın yıllarca İngiliz edebiyat tarihi üzerine çalışmış olması, anlattıklarına edebi bir tad katarken, romanlaştırılan başka "şimdiki zaman" kitapların bu listeye girmemesi, başka bir şekilde yukarıdaki iddiamızı kanıtlar nitelikte gözükmektedir. Alev Alatl'ın bu sıralamada olabilmesi mümkün iken yer almaması başka bir şeyi daha düşündürüyor. Sadece şimdiki zamana olan ilgiden çok yakın geçmişe duyulan ilginin daha hakim gibi gözükmesi ve de bunun yanında, medyanın son zamanlarda bu kitaplara daha fazla ilgi göstermesi. Bunlar belirli nedenler arasında sayılabilir.

Dolayısıyla; Türk sol tarihinin geçmiş olması ve şimdiki zamanda yer almaz görüntüsü ile Ramses kitapları arasındaki ilişki bu şekilde anlaşılabilmektedir. Okuyucu hayalgücü ve macera istemekte. İstanbullu Batı'ya daha yakın duran çeviri kitaplardan daha eski uygarlıklar hakkında kitap okumak isterken, daha Doğuda bulunan okuyucunun Türk kadının tarihinin hayalgücüne ihtiyaç duyması veya Amin Malouf'un "Doğu Hikayeleri"ne merak duyması ilginç bir sosyolojik veriyi oluşturmaktadır. Orta ve Doğu Anadolu'daki okuyucu eğer sol tarihe değilse, daha önce işittiği Türk edebiyatına yakınlık duyacaktır: Peyami Safa, Ömer Seyfettin veya İç Anadolu Bölgesinde Necip Fazıl ve onun Çile'si veya Karadeniz Bölgesi'nde Tolkien'in *Yüzüklerinin Efendisi* ortaçağın geçmiş masallarına duyulan ilgiyi gösteriyor.

Gerçeklerle Karşı Karşıya

Isparta'da çok okunan kitaplar arasında Nadire Mater'in *Memed'in Kitabı*'nın yer alması oldukça ilginç bir durumla

karşı karşıya bırakıyor bizi. Isparta ve Burdur'un askerlik yapılan önemli yerlerden sayılması ve askerlerin sorunlarını dile getiren bir belge kitap olan *Memed'in Kitabı*'nın okunması "yasak" kitaplardan biri olarak toplatılması Türkiye'ye ait tuhaf bir durumu arz etmekte: Toplatılan bu kitabın askerlerin çok olduğu bir yerde çok okunan kitaplar arasında sayılması. Demek ki sorunlar varoldukça meraklar da artacak, isterse yasaklansın. Fransız sosyolog, edebiyatçı Georges Bataille'nin yazdığı gibi yasaklar sayesinde yasakaşmak mümkün olmaktadır. Bu da, gerçek olan bir olguyu bir kez daha doğruluyor. Askerin çok olduğu yerde askerlik sorunları ile ilgili kitabın merak uyandırması oldukça doğal gibi duruyor.

İpek Ongun ise başka bir gerçeklikle yüz yüze getiriyor bizleri; "*Kendi Ayakları Üstünde Durmak*" genç neslin yeni duyarlılığını hatırlatıyor: Çalışmak ve kendisini var etmek. Bu sayede de tüketim toplumunun "serbest" kişilerinden biri haline gelmek. "Bir genç kızın defteri" olarak sunulan bu yazı tipi bize psikolojik olarak "birey" olmaya çalışan ve bunun için de "iktisadi" bağımsızlığın kazanılması gerektiğine inanan postmodern toplum karakterinden sayılabilecek genç kız gibi durmakta. Ayrıca erkek egemen olduğu iddia edilen Türkiye'nin genç kızlarının "kendi ayakları üzerinde durmak" istemesi feminist olmasa da "feminin" (kadınsı) bir duyarlılığı hatırlatmakta.

Romantizm ve Başkaldırı

Doğu'nun özellikle Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nin okuduğu kitapların içinde *Avesta* yayınlarının ön sıralarda yer alması siyasi olarak de bilinçlenmekte olan bir okur ile karşı karşıya bırakmaktadır bizleri. Diyarbakır'da *Fırat Marmara'ya Akar* ve Fanon'un *Yeryüzünün Lanetlileri* veya *Soserto* siyasi olarak ilginç örneklerdir. Batı'nın sömürgeci zihniyetini eleştiren ünlü Fanon'un kitabına (kitabın ön sözünü Jean-Paul Sartre yazmıştır) ve sömürge sonrası pratiklere ilgi duyan bir okuyucu vardır karşımızda. Burada, ankette med-

ya'dan çok "bilinçlenmeye" ait bazı veriler verilmekte bizlere: Bu arada satan kitaplar arasında *E* dergisinin hangi yayınevinden çıktığını bile bulamadığı Goethe'nin *Genç Werher'in Acıları*, bölgede olabildiğince romantik bir duyarlılığın yerleştiğini göstermekte bizlere. Burada ilginç başka bir nokta var, o da; romantizm ve devrimcilik arasındaki yakınlıkların anımsanması. Bilindiği gibi, romantik olan cümleler ve önermelerin halkları duyarlılaştırma ve coşturma yeteneği vardır. Hugo, Goethe edebiyatta; Oryantalizm ve Caspar David gibi ressamalar veya Pierro Loti, Byron gibi "kahramanlık siyasetçileri" bize romantizm ve devrimcilik arasındaki bağları göstermektedir. Bu topraklarda ise romantizm ve bilinçli bir okuma arsasındaki ilişki; *Alamut*'dan ve *Gilgamiş*'dan; Murathan Mungan'ın *Üç Aynalı Kırk Oda*'smdan; Hugo'nun *Seffiller*'inden; Ali Şeriatî'nin ve Doğulu bir sosyolojisinden; *Gerçeğe Doğru Bir Zafer* gibi bir kitap adından; Deng yayınlarının *Şerefnamesi*'nden; *Kürt Milliyetçiliğinin Tarihi*'nden, yani Jawahide'den geçmektedir.

Konya ise, başka bir ilginç durumu bize göstermekte: Necip Fazıl'ın *Çile*'si ile *Türk Modernleşmesi*'nin okunması "muhafazakar" denilen kesimlerin geleneksellikle modernliği nasıl bağdaştırdığına dair ipuçları vermektedir. *Prozac Toplumu*'nun, yine Konya'da çok okunan kitaplar arasında sayılması, "kapitalizmin depresifleştirici" etkilerinin Mevlana'nın "sakin" dünyasıyla uyumsuz olduğunu düşündürtmekte. Aynı şekilde Paul Eluard'ın bu sıralamada yer alması gerçeküstü gibi duran, ama buna rağmen de hâlâ sosyolojik olmaya devam eden girişimimizin örnekleri arasında duruyor: Yanyana gelemeyen sandığımız beraberliklerin ayrışık birlikteliğini.

Modern Doğu ve Postmodern Batı Anadolu

Batı'nın postmodernleşme toplumsallığının yanında "modern" diye adlandırılabilir türlerle duyulan ilgi yine ilginç bir sosyolojiyi ortaya çıkarmaktadır. Buna göre Türkiye bir zamanlar "kapitalist üretim ilişkilerinin" geliştiği Batı Anadolu ile "feodal ilişkilerin" yerleştiği Doğu Anadolu ayrımını

yaparken, bugün belki de temaların değişmeye başlamasıyla modern ve postmodern terimleriyle ikili dinamiğini sürdürmektedir; çünkü feodal ilişkiler siyasete ve İstanbul'daki ve Ege'deki türlü türlü "mafya ilişkileriyle" feodallığını de sürdürmektedir. Ancak okur düzeyinde modernlik ve postmodernlikten söz etmek mümkün gibi durmaktadır. Bütün bu ilişkileri yatay geçişli olarak kesen bir Orhan Pamuk olgusuyla karşılaşırız. Romanlarıyla Postmodern ve siyasi çıkışlarıyla modern tavrılı Orhan Pamuk Türk sosyolojik yapısını katetmektedir. Bu ilişkilerin sosyolojik okuması da Orhan Pamuk'un yapıtlarının yerini başka bir açıdan farklı bir yere taşımaktadır. Hem Doğu'daki okurun "modern bilinçlenmesine" hitap etmesi (*Cumhuriyet'te Kürt Hakları üzerine yazdığı yazılar, sokakta gazete satması, İnsan Hakları konusunda takındığı angaje entelektüel tavır. Yaşar Kemal ile birlikte aldığı siyasi pozisyonlar, Kürt halkının haklarını savunma girişimleri, anti-kemalist olarak algılanan çıkışlarının çeşitli köşe yazarları tarafından değerlendirilmesi ve yeni tartışma imkanları yaratması*) hem de Batılı postmodernleşen okuyucuya, hayalgücüne değgin anlatılar sunması ve bu anlatıların postmodern nitelikleriyle (*Yeni Hayat, Kara Kitap, Benim Adım Kırmızı Osmanlı duyarlılığının moda dekorasyon dergilerinin duyarlılığı ile çakıştırlabilmesi, kimlik sorununun ele alınması vb.*) ve yazı ve kişilikleri iç içe geçirip örmesiyle (*Beyaz Kale, Gizli Yüz*), Orhan Pamuk ilginç bir yazar konumuna girmiştir. Bu karakteri ile postmodernleşen burjuvazi ile bilinçlenen doğulu arasında bir "okuma köprüsü" kurmasını bilmiş bir yazardı. Bana kalırsa Orhan Pamuk'un ilginç bir tarafı ve bu kadar "satar" veya "okunur" olması "pazarlama stratejilerini ve ilişkilerini pekiştirmesinden" çok, yukarıda ele alınan ikili yapısından dolayı, Türk toplumsal konumunu katedebilmesi ile ilgilidir. Sosyolojik bir duyarlılığı zihninin sezgileri ve kalemıyla birleştirmesinde yatmaktadır başarısı. Edebiyat kabiliyeti aynı zamanda toplumsal duyarlılıkla birleşmeseydi, istendiği kadar "medyatize" edilsin, yürümezdi gibi geliyor bana.

BİR TİYATRO ÜTOPYASI

Pasifik Okyanusu'nda bir ada: Orada aslanlar kara tyll, tavuklar yn giyiyorlar, aēaēlar gece ēiēek veriyorlar, balıkların kanatları, kuşların pulları var, taşlar yüzüyor tahta ise denizde batıyor, kelebekler geceleri muhteşem hale geliyorlar, sular ise şarap gibi sarhoş ediyor. Bu ada dünyanın topyası. İsa'nın suyu şaraba ēevirmesi gibi, balıklar da insanlaşabiliyorken, insanlar da lmle birlikte ebedileşebiliyor. Sonsuzluk dünyasının arzusu ile zamanın sonsuzluēu birbiri iēine giriyor ve hatta bilim ile parapsikoloji (ruhlar dünyasının fantastik rüyasının gerēēe yakınlıēı) karışıyor. Kimin ne olduēu belli deēil. Bir casus doēulu (Osmanlı sarayından bir hadımaēası) batıyı savunuyor, diēeri ise ihanet etmekten kaēıyor: ēifte casusluk. Anlatan; İsabella Rosselini, Şahika Tekand, Devrim Nas vb. Diller karışıyor, kişiler karışıyor, casusların kimliklerinin bilinmediēi gibi, anlatıcıların da kimlikleri karışıyor. Kim konuşuyor? Hangi dilden anlatıyor? İtalyanca mı İngilizce mi? Trkēe mi? Kim kimdir? Aynı anda laşıyor metnin dili. Ama duyuluyor yine de: Babil sonrası bir ses bizi kkenlerimize doēru taşıyor: Asla bize ait olmayan kkenlerimiz rüyasının kıyılarına doēru gidiyoruz.

Zaman ve Espas

Roberto de la Grive 1643 yalında Temmuz ve Aēustos aylarının arasında Pasifik Okyanusunda bir kaza sonucu kazazedede oluyor ve Hollanda gemisinde kardinal Mazarin'in iēlerine soktuēu enformasyon alması gereken bir casus iken, batan geminin tek artakalanı olarak karışımıza çıkıyor. Ve, her yalnız insan gibi, düşünüyor: lm ve hayat ve de mümkün dünyaların zamanı zerine. Ve de karışısında bir enigma var: 180'inci meridyen. Zamanın ve cinslerin iē iēe girdiēi, ebedi-

liğin aşıkları birleştirebildiği ve insanı oluş çizgisine sokan alan: Espas/zaman. Zamanın bir an için durduğu ve espasın kendi başına kaldığı an aynı Roberto'nun kendi kendine kalması gibi, yalnızlaşıyor: Espasın yalnızlığı zamandan çıkmasıyla mı mümkün olabilecek? Zamanın içinde yüzen dünya ve üzerinde yaşayan insanlar, her eylem ve boylamda aynı mı kalıyorlar? Yoksa gökkuşağının içinden, yeni söylendiği gibi, altından geçen "oğlan kız ve kız oğlan mı olacak"? Kedi oğlan mı doğuracak? Bir enigma Platon'un ütopyası: Filozoflar Cumhuriyeti. Ancak onların karar verebileceği, gerçeği gösteren insanların yönetimindeki dünyanın adilliği; adil olabileceği kadar sanatçıları dışlayan bir dünya olarak, çok da sıkıcı bir dünyanın ütopyası olmayacak mı?

Ütopyalar Dünyası

Ama filozoflar Colombus'den önce de adalara doğru bir seyahat hayali içindeydiler, sonra da. Bu, ancak, Thomas Morus ile birlikte ada fikrini batı literatürü içine soktu. Umberto Eco da "milenyum öncesinde" aynı ütopyayı romanında sürdürüyor. Sorguluyor dünyayı Roberto, Umberto Eco'nun kahramanı. Doluluk nedir? Boşluk nedir? Varolma veya olmama ile doluluk ve boşluk arasında ilişkiler var mı? İnsan uyuduğunda ruhu da uyumakta mıdır? Ters bir durumda, rüya denilen arzuların kendisi ruhumuzu çalıştırmakta olduğu için midir? Gece niye terleriz, bedenimiz kımıldamasa bile? Ruhumuzun ajitasyonu bizi hareketlendirir mi? Şamanlar gibi, büyücü inançlarında olduğu gibi, uyurken gece yolculukları mı yaparız? Ruhlarımız başka ruhlarla mı konuşur? Zaman ruh için ne anlama gelmektedir. Başkası: "sorunun kendisi denizlerin altında başka bir dünya mı var?" olduğunda ve Roberto geceleyin ayın üzerindeki lekelerle baktığında, ayda yaşayanların olup olmadığı sorusu o lekelerin birer göl veya deniz mi olduğu sorgulanmasıyla bir başka anlam kazanmakta değil midir? Roberto'nun sorusu; Ayda taşı havaya fırlatan bir kişi kafasına taşı yer mi? Dünyada olduğu

gibi, yoksa; Aristocu bir anlayışla yukarıya doğru mu çıkacaktır taş? Yer çekimi: 17. yüzyıl Descartes'm, Caravaggio'nun, Cervantes'in, Vermeer'in, Rubens'in, Canpanela'nın, Shakespeare'in ve Galilée'nin dünyasında olduğumuz gibi, devletler arası "nüfuz casusluğu" yıllarındayız. Casuslar anlaşılmasın diye -eğer yakalanırlarsa- fantastik sürrealist bir dil ile ülkeler için bilgi toplayarak katetmekte ve krallarına bu bilgileri yollamaktadırlar. O zaman da, yazılanların bir "mağra şifre diline" aktarılması söz konusudur (decrytage). Bu şekilde ancak kodlar sayesinde enformasyonların çözülmesi, şifre çözümünü mümkün kılmaktadır. O dönemde casuslar ülkelerdeki ejderhalardan, tuhaf varlıklardan bahsetmekteydiler: Uçan balıklar, testiye kıranlar, kırkayaklar vb. Herşeyin bir anlamı vardı.

"Son Ütopya" İstanbul'dan Geçti

Roberto (Robert Wilson) kendi ismiyle Eco'nun kahramanını birleştirerek tiyatro ütopyası yapıyor: Resim, renk ve ışık (Biraz sürrealizm ve özellikle René Magritte, biraz James Turrell ve onun ışık entalasyonlarıyla espasın içinde ışığa boyut sağlama meselesi), ses (Peter Cerone) ve müzik (Ryuichi Sakamoto) ve şiir (Christopher Knowles); doğu sesleri batı ütopyaları içine giriyor; kadın ve erkek hermafroditte birleşiyor (Platon'un metinleri ve özellikle de "Şölen"). Bu şekilde de, canavarlar ile insanlar, ufuktaki renk alaşımları, espasın minimalist doldurulması, Semiha Berksoy'un "bir geçişi", Amerikalı sanatçı Kara Walker'in siyah silüetleri gibi -dekorun değişme anlarındaki heyecanın "minimalist" bir boyuta indirgenmesiyle açıklığın arasındaki çizgi- sahnenin Magritte'den Turrell'e sadece sahne değiştirme sıralarında Walker'e dönüşmesi; tüm bunlar, Robert Wilson "boş espasda", bir aralar Picasso'nun ateşle havaya çizdiği gibi, resim yaptığını göstermekte değil mi? Bu da onun ütopyasıydı belki. Ve roman karakteri Roberto gibi Robert de "yapılmazı yapmakta" denemekte olduğunu göstermekteydi bizlere, bir kere da-

ha *Persephoné* ile "enstalasyon", *Denizden gelen kız* ile "minimal sanat" ve *Önceki Günler* ile de "espasın boşluğunda resim".

Bütün bunların; Robert'in tiyatro üzerine olan sorularının (yani, tiyatro eseri plastik midir, söylemsel midir? görsel ve işitsel midir? Bunlar bir bölünmezliğin parçaları mıdır? Yoksa bölünebilirler mi/disiplineraşırılık? Taşın ve bitkilerin ruhu olduğu gibi bunların atomlardan yapıp yeniden Tanrı tarafından düzenlenmeleri gibi, tiyatro yönetmeni de eserleri bölüp bölüp birleştirip, karıştırıp yeniden yaratmaz mı?) Umberto Eco'nun kahramanı Roberto'nun sorusu ile çok büyük bir benzerlikleri var: Boşluk aynı zaman gibidir? Zaman hareketlerin toplamı değildir, çünkü hareketler zamana bağlıdır, zaman hareketlere değil. Zaman sonsuzluktur. Tıpkı başka bir yerde "yaratım" sorunu ile ilgili Roberto'nun söylediği gibi, Dünyayı Tanrı yaratmadı. Dünya Tanrı'yı yarattı. O nedenle sonsuz olan Tanrı değil, tüm 17. yüzyıl düşüncesinde olduğu gibi (ve zaten 19. yüzyıl sonunda Tanrı ölmedi mi?); dünyanın kendisi. Dünya bir Kıyamet olamaz. Kıyamet ancak Tanrı'ya ve dinlere ait olabilir. O halde millenarist akımlar yüzünden doğan ütopya nereye sıgacak? Ona belki de ihtiyacımız yok. O sadece bir eser. Robert Wilson'un ve onu gerçekleştirenlerin eseri gibi.

İMGE NE HALLERDE?

Orhan Koçak *İmgenin Halleri* (Metis, 1995) adlı kitabında, Mithat Şen'in resimlerine eğiliyor; O. Koçak'ın daha önceleri edebiyat yazılarındaki üslubunu, burada da, görüyoruz. Aslında, Orhan Koçak'ın psikanaliz üzerine ele aldığı sayfalar, ki bunlar daha önceleri *Defter* ve *Sanat Dünya-mız* dergilerinde 1993 ve 1994 yıllarında yazmış olduğu yazılardır, belki de psikanalitik bir Plastik Sanatlar çözümlemesinin en olanaksız olduğunu gösteren sayfalardır. Yorumları boyunca, Orhan Koçak; D. W. Winnicott'un "geçişsel nesne"lerinden, Vallery'nin "bulunmuş nesne"sinden, psikanalizdeki imge kavramına kadar, Şen'in parçalanmış, ve söz-de-bütünlük oluşturan bedenlerine doğru düşünsel-sorunsal bir yolculuğa çıkıyor. Her ne kadar Organsız Beden (Arteud, Deleuze ve Guattari) kavramının Şen'in bedenlerini açıklamaktan yoksun olduğunu ileri sürse bile, Koçak aslında ideolojik bir okumadan çok noolojik (düşüncenin imgesi) bir okumayı gerçekleştirirken, ister istemez Deleuze ve Guattari'nin kullandığı kavrama, noolojiye daha yakın duruyor; ve belki de, sanat eleştirisi-okuyuşu anlamında Türkiye'de yapılan en muhteşem psikanaliz eleştirisinde bulunuyor. Ancak; Orhan Koçak bunun farkında mı sorusu sorulsa, "Elbette" cevabını verebiliriz: "Sadece psikanalitik eleştirinin değil, yapıta nüfuz etmeye çalışan her türlü eleştiri yönteminin" kaçınılmaz zaafından bahsediyor (s.40). Kendi sorusunu unutan cevap "kendi kendine işlemeye" başlıyor. Ancak; burada bir nokta üzerinde durmakta yarar var zannediyorum: Orhan Koçak "Yine de vazgeçmedim, baştaki yorumu yine de geri almıyorum" diyor (s.40). Bu sırada; iki soru, Orhan Koçak kendisini niçin psikanalitik yorumlardan geri alamıyor? so-

rusunu unutan cevabın kendi kendini işlemeye başlaması eser'e bakını kendi iç sorunu olmaktan öteye gidiyor mu?

İlk olarak, Orhan Koçak'ın "Cevabın sorusu" başlığıyla ele aldığı yeni çalışmasından, psikanalizden çok, felsefe ve şiir var: Sartre'm *Genet*'si, Adorno'nun *Estetik Kuramı*, (ki, Adorno da her yerde bilinçdışı arayan psikanalitik bir sanat eleştirisine kuşkuyla bakar) Aristo'nun Ruh üzeri olan metni, Ahmet Oktay'ın Nazım Hikmet'in modernist imgesi (varolan gerçekliği bize sunması), Oktay Rıfat, Jacqueline Chéniaux-Gendon'un sürrealizmi, Paul Valéry'nin nesnesine geri dönüşü, Emanuel Levinas, Melih Cevdet Anday ve Nurdan Gürbilek söz konusu edilmekte. Görebileceğimiz gibi, psikanalistler; Koçak'ın yazı alanından çekilmekteler. Birinci yazıdaki (Klein, Winnicott), ikinci yazıdaki (Michel Pain, Janine Chasseguet-Simgel) psikanalistlerin etkinliğinden ve baskısından hatta çekiminden kurtuldukça Orhan Koçak yavaş yavaş Oidipus'un Sfensk'e verdiği "doğru cevaba" yaklaşıyor. Aslında, burada, sanata yöneltilen sorular değil, tehlike anını oluşturan, sanat alanı da, diğer felsefe-sosyoloji alanları gibi sorular sormakta ve cevabını sorunsallaştırmakta; bazen bulmakta bazen ise araştırmaya devam etmektedir. Adorno'nun arkasına dönüp baktığında bir şey görmemesi gibi, psikanalitik sorularda cevap aranmaya kalkıldığında, belki de Sadece Valléry'nin "bulunmuş nesne" adını verdiği denizin kıyıda törpülediği nesneyi bulmak mümkün olacak. Ancak psikanalitik soruları sormaktan vazgeçtiğimizde; ortada böyle bir sorun olmadığını, hatta sorunun olmadığını değilse bile, gösterilecek pek bir şeyin olmadığını, Orhan Koçak gibi, görebiliriz, Mithat Şen'in resimlerine bakarken. Her ne kadar "Cevabın sorusu" bölümünde Melanie Klein'in "ilksel nesne"si ve Winnicott'un "geçişsel nesne"si yazının başında yer alıyorsa da; bu sanki daha önceleri yazdıklarını hatırlatan bir Giriş'e benziyor.

İkinci olarak, Orhan Koçak Şöyle diyor: "Yorum yapıtı (ve bıraktığı izlenimi) anlamlandırabilir, ama kurulan yorum

çevresini anlamlı bir anlatıya dönüştüren de yine yapıtın kendisidir" (s.40). Görülebileceği gibi, ikili bir etkileşim söz konusu; ancak sorusunu unutan cevabın kendisi kendi kendine işlemeye başlıyor. Bu yine cevabı beklerken soruyu soranın, Orhan Koçak'ın refleksiyonunda işlerlik kazanmaya başlıyor. Bu bakımdan, soruyu soran ile cevabı bekleyen aynı kişinin yorumu yine yapıt sayesinde kendi kendisine bir soru cevap ilişkisini gündeme getiriyor.

Orhan Koçak, bu üçüncü bölümde "psikanalitik yorumların her zaman değilse bile çoğu zaman ihmal ettiği bir başka öge olan" (s.41) yapıtın tarihsel/toplumsal bağlamla ilişkisini gösterdiğinde, yukarıda yazmış olduğum" bırakılan bir psikanalizden" söz ediyor.

Mithat Şen'in yapıtının toplumsal ve tarihsel içeriğine değinirken, Orhan Koçak, Nurdan Gürbilek'in *Vitrinde Yaşamak* (Metis, 1992) kitabından faydalaniyor. Tamamen Foucaultcu olarak nitelendirebileceğim bir Türkiye analizi içinde, N. Gürbilek baskı ve yasağın diğer tarafta bulunduğunu hatırlatıyor; yani makro-iktidarın karşısında gibi duran mikro iktidarın "yasaklayıcı değil, oluşturuvcu kışkırtıcı, içerici bir iktidar" biçimi olduğunu gündeme getiriyor.

Orhan Koçak ise, Mithat Şen'in yapıtlarının toplumsal bağlamını orada kuruyor. Koçak bu yıllara "dışavurum yılları" (s.59) adını veriyor. Adorno'nun "kültür endüstrisi" adını verdiği 1940'lı yılların ikinci yarısından başlayan (Horkheimer ve Adorno 1944-45 yıllarından bahsetmekteydiler) bir toplumsal durumu ortaya koyuyor. Aynı şekilde soyut dışavurumcuların (Pollock, Gorky, Newman, Gottlieb vb.) geliştiği yıllarda New York ekolünün soyut dışavurumculuğu ile Horkheimer ve Adorno'nun bahsettiği "kitle toplumunun, kültür endüstrisi"nin dışavurumculuğu ilişkisi bu bağlamda açık bir şekilde ortaya çıkıyor. Reklamın hakimiyetini, insanların konuşma ve tüketim enerjisiyle, baskıcı olamayan bir biyo-iktidarın (Foucault) birlikte işlediğini söylemeye çaba sarf ediyor. Orhan Koçak: "Ruhun iç dünyanın ve hayalgücü-

nün istimlak edilerek yeni bir pazara dönüştürüldüğü bir dönem olarak" (s.59) ortaya konuyor bu dönem Türkiye için. Bu durum "konuşkan Türkiye'nin" kapitalist pazarla aydınlarını da buluşturmakta: Reklamcılar, danışmanlar vb. Bu durum öncü sanat içinde aynı fiili durumla ifade edilmekte. "Sanatın taklit olmaktan kurtulması ve kendi bağlamına karşı eleştirel bir uzaklıkta yer alması için çalışıyordu" (s.61) sanatçı. Bu durum, Deleuze ve Guattari'nin yazmış olduğu dilden konuşursak; daha önceden: kodsuzlaşmış akımlara üst-kodlayan devlet'in artık üst-kodlamaktan çok, olduğu gibi kodsuzlaşmış akımların kesişmelerini örgütlediği bir dönemi göstermektedir (Deleuze- Guattari- *Kapitalizm ve Şizofreni* 2, Bağlam Yay. 1993, s.80). Burada, akımlar, yerdsiz-yurdsuzlaşma ve kodsuzlaşmanın kapitalist eşğine eriştiğinde (çıplak emek ve bağımsız sermaye), dolaysızcasına ekonomik hale gelen elde etmeyi sağlamak için aynı hukuka ve siyasi hakimiyete, Devlet'e ihtiyaç kalmadığı düşünülür" (a.g.e., s.83).

Böyle bir dönemde Mithat Şen'in resmindeki "suskunluğu" iletişim patlamasına karşı bir savunma aracı olarak görebileceğini iddia ediyor Orhan Koçak. Ancak, hemen arkasından şunu ekliyor; Kandinsky'nin hatta Klee'nin resimleriyle sergi salonlarını gezen zengin-burjuva hanımlarının elbisele-ri üzerindeki desenlerle ilişkisini kurabilmek mümkün. Sonunda cevap soruyu sildi. Ortada bir şey kalmıyor: Dizinin herhangi bir anında apansız beliriveren o sırtış, o kendini silen ironi, biraz da bunu bilmesinden, kendi etkisizliğini görmesinden ve iletişimsizlik çabasının bile sonunda bir tür iletişime dönüştüğünü anlamasından mı geliyor (s.62). Aslında, "hep bir dil varsa, bu öncelikle aynı dili konuşmayanlarındır. Dilyetisi bunun için yapılmıştır, iletişim için değil, çeviri için" diye yanıtlayabiliriz bunu Deleuze ve Guattari'den yola çıkarak.

Adorno *Estetik Kuramı* (Paris, Klincksieck, 1989) kitabında şöyle yazıyor: "Mümkün olanın, refleksiyona kendisini ve-

renin sonsuzluğu, düşünce ve sorun olmaksızın yapabilmenin kaybını engelleyemez. Bu mümkünlüklerin genişlemesi birçok boyutta bir daralma olarak ortaya çıkabilir". Yani sanatçının yapmak istediği öncü olarak da ortaya çıksa, günün birinde toplumsal sistemin siyasi ve ekonomik değeri tarafından kapılmakla karşı karşıya gelebilir; o zaman ne yapmalı? Yoksa, aslında ortada boşluktan başka bir şey yok mu? Ama bu boşluğu yaratacak çabaya her zaman ihtiyacımız var.

TAYFUN ERDOĞMUŞ'UN SEYİR DEFTERLERİ

Tayfun Erdoğan, 20. yüzyılın son günlerinde Urart Sanat Galerisi'nde defterlerini sergiledi. Defterlerin malzemesi, aslında, Nepal topraklarından çıkan ağacın hücrelerinden, selülozundan oluşmakta ve sanatçı tarafından yeniden işlenerek eserleştirilmekte. Renklerin ve şekillerin kağıdın hamuru içinde yedirilmesi tekniği Tayfun Erdoğan'ın yıllar süren "deneme-yanılma" şeklindeki bilimsel çalışmasının ürünü olarak çıkıyor karşımıza. Bu; bize, aynı zamanda, sanatçı ile bilim adamı arasındaki yakınlığı ve benzer çalışma koşulları arasındaki tekabülü de bir kez daha gösteriyor. İkisi de farklı yöntemlerle de olsa, bir tecrübe olarak deney yapma ve bir şey bulma ilişkisini ortaya koyuyor. Eski tabiri ile "Liberale ars" yapıldığını hatırlatıyor. Pentür ve heykelin "ars liberales" olarak ele alınmadığı dönemlerdeki Accademia'larda olduğu gibi, lonca sisteminin yerine geçen yeni bir vücut bulma halini bize anımsatıyor. "Mekanik" ve "liberal" sanatlar üzerinden yapılan farkı düşündürüyor. Yeni haliyle de bunların birleşmekte olduğunu ve çağdaş sanat içinde bu tip ayrımlara yer verilmediğini; tersine sanatçıların bilim adamı ciddiliğinde, bilim adamlarının da sanatçı el becerisinde ve sabrında çalıştıklarını bir kez daha düşündürüyor. Başka Türkiyeli sanatçılarda olduğu gibi, bu örnekte de çalışmanın ve sanatsal disiplinin ürünlerini görüyoruz. Bu Türk sanatı için ilginç bir durumu oluşturmakta ve "araya araya bulan" çağdaş sanatçı tipiyle buluşturmakta çalışmaları.

Defterler üç ana kategoriden oluşmakta; bunlar da yine üç ayrı konu ile belirlenmekte. Yaprakların üretim aşamasında kolaj mantığı ile gerçekleştirilen figürler daire, kare ve üçgenlerden oluşmakta; sayfalar kendi içinde ayrışıklığı barındırırken dokunulduğunda bağdaşık bir hissi uyandırmak-

ta; bu anlamda da, ayrışık bir bağdaşıklık izlenimini vermek-
tedir. Konular ise eğitim konuları olduğu kadar kozmograf-
yayı da; beraberinde doğum ve ölüm gibi yaşamsal ve metafizik sorunları da sayfalar üstüne taşımaktadır: Astronomi (re-
sim heykel ve mimariye gerekli olduğu iddia edilen), anatomi (insan figürünün oranları) ve coğrafya (ressam Apelle'nin kapısına "geometri bilmeyen bu kapıdan giremez" yazısını koyduğu söylenir); hem sanatın hem de sanatta eğitimin temaları içindedir. Bu, Türk sanat tarihi için de bir anımsatma olarak durmaktadır: Türk ressamlarının ilk başta topografyacı olduklarını ve asker ressamları ortaya çıkarttığını, anatominin ise Rönesans'taki insan figürünü gündeme getirdiğini düşündüğümüzde; bu iki dalın hem sanat tarihinde hem de Türk resim geleneğinde ne denli ilginç bir yere sahip olduğunu ileri sürebiliriz. Ancak; burada, Tayfun Erdoğan'ın tarihi ve coğrafyayı olduğu kadar kozmos'un oluşumunu ve insanın oluşumundaki anatominin yerini sorunsallaştırdığı kadar, bunların bir "anamnez" olabileceğini de göstermek istiyor: Gerçekten olup olmadığını bilemeyeceğimiz arkaik öğelerin varlığı üzerinden düşüncenin hatırlatmaya çalışma aşaması. Yani; Proust romanlarına ve Bergson'cu bir felsefeye dayanan öznel bellek ile mutlak bellek arasındaki ayrımın ikisinin birlikte ele alınmasını düşündürüyor. Buna göre; kendi yaşamımızdan hatırladıklarımızla veya yanlış hatırladıklarımızla evrensel veya yerel olduğu kadar herkese ve tarihe ait olan mekan belleğinin de, aynı şekilde bizim dışımızda gerçekleşmesine rağmen, bizim hayatımızın bir parçasıymış gibi konulaştırılması ana sorunlardan biri olarak duruyor: Tüm milliyetçi ve atavi hareketlerin bu tip bir "amnez" üzerine kurulurken, aslında "anamnez"den başka bir şey olmadığını; yani var olduğu varsayılan ama asla olup olmadığı bilinmeyen olayların belleğini göstermesi, bir tür postmodern bellek olarak iddia edilebiliyor: Gerçek ve hayal gücünün iç içe geçmesi. Yeniden hatırlama sırasında, algının kavramsal olana doğru yönelişinde fenomeneolojik yanılısma.

Bu tip sorunları anı defterlerine grafolojik ve idiomatik olarak yazan Tayfun Erdoğmuş, bize kendi sanat tarihimizi ve onun kendi yaşam algılamasını gözlerimiz önüne seriyor. Gördüklerimizde sadece renkleri ve şekilleri değil; değişen coğrafyalarımızı, yeni gen teknolojileriyle gelişen anatomik bedenimizi ve 11 Ağustos'da sanatçının yaş günüyle birleşen güneş tutulması ve sonrasında acılarını tekrar izliyor ve paylaşıyoruz. Bir tür "seyir defteri" diye adlandırabiliriz bu defterleri: Öznel bir seyir defteri ve bize ait olduğu kadar sanatçıya ait.

Sanat ve sosyoloji son yıllarda gitgide birlikte işlemeye başladı. Sanatçılar sosyolojik çalışmalar, sosyologlar da sanat üzerine araştırma ve çalışmalar yapmaktalar. Bu kitaptaki yazılar, söz konusu ikili beraberliği ve bunun krizini ele almaktadır.

Ali AKAY



BAĞLAM

ISBN



9 789751