



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Resim Anasanat Dalı

**OLAYLAR VE DURUMLAR ARASI
İLİŞKİSEL EŞİTSİZLİK**

Şefik zcan

Sanatta Yeterlik Eseri alıŐması Raporu

Ankara, 2013

OLAYLAR VE DURUMLAR ARASI İLİŞKİSEL EŞİTSİZLİK

Şefik Özcan

Hacettepe Üniversitesi Güzeli Sanatlar Enstitüsü

Resim Anasanat Dalı

Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu

Ankara, 2013

KABUL VE ONAY

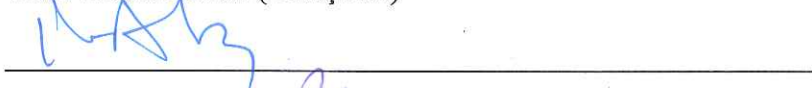
Şefik Özcan tarafından hazırlanan “OLAYLAR VE DURUMLAR ARASI İLİŞKİSEL EŞİTSİZLİK” başlıklı bu çalışma, 16.01.2013 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanatta Yeterlik eseri Çalışma Raporu olarak kabul edilmiştir.



Prof. Nur Gökbulut (Başkan)



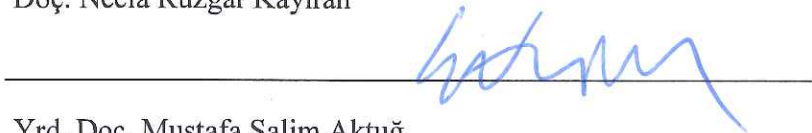
Prof. Hüsnü Dokak (Danışman)



Prof. İsmail Ateş



Doç. Necla Rüzgar Kayıran



Yrd. Doç. Mustafa Salim Aktuğ

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Türev Berki

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Raporumun (...) yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

16.01.2013

Şefik Özcan

ÖZET

ÖZCAN Şefik, OLAYLAR VE DURUMLAR ARASI İLİŞKİSEL EŞİTSİZLİK, Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu, Ankara, 2013

Bu sanat eseri raporu, sanat ve siyaset ilişkisini, hukuk ve siyaset bilimcisi Carl Schmitt'in "Politik Teoloji" ve "Siyasal Olanın Tanımı" kitaplarında ortaya koyduğu "egemenlik", "olağanüstü hâl", "istisna" ve "dost-düşman" kavramları ışığında ele almaya çalışıyor.

Rapor, birbiriyle ilişkili olarak okunabildiği gibi, birbirinden bağımsız olarak da ele alınabilecek dört bölümden oluşuyor. İlk bölüm; Sanat ve Teoloji ilişkisini ele almaktadır. İkinci bölümde ise, Schmitt'in "Siyasal Teoloji" meselesine odaklı olarak, sanatın siyasetle ilişkisine, uç-sınır durumları oluşturan istisna kavramı üzerinden yaklaşıyor. Bu kavram, özellikle Avangardizm bağlamında ele alınıyor. Bununla birlikte, insan ve ya insan grupları arasındaki ilişkileri ifade eden siyasi kavramı üzerinde duruluyor. Buna göre; İnsanlar arasındaki her konu, her nesne siyasi olabilir. Siyasi olanın sınırları çizildiğinde ya da belirginleştiğinde insanları alınması gereken kararlardan ya da takınılması gereken tavırlardan dolayı ikiye ayırır. Bu ikiliğin bir ucunu dostlar, diğer ucunu düşmanlar oluşturur. Böylece dost-düşman ayrımı siyasi olanı tanımladığı gibi, siyasi eylemi açıklamakta kullanılan kavramsal bir ölçüt olur. Bunun sanatla ilişkisinde, argümanlar şu şekilde ortaya konuluyor: Olağan durumda, yaşanan dönemin kültürel ve sanatsal faaliyetleri içinde, öne çıkan işler/kişilikler, kendi içinde bir "istinaî durum/olağanüstü hâl" oluşturur ve buna karar veren egemendir. İkincisi; Sanatın genel bir norm içermediğini, tümüyle istisnaî bir durum olduğunu belirtirsek, bu da tümüyle siyasi bir karar olur. Bu iki temel argümandan yola çıkarak söylemek istediğim şey, Modernist Avangard'tan Çağdaş Sanata kadar, sanatın sürekli bir istinaî durum, olağanüstü hâl içerdiğidir.

Dost-düşman ikili karşıtlığına gelince; Belirli bir mekân-zamanda duyuların ve algıların şekillendirilmesinde, siyasetin ve sanatın rolüne ilişkin sınırlar çizildiğinde ya da belirginleştiğinde, ortaya çıkacak olan karşıtlıklardır ki; temelde, sanat da, siyaset de, gücünü bu karşıtlıklardan alır. Zaman ve mekânın siyasi olarak düzenlemesine ve

alguların, duyuların şekillendirilmesine bağlı olarak, sanat pratiklerinin de, istisnaî hâl olarak genel geçer normların dışında ilişkiler yaratması, farklı zamanlarda ve mekanlarda, insanlar arasındaki dinsel, ulusal (etnik ya da kültürel anlamda) ekonomik ya da diğer alanlardaki birleşme ve ayrılıklardaki yoğunluk derecesine işaret eder. Buradan itibaren Schmitt'in dost ve düşman kavramlarına sanat ve siyaset ilişkisi bağlamında bir işlerlik kazandırabilir. Bu bağlamda, günümüzün uluslararası festivalleri ve kültür diplomasisi dolayımında cereyan edenler ele alınmıştır.

Üçüncü bölümde, Sanat ve siyaset ilişkisinin teolojik temelinde dair yapılan genel çözümler, Dünya Sisteminin genel işleyiş mekanizmalarına bağlanıp, kültür olgusu ile birlikte düşünsel ve dilsel bir pratik sergilenmeye çalışılmıştır. Çaba, "ilişkisel Eşişsizlik" şeklinde bir kavramı ortaya koymak yönünde gösterilmiştir.

Dördüncü ve son bölüm, pratiğe dairdir. Teorinin gri bölgesinden, üretime, ortaya koymaya yönelik bir süreç, "Yönlendirilmiş İleti" adıyla görsel dile tercüme edilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Siyaset, İstisnai durum, Egemenlik, İlişkisel Eşişsizlik, Kültür

ABSTRACT

Özcan Şefik, RELATIONAL INEQUALITY between CASES & CONTEXTS, Ph. D
Dissertation, Ankara, 2013

This report tries to point out the relationship between art and politics in the light of the notions of “hegemony”, “state of emergency”, “exception”, “friend-foe” which are mentioned by Carl Schmitt, a jurist and political scientist, in his books “Political Theology” and “The Definition of the Political”.

The report consists of four chapters which can be handled together as interrelated parts or independent texts. First chapter discusses the relation between Art and Theology. In the second chapter focusing on Schmitt's argument of “Political Theology” the relation of art to politics is handled through the concept of exception which arouses the edge-boundary situations. This concept especially discussed in the context of Avantgardism. Along with this, the concept of “political” which points out the relationship between humans or human groups is taken into consideration. According to this, every situation and every object can be a matter of politics among humankind. When the boundaries of political is drawn or become clear they divide the humankind into two in the sense of their decisions and attitudes. This duality consists of friends and foes. Thus, the division of friend and foe defines the political and also becomes a conceptual criterium in explaining the political act. In its relation to art, arguments are like this: In an ordinary situation, in the cultural and artistic activities of a given period of time, outstanding works/personas create an “exceptional situation/state of emergency” and the one who decides this is the hegemon. Secondly; if we define art as an exceptional situation without norms, this would be another political decision. Through these two basic arguments I want to state that from Modernist Avantgarde to the Contemporary Art, art always includes an exceptional situation and a state of emergency.

When it comes to the friend-foe duality, it is a kind of duality that come out clear when the boundaries of politics and art are drawn or become clear to shape the senses and perceptions in a given space-time. This is to say; both art and politics take its power from these dualities. Artistic practices as exceptional situations create relationships

which are outside of the ordinary norms, points out the degree of intensity in friend-foe duality. In this context, international art festivals of our time and cultural diplomacy is taken into consideration.

In the third chapter, the general analysis considering the theological basis of the relationship between art and politics is tied to the processing mechanisms of the world system and with the phenomenon of culture, an intellectual and linguistic practice is attempted to be presented. A concept as “relational inequality” is the aim of this chapter. The fourth and the last chapter is on practice. A process aiming to translate the grey zone of theory into production and presentation, which is entitled as “oriented message”, to the visual language is the content of this chapter.

Key Words: Art, Politics, Exception, State of Emergency, Relational Inequality, Culture

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vii
RESİM DİZİNİ	ix
GİRİŞ	1
I. BÖLÜM	
I. 1. SİYASAL TEOLOJİ ve SANATSAL OLANIN TANIMI.....	7
I. 2. YORUM + ANLAM	26
II. BÖLÜM	
II. 1. SİYASAL TEOLOJİDE SANAT-SİYASET İLİŞKİSİ	31
II. 2. İSTİSNA DURUMU	32
II. 3. SİYASA KAVRAMI	33
II. 4. DOST-DÜŞMAN	34
III. BÖLÜM	
III. 1. İLİŞKİSEL EŞİTSİZLİK	58
III. 1. a) “İleri Sürüyorum” : İlişkisel Estetik.....	58
III. 1. b) Güç İlişkileri.....	58
III. 1. c) Gerçek.....	59
III. 1. d) Algı - Yan Algı.....	59
III. 1. e) Eşitlik.....	59

III. 1. f) Düşünce.....	59
III. 1. g) Yapıt-İzleyici.....	60
III. 1. h) Varsayım.....	60
III. 1. i) Kusursuz Cinayet.....	60
III. 1. i) Canlı Bomba.....	61
III. 1. j) Devam Ediyorum.....	61
III. 1. k) Lanet.....	62
III. 1. l) Müstehcenlik.....	62
III.1. m)Perspektif.....	62
III. 1. n) Benlik.....	62
III. 1. o) İlişkiler, Yapılar, Bütünler.....	63
III. 1. ö) İçli-Dışlı Çevrim.....	63
III. 1. p) Yönlendirilmiş İleti.....	63
III. 1. r) Nasıl Yaşamalı?.....	64
III. 2. KÜLTÜR ÜZERİNE	66
IV. BÖLÜM	
IV. 1. YÖNLENDİRİLMİŞ İLETİ	83
IV. 2. SONUÇ YERİNE	116
KAYNAKÇA	119
ÖZGEÇMİŞ	121

RESİMLER DİZİNİ

Sayfa No

Resim 1; Arno Breker'in Willi Baurmeister tarafından üzerine Baş çizilmiş "İntikamcısı", ykl. 1941. Baş. 5x4,5cm. Baurmeister Arşivi, Stuttgart	6
Resim 2; J.L David, Le Serment du Jeu de paume,1791, Yemin, 101.2 × 66 cm (39.8 × 26 in)	8
Resim 3; J. L. David, Napolyon Bonapart, 1800, 264 × 231 cm (103.9 × 90.9 in).....	8
Resim 4; J. L. David, Marat'ın Ölümü, 1793, 165x128cm.....	8
Resim 5; Francisco de Goya, General José de Palafox, 1814, 248x224cm.....	9
Resim 6; Francisco de Goya, Onun İçin Yapılacak Bir Şey Yoktu, Savaşın Felaketleri dizisinden, 1820, Gravür. 14.2x 16.8cm	9
Resim 7; Beyaz Küp, Bermondsey, Londra.....	11
Resim 8; Apollo Galerisi, Louvre Müzesi, Paris.....	13
Resim 9; Ferdinand Leger, Makine Ustası, 1920. T.Ü.Y.B, 16x88.8cm. Nationa Gallery of Canada, Ottawa.	15
Resim 10; Eugene Delacroix, Halka Yol Gösteren Özgürlük, 1830. 2.6x3.25cm, Louvre, Paris	20
Resim 11; Ludwig Meidner, Devrim-Barikatlarda Çarpışma, 1912. 80x116cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen Preussicher Kulturbesitz, Berlin.....	21
Resim 12; Lewis Hine, Yoksullar Evinde bir Aile-New York, 1910. Jelatin gümüş baskı. George Eastman House, Rochester, New York.....	23
Resim 13; Fra Angelico, Çarmıha Gerilme, 240x150cm, 1441-42.....	27
Resim 14; Francisco de Goya, (Kaçamayacaksın), Aside yedirme baskı, perdahlanmış leke baskı.....	28
Resim 15; Francisco de Goya, There is a lot to Suck (1799), Aside yedirme baskı, perdahlanmış leke baskı.....	28
Resim 16; Rembrandt van Rijn, Filozofun Meditasyonu, 33x29cm, 1632, Pano üzerine yağlı boya, Louvre Müzesi, Paris.....	29
Resim 17; William Blake, Merhamet, 42,5x53,9cm, 1795, Tate Galeri, London.....	29

Resim 18; General Flora Drummond'un (1879-1953) üniforması. Fotoğraf. Londra Müzesi.....	37
Resim 19; Höch, Dada Panorama, 1919. Fotomontaj. 45x35 cm. Berlinische Galerie. Berlin.....	38
Resim 20; Diego Rivera, Meksika'nın Tarihi-Geleceğin Fethinden adlı duvar resminin merkez kemerindeki Bağımsızlığın Mirası. 1929-35. Duvar resmi. Milli Saray, Mexico.....	39
Resim 21; İradenin Zaferi, yönetmen Leni Riefenstahl, 1934. Film kareleri.....	41
Resim 22; Hubert Lanzinger, Bayrak Taşıyıcı, 1933 sonrası. ABD ordusu Sanat Koleksiyonu, Washington.....	42
Resim 23; Alessandro Bruschetti. Faşist Sentez. Kontrplak üzerine yağlı boya, 1.55x2.82cm. Mitchell Wolfson Jr. Koleksiyonu. Miami Beach, Florida ve Cenova, İtalya.....	42
Resim 24; Resim 23'ten Detay.....	43
Resim 25; Renato Bertelli, Musollini'nin Kesintisiz Profili, 1933, Seramik. Yük. 29.8 cm, Ç. 22.8 cm. Kraliyet Savaş Müzesi, Londra.....	44
Resim 26; E.L. Kirchner, Moritzburg'da Yıkılanlar, 1909-26. 1.51x120 cm, Tate Galerisi, London.....	45
Resim 27; İsaak Brodski, Smolnyi'de Lenin, 1930. Tuval üzerine yağlıboya. 1.9x2.87 cm. Tretyakov Galerisi, Moskova.....	46
Resim 28; Ekim, yönetmen Serger Ayzenştayn, 1927. Film karesi. Gösterim Tarihi, 1928.....	46
Resim 29; Kazimir Maleviç, Siyah Kare, 106x106 cm, Tuval üzerine yağlı boya. 1915, Rusya Müzesi, St. Petersburg, Rusya.....	48
Resim 30; Şefik Özcan, Uzak Yakınlar 1, Tuval Üzerine Dijital Baskı, 120x80cm, 2010.....	85
Resim 31; Şefik Özcan, Uzak Yakınlar 2, Tuval Üzerine Dijital Baskı, 120x80cm, 2010.....	86
Resim 32; Şefik Özcan, Gözün Hikayesi, T.Ü.D.B, 33x42cm, 2010.....	87
Resim 33; Şefik Özcan, Sâlâvat, Tuval Üzerine Fotoğraf Baskı, 120x100cm, 2010.....	88
Resim 34; Şefik Özcan, Sürüyü gütmek, Yerleştirme, 50x50cm, 2011.....	90-91

Resim 35; Şefik Özcan, T.A.Ş, Yerleştirme, 30x30x30cm, 2011.....	92
Resim 36; Şefik Özcan, Ütopist, Tuval Üzerine Dijital Baskı, 100x70cm, 2011.....	94
Resim 37; Şefik Özcan, Counter-attack I, T. Ü. D. B, 100x80cm, 2011.....	95
Resim 38; Şefik Özcan, Counter-attack II, Foto-Blok Baskı, 100x70cm, 2011.....	96
Resim 39; Şefik Özcan, Tanımsız I, Fotoğraf, 100x70cm, 2012.....	98
Resim 40; Şefik Özcan, Tanımsız II, Fotoğraf, 100x70cm, 2012.....	99
Resim 41; Şefik Özcan, Tanımsız III, Fotoğraf, 100x70cm, 2012.....	100
Resim 42; Şefik Özcan, Tanımsız IV, Fotoğraf, 100x70cm, 2012.....	101
Resim 43; Şefik Özcan, Tanımsız V, Fotoğraf, 100x70cm, 2012.....	102
Resim 44; Şefik Özcan, Tanımsız VI, Fotoğraf, 100x70cm, 2012.....	103
Resim 45; Şefik Özcan, Çıglık, T.Ü.D.B ve Akrilik, 130x50cm, 2012.....	104
Resim 46; Şefik Özcan, Bekleyiş, Foto-Blok Baskı, 2012.....	106
Resim 47; Şefik Özcan, Yolda, Foto-Blok Baskı, 2012.....	106
Resim 48; Şefik Özcan, Bir İdeolojiye Sahip Olmanın Dayanılmaz Ağırlığı, Fotoğraf, 100x70cm, 2012.....	109
Resim 49; Şefik Özcan, Son Olimpia, Fotoğraf, 120x100cm, 2012.....	111
Resim 50; Şefik Özcan, Landscape as a Tragedy (Bir Trajedi Olarak Manzara), 100x80cm, Tuval üzerine Fotoğraf Baskı, 2012.....	112
Resim 51; Şefik Özcan, Akil Adamlar-I, Fotoğraf Baskı Üzerine Mürekkep, 38x30cm, 2012.....	113
Resim 52; Şefik Özcan, Akil Adamlar-II, Kolaj, 58x44cm, 2012.....	114

GİRİŞ

Bu rapor, sanat ve siyaset ilişkisini, hukuk ve siyaset bilimcisi Carl Schmitt'in *Politik Teoloji ve Siyasal Olanın Tanımı* kitaplarında ortaya koyduğu *egemenlik, olağanüstü hâl, istisna* ve *dost-düşman* kavramları ışığında ele almaya çalışıyor. Modernliğin sanat-siyaset ilişkisine dair üç modelinden (Ulus-inşası, Özerklik ve Avangard), çağdaş sanata ve günümüzün uluslararası sanat festivallerine, ve bir bütün olarak kültür diplomasisine kadar, sanat ve siyaset dolayımında gerçekleşenlere Schmitt'in ortaya koyduğu kavramlarla yaklaşılabilirliğini düşünüyorum. Beni bu düşünceye sevk eden nedenler arasında, Schmitt'in belli bir bilimsel disiplinin sınırlarına bağlı kalmayıp, edebiyattan sanat tarihine kadar geniş bir ilgi alanına sahip olmasının yanında, Dada hareketine ve Hugo Ball'a büyük önem atfetmesi, düşüncelerinin Bertolt Brecht de dahil, bir dönemin entelektüellerini etkilemesi ve aralarında Walter Benjamin, Jacques Derrida, Giorgio Agamben, Chantal Mouffe gibi isimlerin de bulunduğu çok sayıda düşünür ve siyaset kuramcısının ilgisini çekmiş olmasını sayabilirim. Bir diğer neden, Schmitt'in bir bütün olarak siyaset bilim literatürü içindeki konumundan ötürü, birçok farklı siyasi gruplara ulaşması, radikal ve kökten değişim isteyen grupları da etkilemesidir.

Çalışmanın alt başlıklarında gösterişli bir izlenim bırakan iki kavram kullanılıyor: "Siyasal Teoloji ve Sanatsal Olanın Tanımı". Bir tanım verme çabası ilerleyen sayfalarda araştırmanın yapısından kaynaklanan zorlukları ortaya çıkaracaktır. Yer yer abarttığının bilincinde olarak ve olası yanlış anlaşılmaları da göze alarak böylesi iki kavramın kullanımının herhangi bir anlamda ait olabileceği bir nesne bulunabilirse, bu yalnızca bir "birey" olabilir. Bu birey, belli bir tarihsel konum içindeki özgüllüğü ile "modern birey"dir. Başlıkta geçen "Teoloji" kavramı bu modern bireyin teolojik unsurlarla inşa edildiğine işaret ediyor. Denilebilir ki; kitle hareketlerinin ortaya çıkardığı politik kişilik ile sanat hareketlerinin ortaya çıkardığı sanatsal kişilik arasında teolojik bir bağ vardır.

Sanat ve siyaset uzun bir geçmişleri olan oldukça geniş iki alandır. Her ikisi de toplumsallaşmayla beraber iç içe gelişmiştir. Politik düşünce gibi sanat da, insani güdülerin, çok çeşitli ilgilerin, baskılama ve arzu mekanizmalarının birbiriyle ilişkisinin

oluşturduğu toplumsal gerçeklikte ve insanda kök salar. Ancak tarihsel süreç içinde gelişen toplumsallaşmayla birlikte bu ilişki, politik düşüncede ve sanatta siyasi çatışkilara dönüşmüştür. Bu çatışmalar, sanat ile siyaset arasındaki ilişkilerin asıl belirleyicisi olmasına karşın, her ikisinin de temelde benzer özelliklere sahip olduğu, ilerideki sayfalarda gösterilmeye çalışılacaktır. Bunların ötesinde, sanatın politika için kullanılmasının da, uzun ve köklü bir geçmişi vardır. Tarihte şehir devletleri, krallıklar ve imparatorlukların hükümdarları sanatı anıtsal olarak iktidarlarının altını çizmek, zaferlerini yüceltmek ya da düşmanlarına gözdağı vermek, kara çalmak amacıyla kullanmıştır. I. ve II. Yüzyılda örneğin, Roma İmparatorluğu'nun her bölgesinde, para ve madalyalar dağıtan, anıtsal heykeller yaptıran imparatorlar politik sembol ve törenleri, oldukça yoğun bir şekilde kullanmıştır. Roma'daki mimari mekânlar, zaferi, itaati ve birliği kutlayan görkemli törenler ile yağma ve savaş esirlerini sergilemek için tasarlanmıştır. Yine, Ortaçağ boyunca dini ve dünyevi güçler birbirinden ayrılmaz olduğundan, sanat da politikaya sıkı sıkıya bağlı olmuştur. Görünüşte Hıristiyanlığa ait temaları anlatan Ortaçağ sanat eserleri, genellikle sanatçıları görevlendiren kilisenin veya laik güçlerin ideolojik çıkarlarını desteklemiştir. XVI. yüzyılın başlarına baktığımızda, özellikle Rönesans İtalya'sında kişisel ün kazanmış bazı sanatçılar bile, zaman zaman yeteneklerini, hamilerine hanedan armaları, giysi ve zırh gibi politik aksesuarlar tasarlamak için kullanmak zorunda kalmışlardır. Konumuza dönersek; Sanat ile siyaset arasındaki benzerlik ilişkisini oluşturan boyut politik olduğu kadar, aynı zamanda teolojiktir. Lev Kreft'in "*20. Yüzyılda Sanat Ve Siyaset*" adlı makalesinde ifade ettiği; "Platon'un şairlerle filozoflar arasında öteden beri sürdüğünden söz ettiği mücadele, siyasi kararlarda en yüksek danışmanlık konumu için yürütülen siyasi bir çekişmeydi"¹, şeklindeki tespiti bu anlamda bu çekişmenin özü konusunda önemli bir fikir verir. Yine, Alman Romantiklerden Shelley'nin 1821 yılında "şairler dünyanın hor görülmüş kanun yapıcılarıdır" (Clark, Toby; s:14, 2011) diye yaptığı ünlü açıklaması da bu tezi örnelemektedir. Bundan sonrasında sanat ve siyaset ilişkisi üzerine söyleyeceklerimi Aydınlanmayla birlikte gelişen modern dönemle sınırlı tutmaya çalışacağım.

¹ KREFT Lev, Sanat-Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika, s: 185, 2009

Toplumsal meseleler ve üretimler üzerinde düşününce, toplumsal yaşamın ve tarihin oluşumunda, insan eylemlerinin temelinde yer alan düşünüş biçimlerine, inançlara ve yaklaşımlara dikkat etmek gerekir. Özellikle Çağdaş Kapitalist toplumun davranış örüntülerinin dayandığı ‘ruhu’ çözümleyebilmek oldukça önemlidir. Bu da, rasyonalizasyon sürecinde araçsal aklın, kendini dayandırdığı teolojik temelleri açığa çıkarmakla mümkündür. Max Weber, bu konudaki önemli çalışması olan “Protestan Ahlâkı Ve Kapitalizmin Ruhu”nda, rasyonalizasyon sürecinin gerçek temellerinin teknik ve ekonomide değil, ahlâki ve psikolojik nedenlerde olduğunu belirtir. Kapitalist ahlâkın biçimlenmesinde Protestanlığın bireyciliğinin, çalışma ve disiplin anlayışının önemine dikkat çeker ve Protestan anlayışta sermaye birikimine yol açan kültür ve davranış örüntülerini görünür kılmaya çalışır. Weber, adı geçen kitabında şunları yazar:

“(…) Sayısız tarihi olgunun içinde, özellikle gelişmekte olan dünyevi çağdaş kültür ağımızın biçimlenmesindeki dini güçlerin katkısını açıklamaya çalışıyoruz. (...) “Kapitalist ruh”un yalnızca reformun belirli etkileri sonunda ortaya çıkabileceği ya da kapitalizmin ekonomik bir sistem olarak reformun ürünü olduğu yolundaki saçma bir öğretiye dayanan tez savunulmayacak. Önemli kapitalist işletme biçimlerinin reformdan çok daha eski olması, böyle bir savı çürütmek için yeterlidir. Tersine, “ruh”un dünyadaki niteliksel biçimlenmesinde ve niceliksel büyümesinde dini güçlerin etkisinin olup olmadığı ya da ne dereceye kadar olduğu ve kapitalist temelden kaynaklanan kültürün hangi somut yanının buna dayandırılabilmesinin belirlenmesi gerekir. Toplumsal ve siyasal örgüt biçimlerinin maddi temelleri ile reformist kültür döneminin ruhsal içeriği arasında karşılıklı etki olduğu yolundaki büyük karıştırma göz önüne alındığında, ancak dini inançların bilinçli biçimleri ile meslek ahlâkı arasında hangi noktalarda ilişki olduğunu araştırarak ilerleyebiliriz. Aynı zamanda, dini hareketin bu ilişkiler içinde, maddi kültürün gelişimini etkileme biçimi ve genel yönü olanaklı olduğu ölçüde açıklanacak. Ancak bu belirlendikten sonra, çağdaş kültür içeriğinin tarihi gelişiminin hangi ölçüde dini güdülere, hangi ölçüde başka güdülere atfedilebileceğini değerlendirmek için araştırma yapılabilir”.²

Modern dönemle sınırlı olarak ele almaya çalıştığım sanat ve siyaset ilişkisini modern devlet kuramıyla birlikte, “siyasal” kavramı ile ve “devlet”le ilişkili olarak okumak, Schmitt’in, yazının girişinde sözünü ettiğim kavramlarıyla birlikte ele almaya bir açıklık kazandırabilir. Ortaya çıkacağını düşündüğüm sonuç siyasal olanla sanatsal olan arasındaki sınırlara dair olacaktır.

Modern ulus-devlet, bir merkeze sahip olmakla ve egemen bir örgütlülükle kendini var eder, iç ve dış sınırları çizer. Bu şekilde kendisini diğer ulus-devlet sistemlerinden bağımsız kılar ve tek merkezi kendisi olan bir iktidar türünü böylelikle temsil eder.

² WEBER Max, Protestan Ahlâkı ve Kapitalizmin Ruhu, 2008, s.79

Diğer ulus-devletlerle ilişkilerinde de, “kişiler arasında bir kişi gibi davranır” (Lev KREFT, 2009: 21). Ulus-devletin bu *persona* boyutunu teolojiyle ilişkilendirmek mümkün. Tüm bir 20. yüzyılın sosyo-politik tarihine baktığımızda, bu *persona* kendisini bir tanrı gibi ortaya koymuştur. Scmitt’in *Siyasal Teoloji*’sinde varılacak sonuçlardan biri de budur (Schmitt, “kavramların sosyolojisi, hem tinsel hem tözel iki kimliğin ispatıyla ilgilidir”³ der). Weber’in ortaya koyduğu Kapitalizmin Protestan ruhuna karşılık, Carl Schmitt, modern devlet kuramının önemli kavramları üzerinde durmuştur. *Siyasi İlâhiyat* adlı kitabında Scmitt şunları yazar:

“Modern devlet kuramının bütün önemli kavramları, dünyevileştirilmiş ilahiyat kavramlarıdır. Sadece tarihsel gelişimleri dolayısıyla değil, -çünkü bu kavramlar ilahiyattan devlet kuramına aktarılmışlardır, örneğin her şeye kadir Tanrı, her şeye kadir kanun koyucuya dönüşmüştür- bu kavramların sosyolojik yönden incelenmesi için anlaşılması gereken sistematik yapıları dolayısıyla da dünyevileştirilmişlerdir. Olağanüstü halin hukuk için taşıdığı anlam, mucizenin ilâhiyat için taşıdığı anlama benzer.”⁴

Modern ulus-devletin, teolojik-teokratik unsurları üzerine başka şeyler de söylemek mümkün. Daha derinlikli çözümlenmeleri de gerektiriyor. Hegel örneğinde, ulus-devletin, yeryüzüne inmiş tanrı, dünyevileştirilmiş tanrı olarak tanımlanışı, salt simgesel bir değerlendirmeyi içermez. Bu aynı zamanda, tüm çağlar boyunca tanrı adına biriktirilmiş fikirlerin bir gerçekleşmesi olarak yorumlanabilir. Fransız devrimine yol açan fikirler toplamında bu çok açık bir şekilde görülebilir. Yine pozitivistimin, ulus-devlet paradigması ile egemenliğin tanrıdan alınıp, ulusa devredildiği söylemi temelde teolojik bir ifadedir. Neden? Bir kere egemenliğin kendisi, hiyerarşik, kapsayıcı olduğu kadar öteleyici ve erkin toplumu olarak tanrı adına toplum üzerinde sürdürülen tahakkümün neticesinde art-ürün ve değerler üzerinden bir sömürü sistemidir. Şunu söylemek mümkün, ilk ve ortaçağların tahakküm ve sömürüsü teoloji kaynaklı olduğu gibi, Kapitalist modernite’nin ulus-devlet egemenliği de aynı kaynaktan beslenir. İslam toplumlarında da din ve millet neredeyse aynı anlam içeriğine sahiptirler. İster kutsal kitaplarda ister Kapitalist Liberalizmin öğretilerinde ulus, tanrının (egemenin) emirlerini yerine getiren cemaat ya da toplumu ifade eder. Kapitalist modernizm, bu anlamda seküler, laik kavramlarıyla teolojiden arındırılmış bir yapı ortaya koymuyor, ulus-devlet formuyla kendi çıkarlarına uygun pozitivistim adıyla yeni bir dinsellik geliştirmiş olur.

³ SCHMITT Carl, *Siyasi İlâhiyat*, Dost yay. s. 49

⁴ SCHMITT Carl, *Siyasi Teoloji*, 2002, s.41

Hatta ulusçuluk-milliyetçilik faşizmin sınırlarında en bağınaz bir din konumunu almıştır denilebilir.

Burada sorulması gereken soru, modern sanat düşüncesinin kavramlarının dayandığı kökenin ne olduğudur. Bu düşüncenin özellikle sanatın özerkliği nosyonu içinde ele alınabileceğini düşünmek için yeterince neden var. Aynı zamanda, çalışmam, bu anlamda, sanatla ilişkili olarak politik imgeleri de yorumlama biçimleri konusunda bir giriş niteliğinde ele alınabilir. Şunu da belirtmem gerekir; konu edindiğim sanat-siyaset ilişkisi arasındaki uyumsuzluk, XX. yüzyıl boyunca da temel bir tartışma konusu olmuştur. Bu tartışmalar bugün de hala önem taşıyan sorulara odaklanmış vaziyettedir. Kapitalist-modernist paradigmanın temel iktidar araçları olan neo-liberal politikalar ile faşist ve Stalinist gibi birbirinden farklı politik ideolojiler ve şiddete, ayrımcılığa, baskıya karşı olan hareketlerin sanatsal ifadelerinin yorumlanmasında, bir eleştiri niteliğinde ele aldığım teolojik bakış, nihayetinde özlem duyulan yeni bir dünya ve yaşam algısına dairdir. Bu sebeple ele aldığım politik-sanatsal imgeler, ifadeler çalışmamın kuramsal çerçevesi içerisine, amaçladığım bakışı ortaya koyabildiğim ölçüde ikna edici olabilecektir.

Sözünü ettiğim teolojik bakışa yönelik ilk çözümlenmeleri, Nazi Almanya'sının en iyi bilinen heykel tıraşlarından Arno Breker (1900-1991)'in, Willi Baumeister (1889-1955) tarafından üzerine Baş çizilmiş “*İntikamcı*”sı üzerine geliştirdim. Bu çalışmada, Baumeister, Hitler'in en sevdiği sanatçılardan biri olan Breker'in heykelinin fotoğrafı üzerine yaptığı çizim “sadece edepsiz bir şaka değildir. Dönem koşulları altında (Baumeister o tarihlerde yasaklı bir sanatçıdır) bu çizim, kahramanlığın gösterişli maskesi altına gizlenen bürokrasinin kötücül yüzünü ustalıkla gösteren cesur bir hareket olmuştur” (Clark, 2011. syf. 16). Çözümlemeyi derinleştirelim; Breker'in heykeli, karşımızda Antik Helen-Roma kusursuzluk idealinin daha uç sınırlara taşınmış formunda, gücünün sonsuzluğunda bir tanrı olarak duruyor. Hitlerin kendini ve büyük Alman İmparatorluğunu gördüğü metafizik bir ayna işlevi gören heykel, kutsal metinlerde kötülüğün sembolü olarak tasvir edilen yılan imgesine karşı savaşmaktadır. Hitlerin bu imgede kendini ve Alman ulusunun düşmanlarını (Yahudileri) gördüğü söylenebilir. Breker'in çalışmasına verdiği isim de, Tanrının sıfatlarından alınmıştır.

Tanrının gazabının faşizm aracılığıyla Yahudileri helak edişinin simgesel tasviri olarak ele alırsak; Tanrı “İntikamcı”dır. Breker’in teolojik kavramlarla ifade edersek, Tanrı-Şeytan mücadelesi olarak okunabilecek heykelinin fotoğrafı üzerine Baumeister ne yapmıştır peki? Alman soyut sanatının temsilcilerinden biri olduğu düşünülürken ve bu anlamda Greenbergci estetik nosyonu çerçevesinde ele alındığında, Kapitalist-Modernitenin ulus-devlete dayalı hegemonik mücadelesi dolayımında yorumlandığında, bu mücadelenin karşıt kutbuna, liberal ekonomi-politiğe işaret etmiştir denilebilir. Yorumun uç noktalarında gezinerek ifade etmek gerekirse; Baumeister’in manipüle ettiği imgede bir Havva ya da Özgürlük Tanrıçası görmek de mümkün. Ne de olsa “In God We Trust” (Tanrıya Güveniyoruz).



Resim 1. Arno Breker'in Willi Baumeister tarafından üzerine Baş çizilmiş “İntikamcısı”, ykl. 1941. Baş. 5x4,5cm. Baumeister Arşivi, Stuttgart

I. BÖLÜM

I.1. SİYASAL TEOLOJİ VE SANATSAL OLANIN TANIMI

Sanat ve siyaset ilişkisine dair ilk akla gelen ve iyi bilinen iki mesele vardır: Platon'un kendi ideal devletinde sanata ve sanatçıya atfettiği konum ve sanatın/sanatçının her türlü siyasetten bağımsız olma hakkını içeren “özerklik” meselesi. Lev Kreft *Sanat ve Siyaset: Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı* adlı makalesinde, bu ilkinin “genellikle sanat ile siyaset arasındaki sürekli gerilime işaret ettiğini, ikincisinin ise, sanat ile siyaseti farklı kurallarla işleyen iki ayrı alan haline getirerek bu gerilimi çözen modern anlayışı temsil ettiğini”⁵ belirtir. Bunu somutlaştırırsak; Sanatsal üretimin sanatçının politik inançlarını kaynak alabileceği düşüncesi ancak XVIII. Yüzyılda ortaya çıkmıştır. “Fransız ressam Jacques-Louis David (1748-1825) estetik ve politik ilkelerini bir araya getirmeyi seçmiş ilk sanatçılardandır. David, Fransız Devrim liderlerinin portrelerini yapıp, kutlama törenlerini tasarlayarak devrim ideallerinin yayılmasını sağlamıştır. Aynı zamanda güçlü bir siyaset adamı olan David, kahramanı Fransız devrimci Robespierre'nin (1758-94) ölümden sonra eylemleri yüzünden hapse atılmıştır” (Clark, Toby, 2011 S.14). Buna karşılık David'in çağdaşı Francisco de Goya'nın (1746-1828) çalışmaları, sanatçı rolünün geleneksel ve modern kavranış biçimleri arasındaki sancılı geçiş döneminde arada kalmış bir sanatçının eserlerini örneklemektedir. Goya, 1799 yılında İspanya Kralı'nın Baş Ressamlığına atanmış, bir saray ressamı olarak IV. Carlos ile İspanyol ve Bourbon kraliyet üyelerinin portrelerini yapmıştır. Aynı zamanda, işverenlerinin baskıcı ve yozlaşmış politikalarını eleştiren, iktidarın suiistimalini ve savaş vahşetini eleştiren grafik eserler yapmıştır.

⁵ KREFT Lev, A.g.k, s:18



Resim 2. J.L David. *Le Serment du Jeu de paume*, 1791, *Yemin*, 101.2 × 66 cm (39.8 × 26 in)



Resim 3; J. L. David, "Napolyon Bonapart", Resim 4; J. L. David, Marat'ın Ölümü, 1793, 165x128cm
1800, 264 × 231 cm



Resim 5. General José de Palafox, 1814, 248x224cm



Resim 6. Ve Onun İçin Yapılacak Bir Şey Yoktu, Savaşın Felaketleri dizisinden, 1820, Gravür. 14.2x 16.8cm

Burada Aydınlanmayla birlikte gelişen Modernist düşüncenin üç sacayağını oluşturan milliyetçi, sosyalist, devrimci ve (bu her ikisinin genel karakterini oluşturan) teolojik öğelerin sanatla da ilişkili olduğunu belirtmek mümkündür [Brian O'Doherty'nin *Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekânının İdeolojisi*'nde belirttiği gibi "kilise kutsiyeti, mahkeme salonu resmîyeti ve deney laboratuvarı gizemi" benim açımdan bu üç temel motifle

ilişkilendirilebilir. O'Doherty, kitabında, “bir ortaçağ kilisesini inşa etmek için uygulanan kurallar ne kadar özenliyse, galeri mekânının inşası için uygulanan kuralların da aynı özene sahip olduğunu” anlatır. Bu kuralların ardındaki temel ilkelere işaret ederken, “İçlerinin dış dünyadan soyutlanmış olması gerekir dolayısıyla pencereler yok edilmiştir. Duvarlar beyaza boyanmıştır. Işık kaynağı tavadır (...) Sanat, deyim yerindeyse, orada ‘kendi dünyasındadır’ der. Böyle bir kurgunun amacı, dinsel yapılarda amaçlanandan pek farklı değildir. Sanat yapıtları dinsel hakikatler gibi, “sanki zamanın etkilerine maruz kalmamıştır”. Zamanın dışında ya da ötesinde olma hali, zaten yapıtın geleceğe ait olduğunun bir tür öngörüsüdür. Yani, iyi bir yatırım sigortası gibidir. Ama bu durum şimdiki zamanı garip bir şekilde dışlar, çünkü sonuçta yaşam zamanın içinde akar. “Sanat yapıtları böylece sonsuzluğu çağrıştıran bir teşhirde sergilenirken, belli dönemleri algılayabilmemize rağmen zaman yoktur. Bu sonsuzluk duygusu galeri mekânına bir tür arafvari statü kazandırır; orada olmak için sanki önce ölmek gerekir” (O'Doherty, Brian, 2010, S.31)]. Yukarıda, J.L. David'ten ve Goya'dan alınan çalışmalar, bu anlamda, günümüzde, içinde izlendiği galeri mekanları-müzeler bağlamında ele alındığında, bir dönemin yüceliğine yönelik övgüleri (Goya'nın eleştirel konumunu da dahil ederek) içerdiği iddia edilebilir. Bu övgülerin merkezinde bir politik-teolojik figür tüm haşmetiyle resmedilir ama aynı zamanda resmedilen figürle, yaşanan dönem mesh edilir.



Resim 7. Beyaz K p, Bermondsey, Londra

Kreft adı geçen makalesinde modernliğin sanat/siyaset ilişkisine dair   modelinden söz eder (Ulus-devlet modeli, özerklik ve Avangard). Bu her   model de, bana göre teolojik karakterlidir. Kreft, “(...) modernite boyunca sanat ile siyasetin her zaman i ie olduğunu, bu nedenle ikisi arasındaki sınırların ve net olduğu varsayılan hudutların daima bulanık ve belirsiz olduğunu (...)”⁶ söyler. Kreft’e göre; modernite derken, modern anlamda siyasetin oluŐmaya başlayan dönemi kastediyoruz, yani ulus-devlete dayalı iktidar tarzının yerleŐtiĐi dönem. Bu dönem sanatın önemli bir kamusal mesele haline gelip ulus-devletlerin kimlik inşasında etkili bir araç olmasıyla başlar. Böylelikle birbirini izleyen   sanat/siyaset rejiminden söz edilebilir ki, bu rejimler aynı zamanda belli hakikat rejimleri olup teolojiktir. Eric Hoffer’ın milletçi, sosyalist ve dinci grupları “kesin inançlı” olarak tanımlaması boŐuna değildir. Evet, Fransız devriminden beri aĐdaŐ batı d Őncesinde din gözden düŐürülmüŐtür ama modern dönemde kitleler

⁶ KREFT Lev, A.g.k, S:20

“kutsallaştırma” eylemiyle harekete geçirilmişlerdir. Kutsallaştırma eylemine karşılık gelen, modern sanatta yapının “aura”sidir.

Bilindiği gibi, ulus-devlet, politik iktidarın ideolojik argümanlarla kendisine merkezi bir konum atfedip egemen biçimde örgütlenmesidir. Ulusun yaratımı da, ulus-devletin yaratılmasının bağımlı temel koşuludur. Bir ulus-devlet inşası, belli bir toprak parçası üzerinde yaşayanların belli sınırların içine sokulmasıyla ve yurttaş olarak kabul görenler ile ikinci sınıf vatandaşların ve sıradan sakinlerin birbirinden ayrılmasıyla gerçekleşir. 19. yüzyılda sanat ile siyaset arasındaki en önemli ilişki modeli ulus-devlet inşasıydı ama bu modelin köklerini 17. yüzyıl Mutlakîyetçiliğinde aramak gerekir. Örneğin Fransız Güzel Sanatlar Akademisi, bir ulus-devletin sanat üzerindeki denetimini temsil eden ilk modern kurumdu. Bu kökende galeri ve müze gibi sanat kurumlarının ideolojik kökenini de aramak gerekir ki, bunun da teolojik motifli olduğu görülecektir. Yine Kreft’ e göre;

“(…) sanat ile siyaset arasındaki bu ilk modelinde ulus-devlet, Fransız sanatında, ulusa ve devlete ait olan her şeyi net biçimde görünür kılıp sıradan, elit olmayan kitlelerin aşına olduğu her şeyi uzaklaştıran katı kurallar dayatarak sanatın en medeni yönlerini geliştirdi. Sanatta, tayin edilmiş yargıçları ve sert kurallarıyla katı bir örgütlenme hakim oldu. Amaç, sanata devletin haşmetini nakşetmek, böylece devletin muazzam gücünü temsil edecek bir ulusal ideal yaratmak ve Fransız sanatının mükemmelliğini kanıtlamaktı.”⁷

Ulus-devlet ideali, bir bütün olarak aşırı inanca dayalı olarak dinci ve milliyetçi karakterlidir. Böylesi bir ideal içinde sınırları belirlenmiş bir sanatın da bu karakterde olması görülebilir. Bu noktadan itibaren, Fransız sanatını ve onun merkezi Paris’i, tüm kurumlarıyla, yaklaşık iki yüz elli yıl boyunca Batı sanatının modeli, paradigması ve merkezi kılacak çabaların ideolojik alt yapısını görmek mümkündür.

⁷ KREFT Lev, A.g.k, s:30



Resim 8. Apollon Galerisi, Louvre Müzesi, Paris.

19. yüzyılda, siyasi bir sanat programı olarak doğan sanatın özerkliği anlayışı, belirli bir sanat politikasını, dolayısıyla belirli bir estetik iktidar rejimini temsil eder ve Avangarda kadar uzanır. Benim açımdan bu süreç, modern siyasetin teolojik karakteriyle önemli benzerlikler gösteriyor. Bunu “*sanatsal teoloji*” olarak adlandırmak olasıdır. Kreft de, yine aynı makalesinde, “sanatın özerkliği bir yandan sanat kurumlarının ve sanat dünyalarının kendine ait kurallar ve yasalarla ‘Sanat Kurumu’ altında bütünleştiği bir sistem haline geldi, bir yandan da sanatın en etkili bir tinsel devrim aracı olduğu düşüncesine dönüştü”⁸ şeklindeki sözlerle bu sürecin teolojik karakterine işaret eder. Bu konuda sanatın özerkliği meselesini estetik modernizm kavramı altında ele alan Scot Lash, *Modernite mi. Modernizm mi? Weber ve Günümüz Toplumsal Teorisi* başlıklı makalesinde bu durumu *Anti Rasyonalite Olarak Modernizm* olarak kavramsallaştırır ve bunu Daniel Bell’in *modern duyarlık* nosyonu ile ilişkilendirir. Lash, estetik modernizmde kilit noktanın, kendi kendini sonsuzlaştırmaya yönelik itkide olduğundan söz eder. Söz konusu olan bir öz-ben meselesidir. Ve bu öz-ben, “özneelliğe ilişkin,

⁸ KREFT Lev, A.g.k, s:36

estetik-şehvani anlayışta kökleşen Diyonizyak bir öz-bendir”⁹. Modern sanat içinde bu öz-ben düşüncesi, bilindiği gibi, oldukça paradoksal ilişkileri de açığa çıkarmıştır. Saf-sanat, tanrılaşmış sonsuz yaratıcı sanatçı, bu öz-ben üzerine kuruludur. Görülüyor ki, modern sanatın biçimsel doğası ve rasyonel düzenlemeleri, estetik dünyayı ilahlaştıran bir değerlendirmeler dizisinde kökleşmiş, aynı zamanda bu estetizm, iç-güdü merkezli bir psikolojiyle bağlantılı hale gelmiştir. Aldous Huxley de, *Algı Kapıları* adlı ilginç çalışmasında “(...) nedensellik zinciri görsel deneyimin psikolojik öteki dünyasında başlar, yeryüzüne iner ve tekrar gökyüzünün teolojik öteki dünyasına yükselir” (Huxley, A. 2012, S:85) der. Estetizmle kavramsallaştırılan sanatın özerkliği nosyonu, sanatçılardan ziyade ondan yararlanmak isteyen siyasetçiler tarafından öylesine yüceltilir ki, adeta seküler bir din havasına bürünür. Sosyalist ütopyacıların ve cumhuriyetçilerin bu dönemdeki sanat tasavvurları konusunda, Neil McWilliam’ın *Dreams of happiness, Social Art and the French Left* adlı kitabında şunları okuruz: “Sanat neredeyse bir kült halini aldı, tam da tanrıların ve kralların ortalıktan kayboldukları bir zamanda zuhur eden yeni bir din (...)”¹⁰.

Modernist estetiğin kendine göre kıldığı bir algıyla oluşturduğu hakikat rejim (leri), gerçekçilik meselesi üzerine odaklanır. Çünkü gerçekçiliğin tanımlanma biçimlerini biçim-içerik ilişkisi üzerinden alırsak, çeşitliliklerle karşılaşırız. Toby Clark’ın ifadesiyle, “gerçekçilik karmaşık bir kavramdır, çünkü sadece görüntülere sadık kalan ‘gerçekçi’ bir tarz değil, gerçekliğin net bir şekilde algılanmış olmasını da gerektirmektedir. Gerçek dünyanın doğru algılanış biçiminin nasıl olduğu konusunda sanatçılar her zaman farklı görüşlere sahip olmuştur” (Clark, T. 2011 s: 24). Gerçeklik diye ortaya konulan şeyin de olabildikçe çeşitli yorumlanması bu anlamda kaçınılmazdır. Burada konuyla ilişkili çözümleme yapmak için, Ferdinand Leger’nin (1881-1955) *Makine Ustası* adlı çalışmasını ele almak istiyorum. Clark, adı geçen kitabında, görünüşte gerçekçi olmasa da, Leger’nin, modern yaşamın ardında yatan ruhu yansıtan üslubunun gerçekçi olduğunu iddia ettiğini belirtir. Ona göre “Leger, modern yaşamın gizil ruhunun kolektifleşme, makineleşme ve yükselen kitle kültüründe

⁹ LASH Scott, Modernite versus Postmodernite, “Modernite mi, Modernizm mi?-Weber Ve Günümüz Toplumsal Teorisi, Vadi Yay. s. 136

¹⁰ McWilliam Neil, *Dreams of Happiness, Social Art and the French Left, 1830-1850* (Princeton: Princeton University Pres, 1993) s. 24

yattığını savunur” (Clark, 2011, s: 24). Clark, aynı sayfalarda, Leger’in bu çalışmasıyla ilgili şunları yazar:

“Resimde tüketimin görsel dilinden çok popüler şehir sanatının yeni bir türü olarak gördüğü reklam afişlerinin çarpıcı renk ve keskin formlarını kullanmıştır. Resim, yeni baskı teknikleri ve parlak renklerle üretilen ilan afişlerinin doğrudan anlatımını, eski Mısır’ın kamusal sanatının göz alıcı anıtsallığıyla birleştirmiştir. Resmin basit profilinde, Mısır üslubu görülmektedir, (...) Bir sinema yıldızı ya da reklam yapılan bir ürün gibi sergilenen makine ustası veya ressamın deyimiyle ‘yaratıcı zanaatkâr’, kolektif bir kimliği ifade etmek üzere (baskın olarak erkekleri tanımlasa da), bilinçli olarak kişiliğinden sıyrılmıştır” (Clark, 2011, S: 24).



Resim 9.Ferdinand Leger, Makine Ustası, 1920. T.Ü.Y.B, 16x88.8cm. Naciona Gallery of Canada, Ottawa.

Şimdi Leger'nin bu çalışmasını, burjuva pozitivist felsefesinin nedensellik bağlamı dolayımında yorumlama konusunda biraz ileri gitmek istiyorum. Dönemin üst-anlatılarıyla ilişkilendirirsek; Leger gerçeklik algısını, belli bir sanat politikasına, bir estetik iktidar/hakikat rejimine dayandırmıştır. Bu hakikat rejiminde, modern-tinsel yaşamın ardında yatan gizil ruhu yansıtan üslubu teolojik karakterlidir. Leger'nin, gizil ruh olarak tanımladığı kolektifleşmede, makineleşmede ve yükselen kitle kültüründe, temel olarak tekleşmeyi, statükoculuğu ve yükselen dinci-milliyetçi kültürü görmek de olası. Bu form düzeyinde de öyledir. Popüler şehir sanatının bir türü olarak reklam afişlerinin çarpıcı renk ve keskin formları şeklindeki ifadeye ciddi eksiklikler söz konusu. Alabildiğine ışıklı, berrak, parlak canlı renkleri göz alıcı formlar temelde reklam afişlerinin bir özelliği değildir, tüm öte dünyaların, cennetlerin tasvirinde, bütün dinsel –mistik söylemler göz alıcı renklerden, olağan üstü formlardan söz ederler. Şeyleri oldukları gibi, kendinden bir ışık kaynağına sahipmişcesine, ışıl ışıl renk ve formlar altında görebilmek en teolojik dilektir. Huxley, *Algı Kapıları* 'nda, Platon ve daha sonra, dinsel sanatın altın çağını yaşadığı dönemde Aziz Thomas Aquinas, saf, parlak renklerin sanatsal güzelliğin gerçek özünü oluşturduğunu öne sürmüştür. Bu durumda bir Matisse, sırf bu nedenden dolayı bile bir Goya'dan ya da Rembrandt'tan üstün (göksel) olacaktır. (...), Parlak, saf renkler öteki dünyanın tipik özellikleridir. Yani parlak, saf renklerle yapılmış sanat eserleri uygun koşullarda kişinin zihnini öteki bölgeye yönlendirme gücüne sahiptir. (...) Gotik kiliseler ve Yunan tapınakları, İsa'dan sonraki on üçüncü yüzyılda ve İsa'dan önceki beşinci yüzyılda yapılan heykellerin hepsi parlak renklidiler” (Huxley, 2012, S.92-93) der. Leger'nin, afiş sanatının! bu çarpıcı renk ve formlarını, eski Mısır'ın şehir sanatının göz alıcı anıtsallığıyla (anıtsallık da öte dünyanın, cennetlerin temel birimlerinden biridir) birleştirmesi, Kapitalist-Modernist paradigmanın teolojik boyutunun zihinlerde nasıl oluşturulduğunun göstergesi olarak alınabilir. Çözümleme derinleştirilebilir. Leger'nin, reklam formlarıyla ilişkisine şu açıdan da bakılabilir. Reklam dünyası, kapitalist-modernist dünyada, insanların sahip olma dürtülerine seslenir, aynı zamanda bu sahip olma dürtüsünden beslenir. Ancak reklam, sadece kapitalist-modernist dünyaya ait bir fenomen değil, ya da popüler şehir hayatının yeni bir türü değil, en eski teolojik fenomendir. Kutsal kitaplardaki ölümden sonraki hayatı anlatan bölümlerde, parlak, göz alıcı renklere ve olağanüstü formlara sahip nesnelere söz edilir hep. “Cennet her zaman mücevherlerle doludur (Huxley,

2012, S. 84)”. Bu neden öyledir? Bunu sadece insan faaliyetlerinin ekonomik ve sosyal ilişkiler sistemi içinde düşünemeyiz. Yani, işte bunlar yeryüzünde çok az bulunan şeylerdir, çok az insan bunlara sahiptir. Böylesi bir gerçekliğin telafi edilmesi için, yoksullukla kıvranan insanların tesellisi için cennet böylesi zenginliklerle doldurulmuştur demek gerçeğin ancak bir kısmını ifade eder. Gerçeğin diğer yönünü, oluşturan diğer boyut ise, yoksullarla ilgili değil, tam aksine bunlara bu dünyada sahip olabilecek güçte olanlar içindir. Öte dünya tasvirlerinde geçen ışıklı, parlak renkli, olağan üstü güzellikte bir nesneye bu dünyada sahip olmak, öteki dünyada var olduğu gerçeğiyle değerliliği garantilenmiş bir şeyi ele geçirmek demektir. Modernizmin tüm üst anlatıları, bu anlamda, temelde bir cennet vaadinde bulunmuştur. Bu durum sanat eserleri için de geçerlidir. Son olarak *Makine Ustası* ya da Leger'nin ifade ettiği anlamda *Yaratıcı Zanaatkâr*, kolektif bir kimliğin inşası anlamında kapitalist-modernist sistemin erkek egemenliğini ortaya koymuştur. Bu erkek bir baba-tanrı gibi sunulmuştur. Leger'nin sosyalist-proletaryacı bakış açısında da marangoz İsa imgesini görebilmek mümkün.

Sanatın bağımsızlığına dayanan siyasi bir sanat programı olarak sanatın özerkliği nosyonu, ilk bakışta, sanat ile siyaset arasında hiçbir ortak zemin olamayacağını savunur gibi görünür. Ancak Kreft'e göre bu anlayış; “(...) belirli bir sanat politikasını, dolayısıyla belirli bir estetik iktidar rejimini temsil etmektedir ve sanatla siyaset arasındaki üçüncü model olan avangarda kadar uzanan sonuçları olmuştur”¹¹. Bu sonuçların neler olduğu önemlidir. Bunun yanında “estetik iktidar rejimi”nden ne kastedildiğinin açığa çıkartılması gerekir. Tarihsel olarak sanatın özerkliği düşüncesi bilindiği gibi, 1848 Paris komünün şiddetle bastırılmasının ardından, yaşanan büyük düş kırıklığı ile ilintilidir. Sanat ve edebiyat özerklik taleplerini dillendirmektedir. Tümüyle kendini egemen burjuva sisteminden yalıtma ve biçim –içerik ilişkisini sadece kendisinin temsiline dönüştürmek peşindedir. Yaşamdan kopuk olarak kendine özgü bir iktidarın peşine düşmüştür. Bu iktidarın yapısını anlamaya çalışacağız. Bu açıdan,

¹¹ KREFT Lev, A.g.k, s:32

sanatın özerkliği düşüncesiyle gelişen kurumsallaşma süreci, sanat ile siyaset arasındaki ilişkileri ve bu ilişkilerin teolojik karakterini anlamada önemli bir uğrak.

Öncelikle şunu belirtmekle başlayalım: Sanatın özerkliği nosyonu, bir burjuva kategorisidir ve tarihseldir. Bu anlamda estetizmle kavramsallaştırılan sanatın özerkliği düşüncesini, burjuva sanatı olarak tanımlamak mümkündür. Özerkliği ve biçim-içerik ilişkisini sanatın kendisinin temsili olarak ele almanın anlamını Peter Bürger’in şu sözleriyle belirtirsek: “Burjuvanın soylu değerleri devralması ölçüsünde, burjuva sanatı temsil edici işleve sahip olur. Hakiki burjuva sanatı, burjuva sınıfının kendine dair kavrayışının nesnesidir. Sanatta dile getirilen “kendine dair kavrayışın” üretimi ve alımlanması, artık hayat pratiğiyle ilişkili değildir”¹². Burjuvanın bu kendine dair kavrayışının, hayat pratiğinin dışında temsil edilmesi, “bireyin” doğuşudur*.

Bu bireyin teolojik unsurlarla inşa edildiğine işaret etmiştik. Kitle hareketlerinde olduğu gibi, sanatsal hareketlerde de kutsallaştırma edimiyle bu birey üretim ve alımlama süreçlerinde 19. ve 20. yüzyılın anlatılarına, söylemlerine eklenmiştir denilebilir. Bunun sanattaki karşılığı burjuva sanat kurumları aracılığıylaadır. Bir tefekkür nesnesi olarak modern sanat kurumlarının sergiledikleri yapıtlar karşısında izleyicinin konumu, dinsel kurumlarda tanrı önünde secde eden dindarın konumuna benzer. Yapıt ile alımlayıcı arasında belli bir tip ilişki söz konusudur. Walter Benjamin’e göre bu ilişkiye Ortaçağın dinsel sanatından, Rönesans’ın dünyevi sanatına kadar bir ‘aura’nın varlığı damgasını vurmuştur. İdeal tanrının ‘biricikliği’ gibi, aura kavramıyla ifade edilen yapıtın ‘biricikliği’ arasındaki ilişki önemlidir. Benjamin’in ‘aura’ kavramıyla ifade ettiği ‘yapıtın biricikliği’, ‘yaklaşılmazlığı’, ne kadar yakın olsa da, belli bir uzaklık içindeki görünümüdür. Benjamin, *Teknik Olarak Kopyalanabildiği Çağda Sanat Yapıtı* adlı önemli makalesinde *aura* kavramına ilişkin şunları yazar:

“Sanat yapıtının biricikliği, gelenek bağlamı içinde yer almasıyla özdeştir. (...) Başlangıçta sanat yapıtının gelenek bağlamının içinde yer alma tarzı, tapınçtı. En eski sanat yapıtları bildiğimiz gibi, bir ritüelin, ilkin büyüselle daha sonra da dinsel bir ritüelin hizmetinde ortaya çıkmışlardır. Sanat yapıtının bu aura’sal varoluş biçiminin, ritüel işlevinden asla kopmayışı, belirleyici bir önem taşır. Başka bir deyişle: “Sahici” sanat yapıtının eşsiz değeri, kökensel

¹² BÜRGER Peter, *Avangard Kuramı, İletişim*, s. 102

*Bürger, “Avangard Kuramı” adlı kitabında, “hayat pratiğinde kısmi bir işleve (araçsal etkinliğe) indirgenmiş olan burjuva, sanatta “insan” olarak yerini bulur “ der. (bkn: s. 103)

ve ilk kullanım değerine sahip olduğu ritüelin içinde temellenir. Bu temelleniş nasıl sağlanmış olursa olsun, güzellik görevinin en dünyevi biçimlerinde bile, sekülerleştirilmiş bir ritüel olarak fark edilebilir”¹³.

Benjamin modern dönemde, teknik kopyalamanın gelişimiyle birlikte ‘aura’nın kaybolduğundan söz eder. Bu yeni durum sanat yapıtını ritüeldeki varoluşundan kurtarır. “Yapıtın ritüelde temellendirilişinin yerini, bir başka pratikte temellendirilişi alır: bu da onun politikada temellendirilişidir”¹⁴. Ancak sanatın siyasette temellendirilişi, sanatın teolojik karakterinden bir şey eksiltmez. Meta-anlatılar çağının kitleleri harekete geçirirken geliştirdikleri politikalara baktığımızda, bu politikaların inanç boyutu, kitleleri harekete geçirmenin temel motifiydi. Kapitalizmin üç sac ayağı dediğim milletçi, sosyalist ve devrimci öğelerin teolojik karakteri konusunda, Eric Hoffer *Kesin İnançlılar* adlı kitabında şunları yazar:

“Bir kitle hareketinin tamamen tek yönlü olması çok özel bir durumdur ve genellikle diğer çeşitli hareketlerin karakterini de taşır. Bazen iki veya üç ayrı hareketin bir hareket halinde birleştiği de olur. Musa peygamber zamanında esir İbranilerin isyan ederek Mısır’dan çıkması hem dini hem de milliyetçi bir hareketti. Japonların militan milliyetçiliği, aslında din temellidir. Büyük Fransız Devrimi, yeni bir din olmuştur; öyle ki, “Bu dinin temel noktası, Özgürlük ve Kutsal Eşitlik şeklinde, Devrim’in prensipleri halini almıştır. Hatta ulusal bayramlarda uygulanan ve Katolik merasiminden alınma ibadet şekli de vardır. Ve yine Devrim’in özgürlük şehitleri, kahramanları ve azizleri vardır.” Fransız Devrimi aynı zamanda milliyetçi bir harekettir. Parlamento 1792’de ülkenin her tarafına, “Vatandaşlar, vatan için doğar, vatan için yaşar ve vatan için ölür” ibaresini taşıyan anıtlar dikilmesi için kararname çıkarmıştır.

16. yüzyılda başlayan Reformasyonun dini hareketleri, köylülerin ayaklanmasından da anlaşılacağı gibi devrimci bir karakter taşımaktaydı ve bu hareketler aynı zamanda milliyetçi hareketlerdi. Luther şöyle söylemişti: “İtalyanların gözünde biz Almanlar, aşağılık Germen domuzlarından başka bir şey değiliz. Bizi şarlatan gibi oynatıyorlar ve ülkemizi ilğimize kadar sömürüyorlar. Uyan Almanya!”

Bolşeviklerin ve Nazilerin dini karakterleri oldukça belirgindir. Orak-çekiç ve gamalı haç putlaştırılmıştır. Bunların resmi geçit törenleri, dini törenler gibidir. Bolşevik ve Nazi devrimleri aynı zamanda sonuna kadar şişirilmiş milliyetçi hareketlerdir. Nazi devrimi başından beri milliyetçi olmuştur, fakat Bolşeviklerin milliyetçiliği sonradan gelişmiştir. Siyonizm hem milliyetçi bir hareket, hem de sosyal bir devrimdir. Aynı zamanda Ortodoks yahudiye göre de bir dini harekettir. İrlanda milliyetçiliği köklü bir dini hava taşımaktadır. Asya’da şimdi gelişen kitle hareketleri, hem milliyetçi hem de devrimcidir”¹⁵.

¹³ WALTER Benjamin, Teknik Olarak Kopyalanabildiği Çağda Sanat Yapıtı, Sanathayat, Kültür Çağında Sanat Ve Kültürel Politika, (sanathayat yay. S.99)

¹⁴ WALTER Benjamin, A.g.k, s.100

¹⁵ HOFFER Eric, Kesin İnançlılar, Plato yay. s. 28-29

Görülen odur ki, sanat ritüeldeki varoluşundan kurtulup, politikaya dayanırken, politikayı geliştiren öğreti ve programların (milliyetçi, sosyalist ya da devrimci) dinsel karakterini gözden kaçırmıştır. Benjamin'in de *Tarih Kavramı Üzerine Tezler* ini yazarken, Romantik, Mesihanik ve Marksist söylemlerden yararlanarak neredeyse “melankolik bir Mesihçiliğe kapılmış olması”¹⁶ ayrıca düşündürücüdür.

Bu noktada çok ünlü bir tablodan, Eugène Delacroix'nın *Halka Yol Gösteren Özgürlük* adlı tablosundan söz etmek istiyorum. Sanatın politikada temellendirilişi üzerine oldukça ilginç bir resimdir. XIX. yüzyılda, Avrupa'daki politik şiddet hareketlerinin ana merkezi şehir (polis) olmuştur. Delacroix'nın bu tablosu, şehir (polis) ayaklanmalarını gösteren en ünlü tablodur. Ancak, Toby Clark'a göre, bu resmin “sergilediği imge kararsızdır (Clark, 2011, S. 25)”. Bunu sorgulamaya çalışacağız.



Resim 10. Eugene Delacroix, Halka Yol Gösteren Özgürlük, 1830. 2.6x3.25cm, Louvre, Paris

Delacroix, tablosunda, alegorik anlatımı yeniden canlandırmaya çalışıyor görünmektedir. Fransız Devrimi sürecinin tarihi-kahramanlık resimlerini modernleştirmek için yapılan bu girişim, ancak kahramanlarla alay eden bir tarz olarak görülüp kınanmıştır. 1831'de dönemin Fransız Hükümeti tarafından satın alınan resim,

¹⁶ FOSTER Hal, Çağdaş Sanatta Siyasal Kavramı, Sanat/siyaset, Kültür Çağında Sanat ve kültürel Politika, İletişim yay. s.137

geleneklere aykırı bulunduğu için ancak 1863'ten sonra sergilenmeye başlamıştır. Neden? Tablo özellikle şehir-polis ya da kamuoyu ile politika arasındaki ilişkiyi ilk elden gözler önüne serer. İmgenin kararsızlığının ilk elden nedeni polis (şehir-kamuoyu) ile politika arasındaki ayrılaşmamış meseleye dairdir. Bu şu demek, Şehri /kamuoyunu, (polis) bir dağıtım, paylaşım, bir meşrulaştırma sistemi olarak ele alırsak –ki, bu sistemin içinde, ortaklaşalıkların kümelenmesi, güçlerin örgütlenmesi, yerlerin ve işlevlerin dağıtımı temel husustur-, politika, tarafların, payların ya da paylardan yoksunluğun tanımlandığı uzamı yeniden şekillendiren bir eylemler dizisidir. “Politik etkinlik, bir bedeni, ona tahsis edilmiş yerden koparıp uzaklaştıran ve ya bir yerin akıbetini değiştiren her ne varsa odur (Ranciere, J. 2005, S.53)”. Delacroix, resminde, bir politik etkinliği /etkililiği bizlere göstermiştir. Resminin kararsız bir imge görünmesinin nedeni ve aynı zamanda Fransız Hükümeti tarafından geleneklere aykırı bulunup yasaklanmasının nedeni , “(...), eşitliği gözler önüne seren bir üstlenimi yerine getirmekle, polis düzeninin duyulur paylaşımlarını yıkıp yerle bir eden ifade tarzı olmasındandır (Ranciere, 2005, S. 53)”. Bunu da işte nasıl yapmıştır? Fransız devrimi sürecinin tarihi-kahraman generalleri ve komutanları yerine, halktan (bir adı, bir söylemi olmayan) kişileri resmine konu ederek yapmıştır. Bu bize yeni bir şey söyler. Teolojiyle ilişkilendirilebilecek noktaya gelince, Fransız devrimi sürecinin ulus-devlette somutlaşan boyutunu, halk ayaklanmalarıyla ilişkilendirirsek, temelde aynı ruhu-zihin durumunu temsil ettikleri görülecektir. Şimdi bu durumu, bir başka sanatçı olan Ludwig Meidner (1884-1966)'ın çalışmalarıyla da ilişkilendirilebiliriz ama başka bir yönüyle. Meidner, Delacroix'in imgelerine açık göndermeler de bulunmakla birlikte, devrimi bir felaket olarak yorumlamıştır. *Devrim* tablosu örneğin, yaşanan dönemin şiddet kültürünü anlatmaktadır. O dönemlerde Meidner, kıyamet ile ilgili konularla meşgul olmuş, şehirlerin yerle bir edildiği resimler yapmıştır. Toby Clark, Meidner'ın 1912 yazında, şunları söylediğini yazar: “Gece gündüz Kıyamet Günü, Dünyanın Sonu ve kafataslarından oluşan darağaçları ile ilgili saplantılarımı tuvale aktarıyordum; dünyayı sarsacak büyük fırtına o günlerde dişlerini göstermeye başlamıştı ve korkudan titreyerek fırçayı tutan elime parlak sarı gölgesini düşürmekteydi” (Clark, 2011, S.27)”.



Resim 11. Ludwig Meidner, Devrim-Barikatlarda Çarpışma, 1912. 80x116cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin.

Clark'tan aktardığım aynı kaynakta şunları da okuruz: 1919 yılının Haziran ayında Meidner, Alman sanatçıları devrime katılmaya çağıran bir bildiri yayınlamıştır: “Şimdi işçi sınıfı özgürleşmelidir (...) İnsan saygınlığı, sevgisi, eşitliği ve adaleti için geleceğin insanlığının kalelerine gidelim. Evet, biz hepimiz eşitiz. Bedenimizle ve ruhumuzla, ellerimizle (devrime) katılmalıyız. Sosyalizmin gerçekleşmesi için! Bu Tanrı düzeninin dünyada gerçekleşmesidir (2011, S.28)”. Sonuçta, Tanrısal düzen Nasyonal Sosyalizm şeklinde bir Ulu(s)-Devlet formunda gerçekleşmiştir.

Dinsel kurumların dindarın algısını, alımlama biçimlerini örgütleyip yönlendirdiği, biçimlendirdiği gibi, sanat kurumları da yapıtlar karşısındaki izleyicinin alımlamasını örgütler, yönlendirir ve biçimlendirir. Bu şekilde burjuvazi kendi değerlerini ve öğretilerini “modern birey” e empoze eder. Modern birey, tüm tekilliğine karşın angajedir. Egemen toplumsallığın yanılsamalarla dolu bir öğesidir. Geçen yüzyılın başında sosyalist paradigma kendini kapitalist paradigmaya karşıt olarak ortaya koyup, alternatif bir toplumsal-politik yaşamı inşa edebileceğini düşünüyordu. Ancak günümüzde reel-sosyalizm pratiklerinin sistemin yedek tekeri olarak kapitalizmi beslediği ve kapitalizmin tüm dünya imgesine hâkim olmasında büyük katkısı olduğu anlaşılmıştır. Bu katkıdaki payı, bir bütün olarak iktidarla yaşadığı aşk ilişkisidir, toplumsallığı geliştirebilmekten ziyade devlete sarılması, totaliterleşmesidir. Sanata dair anti-politik bir yaklaşım olarak özerklik düşüncesi de, devrim sonrası yeni kapitalizm ve anayasal cumhuriyet dünyasına yönelik radikal bir eleştiriydi. Kref'tin sözleriyle

söyleyecek olursak; “Bu ‘Yeni Dünya’, estetik gerekçelerle, arındırıcı tinsellikten yoksun olduğu gerekçesiyle eleştiriliyordu”¹⁷. Bu yönüyle, söz konusu eleştiri, estetik ütopyanın ya da sanat dininin başlangıcını temsil eder. Modernizmin asli bir unsuru olan estetizmde, sanatın estetik cazibesi, bencil çıkarılardan ve gündelik hayattan bağımsız bir güce sahiptir. Kurtuluşu burada, bu dünyada bulma imkânına işaret eder. Ancak bir burjuva kategorisi olarak sanatın özerkliği, burjuvazinin kendisini, kapitalizmin tüm kısıcılığına, vahşetine, toplumsallığı, insanın bütünlüğünü darmadağın etmesine rağmen, yarattığı steril sanat kurumlarında, mutlu mesut izlediği, izlerken de ayna ayna söyle bana, var mı dünya da benden daha güzeli-daha iyisi-daha doğrusu? diye sorarak, bir bütün olarak, kendi değerlerini, siyasi-kamusal tüm kurumlarını, ahlâkını, soyluluğunu onayladığı, araçsal aklının kısıcılığının karşısına böyle bir duyusallığı koyarak vicdani olarak da kendisini rahatlatmasının aracı olmuştur. Sanatın özerkliği, burjuva kapital sisteminin teolojisidir, Protestan ahlâkının tamamlayıcıdır.

Bu noktada, gerçeklik/hakikat söylemleriyle toplumsal belgeselcilik yöntemlerinin kesiştiği bir nokta olarak, Amerikalı fotoğrafçı Lewis Hine (1874-1940)’nın, *Yoksullar Evinde Bir Aile* adlı fotoğrafını ele almak istiyorum. Hine, 1906-1918 yılları arasında Ulusal Çocuk Emeği Komitesi’nin ve İlerici Reform Hareketi’nin kampanyalarında çalışmıştır. İlerici Reform Hareketi, işçi sınıfının yaşam koşullarının yasal reformlarla geliştirilmesini amaçlayan biri girişim olmuştur. Hine’nin fotoğrafları, yoksullukla ilgili bilgi ve istatistik toplama projesinin bir parçası olarak propagandisttir ve bünyesine sosyal antropolojiyi de eklemiştir. “Hine’nin fotoğrafını çektiği kişilere, özellikle de işçi sınıfı çocuklarına sempati duyduğu bilinmesine rağmen, fotoğraf etiği üzerine yapılan son araştırmalar Hine’nin çalışmalarının gerisindeki ideolojik tez ve bunun işlevleri konusunda soru işaretlerinin doğmasına neden olmuştur” (Clark, 2011, S.30).

¹⁷ KREFT Lev, A.g.k, s:35



Resim 12. Lewis Hine, Yoksullar Evinde bir Aile-New York, 1910. Jelatin gümüş baskı. George Eastman House, Rochester, New York.

Hine'nın Yoksullar Evinde bir Aile adlı fotoğraf çalışması, Reform Hareketi'nin yoksulların refahının bürokratik yollarla geliştirilmesi kampanyasının bir parçası olarak yoksulların barınma şartları konusunda yaptığı çalışmaların tipik örneklerindedir. İzleyici, bu fotoğraf yoluyla aileye misafir edilmektedir. Çocukların çoğu yüzlerinde bir merakla, anne ise bir konukseverlik ifadesiyle izleyiciyi karşılamaktadır. Oda, eşyalar ve çocukların kıyafetleri, ailenin ekonomik ve sosyal düzeyini belirleyen kanıtlar olarak sunulmasına rağmen, fotoğrafta aşırı yoksulluğu gösteren hiçbir işaret bulamayız. Buna rağmen aileyi bir merak nesnesine dönüştüren şey nedir? Yapılan incelemeler, Hine'nın benzer aileleri, genelde ailenin babası olmadan görüntülediğini ve babanın yokluğunu ailenin yoksunluğuna işaret etmek için kullandığını ortaya çıkarmaktadır. Clark, bu fotoğraf için şunları söyler:” Fotoğrafçının/izleyicinin bu boşluğu dolduracak şekilde konumlandırılışı, toplumsal reformu Hıristiyanlığın baba şefkati ve otoritesi çerçevesinde gerçekleştirmeyi amaçlayan Reformist ideolojinin babacan yaklaşımını vurgulamaktadır” (Clark, 2011, S.31).

Kreft'e göre üçüncü sanat/siyaset modeli olan Avangardizm, modernizmi ve ona özgü estetizmi (sanatın özerkliği, sanatın dini) yaşamdan kopuk olduğu için eleştirir. Bu

eleştirilerde sanat kendisini tümüyle siyasete dayandırmaktadır. Eleştiri şu yönde gelişir. “Avrupa avangard hareketleri, burjuva toplumunda sanatın statüsüne yönelik bir saldırı olarak tanımlanabilir. Bu hareketler, önceki bir sanat formunu değil, insanların hayat pratiğiyle ilgisi kalmamış sanat kurumunu olumsuzlar”¹⁸. Avangard sanat hareketlerindeki eleştirilerin temel boyutunu sanatın işlevi sorunsalı oluşturur. Avangardistlere göre, burjuva toplumunda sanatın baskın özelliği, hayat pratiğinden uzaklığıdır. Estetizmin, bir kurum olarak sanatı tanımlayan unsuru, eserlerin asli içeriği haline getirmiş olmasıdır. “Kurum ile eser içeriklerinin örtüşmesi, avangardistlerin sanatı sorgulama imkânının mantıksal önkoşuluydu. Avangardistler, sanatın Hegelci anlamda ortadan kaldırılmasını önerdiler: Sanatın yok edilmesi değil, hayat pratiğine dönüştürülmesi, böylece muhafaza edilmesi”¹⁹.

Avangard terimi, bilindiği gibi askeri bir terim: bir ordunun, birliğin öncü kolu anlamında kullanılıyor. Avangard teriminin 1830-1840'larda siyaset diline girdiğini görüyoruz. Bu dönemlerin köklü dönüşümlerin dillendirildiği bir dönem olduğu biliniyor. Saint-Simon'dan Marx ve Engels'e, kadar, sosyalist ütopyacıların çoğu, kendi programlarını bu dönemlerde tasavvur ederler. Batı düşüncesinin kesintisiz ilerlemeci mantığı üzerinden, sanatın kılavuzluğunda bu hülyaların gerçekleşeceğini umut ederler. Böylelikle sanat, Batının ilerleme fikri göz önüne alındığında, geleceğin ufku barındıran ve geleceği temsil eden unsurları tanımlayan bir kavramla, Avangard, kurumsallaşmış sanatı yok etme, hatta devrim yapma derdindedir. Kref'tin belirttiği gibi:

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

Sonuç olarak 20. yüzyıl, sanatın siyaset olarak anlaşıldığı bir yüzyıl olur. Sanat, demokrasilerde, kamusal anlamda önemli bir alan haline gelir ve doğrudan siyasi

¹⁸ BÜRGER Peter, A.g.k, s. 104

¹⁹ BÜRGER Peter, A.g.k. s.104

²⁰ KREFT Lev, A.g.k, s. 38

mekanizmalarla yönetilip manipüle edilmeye başlar. Kreft'in sanat-siyaset ilişkisine dair bu üç modeli, tüm 20. yüzyılın sanat-siyaset ilişkisinde sürekli olarak var olmuştur.

Aşırı görünse de, Avangardizmin siyasetle kurduğu ilişki biçiminin de teolojik olduğunu düşünmenin olası olduğu kanısındayım. Şöyle ki; ilk bakışta anlaşılmaz gibi görünmesine rağmen, Schmitt'in özellikle istisnâ hâller bağlamında ele alındığında, bu anlaşılmazlık açıklık kazanabilir. Bunu konuyu ikinci bölümde ele alacağım. İlk elden sorulması gereken sorulması gereken şudur; Avangardın ilişki kurduğu siyasetin (bir bütün olarak, politik program açısından, ister milletçi, ister sosyalist, ister devrimci olsun) doğası nedir? Bana göre, siyasal kavramından ne kast edildiği açıklık kazanmazsa, avangardın teolojik karakteri belirsiz kalır. İkinci bölümde ele alınacak temel kavramlardan biri de Schmitt'in bu anlamda siyasal kavramıdır.

2.1. YORUM + ANLAM

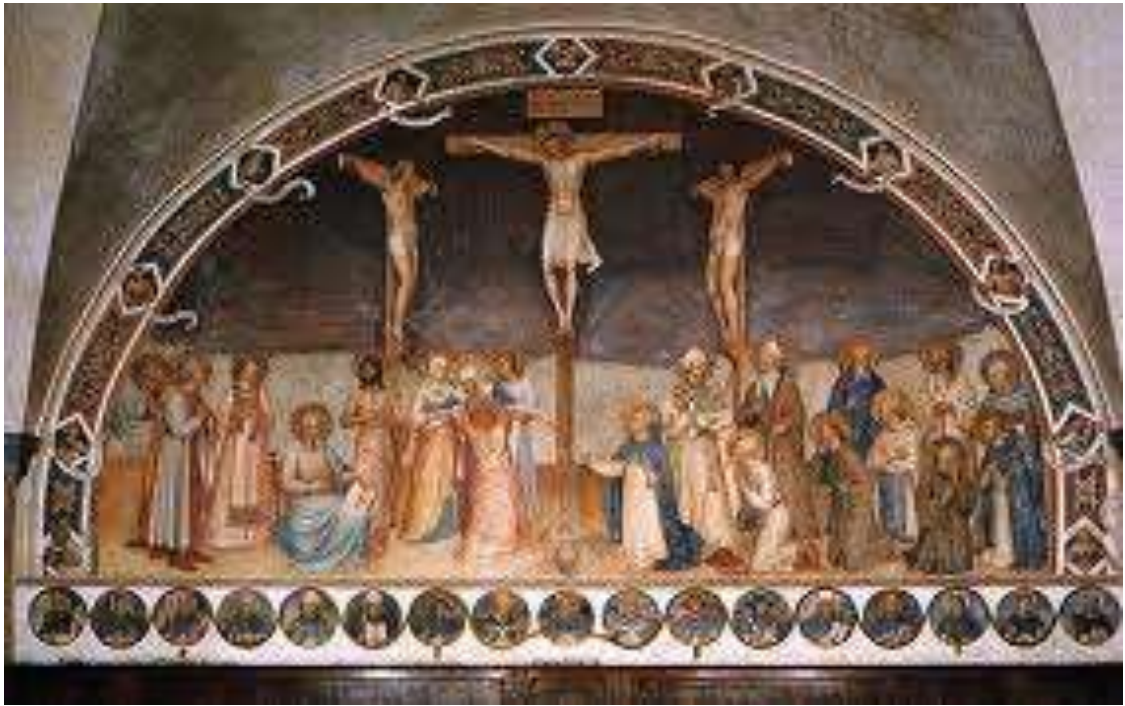
Buraya kadar yazılanları şimdi deneysel bir okuma çerçevesinde çağımızın her yanı saran imge kültürü çerçevesinde, görsel deneyimler bazında ele almak istiyorum. Görsel deneyimleri harekete geçiren en dinamik nesnelere olarak bazı sanat yapıtlarına-içine konuldukları mekân ve idare altına alınan bir zaman bazında (müze-galeri)- odaklanacağım. Böyle bir yönlendirici okumanın Avangard sanatın siyasetle ve teolojiyle ilişkisini hangi düzeyde temsil ettiğini ya da aracı olduğunu bu şekilde ifade etme olanağı bulabileceğimi umuyorum.

Sanat yapıtları ilk elden bize bir görsel deneyim sunarlar. Bu görsel deneyim içinde, öncelikli olarak bir kendini yitiriş vardır. Bu kendini yitiriş durumu, aynı zamanda siyaseten de çok önemli bir durumdur. Siyasiler kendi programlarını izleyici/takipçilerinin kendilerini yitirişi üzerine gerçekleştirirler ve bu durum üzerinden kendilerini var ederler. Bu programların içeren/dıştalanayan yönleri ve birlik/bütünlük idealleri, yapıtların birlik/bütünlük idealinden pek farklı değildir. En azından çağrı ya da şöyle ifade edeyim; yönlendirilen algı bu yöndedir.

Bir sanat yapıtı, çevresini saran karanlığın ortasında görüldüğünde, ışık ve renk bir patlama noktası gibi algılanır. Işık ve renk aynı zamanda olağanüstü bir hal-durum niteliği kazanır. Böylesi bir görsel yoğunluk, içinde izlenildiği bağlamsal koşullarla ele alındığında tuhaf bir kendinden geçirme gücüne sahip olur. Örneğin; Louvre Müzesi'ndeki Fra Angelico'nun *Çarmıha Gerilme* tablosu, zeminindeki siyah renkle tezatlık oluşturacak şiddetli figür ışıklarıyla böyle bir etki oluşturur. Psikolojinin teorik ve kurumsal olarak Modernist bir icat olduğunu aklımızda tutarak, şunu da söyleyebiliriz: Sanatsal-psikolojik bağlamda, aynı etkileri Goya'nın çalışmalarında da görebiliriz. Çalışmalarında korku unsurunun muazzam ve dehşetli bir şekilde vücut bulması biz de başka türlü gerilimler yaratır. Huxley, "(...) bütün bunlar ışık geçirmez bir gece zemininde, sanki projektörle aydınlatılmış gibi bir kontrast teşkil eder" (Huxley, 2012, S: 96) der. Bu ışık-karanlık güçleri, tüm zamanların iyilik-kötülük ve çağımızın Baudrillard'ın ifadesiyle "mutluluk-mutsuzluk" ikileminin temel sembolik ifadesini oluştururlar. Louvre Müzesi'nde asılı olan, Rembrandt'ın *Filozofun*

Meditastonu adlı resmi için de aynı şeyleri söyleyebiliriz. Bu resmin sembolik nesnesi olarak alınan esrarengiz merdivene bakalım: zihnin derin karanlıkları, bilincin aydınlanma anları, bu merdiven metaforuyla ifade edilir. Huxley, bu resim için şunları yazar:

“Meditasyon yapan sanki, kendi içsel aydınlanma adasında oturmaktadır ve bu sembolik adanın diğer tarafında, daha pembe olan başka bir adada, ocağın önünde yaşlı bir kadın çömelmektedir. Alevin ışığı kadının yüzüne değer ve onu değiştirir, böylece somut biçimde gösterilmiş olan imkansız paradoksu, bu en yüksek gerçeği görürüz, yani algılama vahiyle aynı şeydir (veya en azından olabilir, olmalıdır), gerçekliğin her görüntünün içinden parladığını, Bir’in tamamen ve sınırsızca bütün parçalarda mevcut olduğunu görürüz”(Huxley, 2012, S:97).



Resim 13; Fra Angelico, Çarmıha Gerilme, 240x150cm, 1441-42



Resim 14; Francisco de Goya, (Kaçamayacaksın), Aside yedirme baskı, perdahlanmış leke baskı
Resim 15; Francisco de Goya, There is a lot to Suck (1799), Aside yedirme baskı, Perdahlanmış leke baskı.

'Bir'in bu tamamen ve sınırsızca bütün parçalarda mevcut olduğu düşüncesi, bize Fransız devrimi sürecinin sanatsal ifadelerine nasıl kaynak olduğunu açıklayan bir ifadedir. Olağanüstü renk ve ışık altında parıldayan olağanüstü güzellikteki manzaralar, olağanüstü yapılar ve kahramanca figürlerle dolu bir dünya resmini biz Fransız Devrimi sürecinin sanatında temaşa edebiliyoruz. Bu yapıtların olağanüstü kendinden geçirme gücü bize öte dünyaların ve gelecekteki bir yaşamın vaatlerini verir. Herkes böylece canıyla, kanıyla devrim sürecine katılır. Tüm o, olağanüstü imgelerde, kendini görür. William Blake'in *Melekler* dediği, her dinin teolojisinde insan ile berrak ışık arasında aracılık eden bu varlıklar, ulus-devletleşme sürecinde, gelecekçi devrimler sürecinde generallerin-kahraman liderlerin imgelerinde gösterilmeye çalışılmıştır.



Resim 16; Rembrandt van Rijn, Filozofun Meditasyonu, 33x29cm, 1632, Pano üzerine yağlı boya, Louvre Müzesi, Paris.



Resim 17; William Blake, Merhamet, 42,5x53,9cm, 1795, Tate Galeri, Londo

20. Yüzyıl bu anlamda görsel deneyim meselesini son derece çarpıcı bir şekilde kullanmıştır. Etrafımızı saran görsel kültüre odaklandığımızda bunu net bir şekilde görebiliriz. Reklam ve pazarlama dünyası, bunu tüketime yönlendiren bir tarzla sömürmüş, sanatçılar, sanatın-kurumların genişletilmiş tanımları içine bu sürece dahil edilmiştir. Her nesne-olay-durum sanatsal olabildiği gibi, her nesne-olay-durum aynı zamanda politik olabilmıştır (C.Schmidt). Avangardistler sanatsal-politik diyebileceğimiz eylemleriyle bu anlamda 20. Yüzyıla çok ciddi argümanlar sunmuştur. Ulus-devlet pratikleri temelinde bu Avangard eylemlerinden ciddi bir şekilde etkilenmiş ve görsel deneyim sürecini başka türlü kullanmak için, esinlenmiştir. Schmitt'in Avangard hareketlere duyduğu ilgiyi bu şekilde açıklayabiliriz.

II. BÖLÜM

II. 1. SİYASAL TEOLOJİDE SANAT-SİYASET İLİŞKİSİ

Bu bölümde Schmitt'in *Siyasi Teoloji ve Siyasal Olanın Tanımı*'nda ortaya koyduğu kavramlarla sanat-siyaset ilişkisi ele alınacaktır. Ancak öncesinde, Schmitt'in düşüncesini anlamaya çalışmak önemli olacaktır.

Carl Schmitt, Katolik ağırlıklı muhafazakâr bir dünya görüşüne ve devlet anlayışına sahip biri olarak, 1920'li yıllarda, kilise içinde Katolik entelektüeller arasında tartışılan konulara çok ilgi gösterdiği ve bu konularla çok meşgul olduğu bilinmektedir. 1923'te *Roma Katolisizmi ve Siyasi Biçim* adlı bir yazı kaleme alır. Katolik kilisesinin bir devlet kuramına öncülük edebilecek biçimsel mükemmelliğe ulaşmış otokratik yapısına hayrandır. Schmitt, otoriter bir devlet yapısını destekleyerek, parlamento sistemine, liberalizme ve çoğulculuğa karşı çıkmıştır. Kendisinin siyasi düşüncesinin karakteristik özelliğini, *olağanüstü haller*, *sınır-durumlar* ve *uç noktalar* oluşturur. Schmitt'e göre; "Somut yaşamın felsefesi, istisnadan ve ekstrem durumdan elini eteğini çekmemeli, aksine, bunlarla en üst düzeyde ilgilenmelidir. (...) İstisna, kuraldan önemli olabilir."²¹ İstisnaî durumun, konumuz açısından –sanat/siyaset ilişkisi bağlamında- ele alındığında, ikisinin ilişkisine dair önemli bir açıklık sağlayacağını düşünüyorum. Baştan belirtirsek; bu açıklık, Kapitalist burjuva düzeniyle ve zihni yapısıyla ilintilidir ve iktidar olgusunun kendisini var edebilme yeteneğiyle ilişki içindedir. Schmitt, istisnanın, normal durumdan daha ilginç olduğunu belirtir. "Normal olan hiçbir şeyi kanıtlamaz, istisna her şeyi kanıtlar: Yalnızca kuralı kanıtlamakla kalmaz, kural, yalnızca istisna sayesinde yaşar. İstisnada gerçek hayatın gücü, tekrarlanmaktan katılmış mekanizmanın kabuğunu kırar."²² Adı geçen kitabında, Protestan bir ilâhiyatçının (Søren Kierkegaard) şöyle dediğini aktarır:

"İstisna hem tümeli, hem de kendisini açıklar. Ve eğer tümel hakkında doğru dürüst bir inceleme yapılmak istenirse, ihtiyaç duyulan tek şey, gerçek bir istisnayı bulmaya

²¹ SCHMITT Carl, *Siyasi İlahiyat*, Dost Kitapevi Yayınları, 2005, s. 22

²² SCHMITT Carl, *Siyasi İlahiyat*, Dost Kitapevi Yayınları, 2005, s. 22

çalışmaktır. İstisna, her şeyi tümelden çok daha açık bir şekilde ortaya koyar. Tümel hakkındaki sonu gelmeyen konuşmalar uzadıkça bıkkınlık verir; istisnalar vardır. Eğer bunlar açıklanamıyorsa tümel de açıklanamaz. Çoğunlukla bu güçlüğün farkına varılmaz, çünkü tümel tutkuyla değil, rahat bir yüzeysellikte düşünülür. Buna karşılık, istisna, tümeli yoğun bir tutkuyla düşünür.”²³

II. 2. İSTİSNA DURUMU

Schmitt’e göre istisna hâli ve uç-durumlar ‘siyasal kavramı’nın da belirleyicisidir. Bu her iki kavramı sadece Schmitt kullanmamıştır. Weber’in *ideâl tip* kavrayışı ya da Benjamin’in *kavram, en uç noktada oluşur* cümlesi, istisna hâli ile ve sınır-durumlarla yakın ilişki içerisindedir.** İstisnaî haller, Schmitt’in bütün eserlerinde göze çarpan temel kavramdır. “Siyasal Teoloji” adlı kitabına şu sözlerle başlar: “Egemen, olağan üstü hale karar verendir”.²⁴ İstisnaî haller ya da olağanüstü hal, devlet otoritesinin özünü açık bir şekilde ortaya koyar. Burada olağanüstü hal, devlet kuramının genel bir kavramını oluşturur. Schmitt’in bu düşünceleri, devlet ve hukuk felsefesini önemli oranda etkilemiştir. Olağanüstü hâl bu anlayışta, egemenliğin hukuki tanımını açısından son derece uygundur. Çünkü olağan durum geçerli bir hukuk kuralını içerir ve bundan dolayı “genel bir norm, mutlak bir istisnayı hiçbir zaman içermez ve bu nedenle gerçek bir olağan üstü halin var olduğuna ilişkin karara kusursuz bir temel oluşturamaz”²⁵. Bu durumda, olağanüstü hâl, devletin varlığını tehdit eden tehlikeli bir durum olarak tanımlanır ancak gerçeğe uygun bir şekilde tarif edilemez. Peki, bu durumda olağanüstü hal ile egemenlik arasındaki ilişki nasıl kurulacaktır. Olağanüstü bir durumun ne zaman söz konusu olacağı kesin olarak belirlenebilir mi ya da böylesi bir durumda nelerin meydana gelebileceği kestirilebilir mi? Schmitt, böylesi bir durumun söz konusu olup olmadığına ve bunu bertaraf etmek için ne yapılması gerektiğine karar verenin egemen olduğunu belirtir. Egemen bu noktada devlettir. Schmitt bu konuda şunları yazar:

“Olağanüstü halden bahsedebilmek için prensip olarak sınırsız yetkinin söz konusu olması, yani mevcut düzenin bütünüyle askıya alınması gereklidir. Böyle bir durumda hukuk geri adım atarken devletin baki kalacağı aşikardır. (...) Burada, devletin varlığı, hukuki normun geçerliliği karşısında tartışmasız üstünlüğünü kanıtlar. Karar, kendini tüm normatif bağlardan kurtarır ve gerçek anlamda

²³ SCHMITT Carl, *Siyasi İlahiyat*, Dost Kitapevi Yayınları, 2005, s. 22

** Aykut Çelebi’nin, *Siyasi İlahiyat’a yazdığı sunuş yazısı*, s. 13

²⁴ SCHMITT Carl, *Siyasi İlahiyat*, Dost Kitapevi Yayınları, 2005, s. 13

²⁵ SCHMITT Carl, *Siyasi İlahiyat*, Dost Kitapevi Yayınları, 2005, s. 14

mutlak hale gelir. Olağanüstü halde devlet, hukuku, kendini koruma hakkına dayanarak askıya alır (...)"²⁶

Bu noktada tespit edilmesi gereken, olağanüstü halin devlet otoritesinin özünü en açık biçimde ortaya koyduğudur. Çağdaş dünyada devlet kuramı iki farklı eğilim gösterir: Bunlardan ilki, olağanüstü hali görmezden gelen rasyonalist eğilim, bir diğeri ise, olağanüstü hale ihtiyaç duyan eğilim. Burada, gerçekte asıl mesele, birbirine karşı fikirlerden kaynaklanan ilginin yer yer birbirine karıştığı durumdur. Dikkat edilirse; çağdaş dünyamız bu birbirine karışan durumların sergilendiği bir sahneye dönüşmüştür. Schmitt'in *Siyasal Teoloji*'si, teolojik perspektiflerle oluşturulan bir devlet ve siyaset anlayışının, bir kuramı ve siyasi pratiği radikalleştirerek gerçeklerden uzaklaştırabileceğinin sağlam bir metnidir. Bu anlayış ruhbanlaşan bir siyaseti yaşamın tüm alanına yayar.

II. 3. SİYASA KAVRAMI

Schmitt, *Siyasal Teoloji*'den beş yıl sonra, devlet ve siyaset anlayışını ele aldığı *Siyasal Kavramı-Siyasal Olanın Tanımı* adlı eserinde siyasal kavramı üzerinde önemle durur. Siyasalı oluşturanın istisnaî hâller olduğunu belirtir. Ancak ondan öncesinde Schmitt'in yaptığı, siyasal kavramını devlet kavramından ayırmaktır. Schmitt'e göre; "siyasal kavramı devlet kavramından önce gelir"²⁷. Çağdaş dünyada devlet derken ne kastedilmektedir? "Belirli bir toprak parçası üzerinde örgütlenmiş bir halkın siyasal statüsü mü"²⁸? Schmitt'e göre bu tanım, devleti sadece betimler, devletin böylesi bir tanımla kavramsallaştırılması söz konusu değildir. Schmitt, "Siyasal Kavramı" adlı kitabında devletle ilgili olarak şunları yazar:

"Devlet hakkındaki bütün tanım ve imgeler (Bir makine mi, organizma mı? Kişi mi, kurum mu? Toplum mu, topluluk mu? İşletme mi, usule ilişkin temel bir normlar silsilesi mi?), devleti yorumlama, anlamlandırma, açıklama ve kurgulama hususunda pek çok noktayı başından itibaren kayıt altına aldığından, basit ve temel bir betimleme için iyi bir başlangıç noktası oluşturamazlar. Devlet, sözcük anlamıyla ve tarihsel varlığı itibarıyla, bir halkın gerçekten özel nitelik arz eden bir durumudur; hem de tayin edici anda, nihai belirleyici

²⁶ SCHMITT Carl, *Siyasi İlahiyat*, Dost Kitapevi Yayınları, 2005, s. 19

²⁷ SCHMITT Carl, *Siyasal Kavramı*, Metis yay. s. 39

²⁸ SCHMITT Carl, *Siyasal Kavramı*, Metis yay. s. 39

olan durumu. Bu nedenle de akla gelen tüm bireysel ve kolektif statülere kıyasla en önemli statüdür”²⁹.

Schmitt’in, *Siyasal Kavramı-Siyasal Olanın Tanımı*’nda temel savı, siyasi olanın sınırlarının nesnel noktalar saptanarak tayin edilemeyeceği üzerinedir. Ona göre siyaset, insan veya insan grupları arasındaki ilişkileri ifade eder. İnsanlar arasındaki her konu, her nesne siyasi olabilir. Siyasi olanın sınırları çizildiğinde ya da belirginleştiğinde insanları alınması gereken kararlardan ya da takınılması gereken tavırlardan dolayı ikiye ayırır. Bu ikiliğin bir ucunu dostlar, diğer ucunu düşmanlar oluşturur. Böylece dost-düşman ayrımı siyasi olanı tanımladığı gibi, siyasi eylemi açıklamakta kullanılan bir kavramsal bir ölçüt olur. Bir tanım sunmaz, içeriğe ilişkin bir şey söylemez. Schmitt dost-düşman ayrımı üzerine şunları yazar:

Dost ve düşman ayrımının işlevi, bir bağın ya da ayrılığın, bir birleşme ya da ayrışmanın en uç yoğunluk derecesini ifade etmektedir. Dost ve düşman ayrımı, diğer tüm ahlaki, estetik, ekonomik ya da diğer ayrımların kullanılmasına gerek kalmadan pratik ve teorik olarak varlığını sürdürebilir. Siyasal düşmanın ahlaki açıdan kötü, estetik açıdan çirkin ya da ekonomik açıdan rakip olması gerekmez; hatta siyasal düşmanla iş yapmak avantajlı bile gözükülebilir. Önemli olan, siyasal düşmanın öteki, yani yabancı olmasıdır. Siyasal düşmanın varoluşsal anlamda en yoğun haliyle başka bir varlık ve yabancı olması yeterlidir.”³⁰

II. 4. DOST-DÜŞMAN

Schmitt’in anlayışına göre bütün siyasetin temelini bu dost-düşman ilişkisi oluşturur. “Siyasal karşıtlık en yoğun ve uç karşıtlıktır; en uç noktadaki dost-düşman karşıtlığına her somut karşıtlık da o oranda siyasallaşır”³¹. Schmitt, ‘siyaseti’ değil, ‘siyasi olan’ı ele almıştır. ‘Dost-düşman’ tanımlamasıyla Schmitt, siyasetin nesnesini soyutlaştırmış olsa da, siyasetin nesnesi aslında kavranabilir. Ancak Schmitt için, siyasetin kavramsallaşan bu unsuru önemli değildir. Siyasi olan her şey ya da hiç bir şey olabilir. Siyaset böylelikle Schmitt’te nesnel olarak tanımlanamaz olur. Siyasetten ‘siyasi olan’a geçiş ne demektir? Bunu nesne, biçim-içerik ve yargısal değer içerikli bir siyaset kavramından vazgeçildiğinin işareti olarak kabul edebiliriz.

²⁹ SCHMITT Carl, *Siyasal Kavramı*, Metis yay. s. 39

³⁰ SCHMITT Carl, *Siyasal Kavramı*, Metis yay. s. 47

³¹ SCHMITT Carl, *Siyasal Kavramı*, Metis yay. s. 50

Modern devlet kuramının kavramlarının kökeni konusunu ele aldığımız ilk bölümde, modern sanat düşüncesini oluşturan kavramların neler olduğu yönünde bir soru sormuştum. İkinci bölümde, konu üzerinde araştırma yaparken aldığım notlardan ikisini söz konusu ederek, Schmitt'in kavramlarıyla ilişkili bir güzergah çizmek istiyorum. İlk tezimi oluşturan argüman şudur: Olağan durumda, yaşanan dönemin kültürel ve sanatsal faaliyetleri içinde, öne çıkan işler/kişilikler, kendi içinde bir "istisnai durum/olağanüstü hâl" oluşturur ve buna karar veren egemendir. İkinci tez ise şu yönde; Sanatın genel bir norm içermediğini, tümüyle istisnai bir durum olduğunu belirtirsek, bu da tümüyle siyasi bir karar olur. Bu iki temel argümandan yola çıkarak söylemek istediğim şey, Modernist Avangard'tan Çağdaş Sanata kadar, sanatın sürekli bir istisnai durum, olağanüstü hâl içerdiği'dir. Sanat alanındaki tüm istisnai hal ve kişilikler, tümel anlamda kapitalist burjuva düzenin kendisini açıklama, egemen kılma ihtiyacına ve kendisini dostu düşmana kanıtlamasına bilerek ya da bilmeyerek hizmet etmiştir dersem, aşırıya kaçmış sayılmam. Burjuvazinin gerçekleştirdiği devrimden sonraki toplumsal- siyasi yaşam içinde, kendi gerçeklik tanımlamasına kuşkuyla bakılmasının açığa çıkmasıyla, siyasi olandaki istisna ne kadar önemli bir durumsa, sanatsal olanda da istisna olan o kadar önemli olmuştur. Çünkü burjuva kapitalist sistem kendini bu istisnalar üzerinden yaşatma becerisini göstermiştir. Kapitalizmin, sanatsal faaliyetlerde de tüm yirminci yüzyıl boyunca olağanüstü bir çoğalmaya sahne olmasını başka nasıl açıklayabiliriz. Kapitalizm, bu olağanüstü hali oluşturan istisnalarla kendisini kanıtlamış ve kurala dönüştürmüştür. Sürekli katılaştıran mekanizmalarının kabuğunu bu istisnalar sayesinde kırıp, yaşamsal kılmıştır.

Peki, tüm yirminci yüz boyunca, sanat alanındaki istisnai haller nelerdir? İlk elden düşünülebilecek olan, sanatın özerkliği nosyonuna karşıt olarak gelişen Avangard hareketlerinin bu anlamda "istisnai durum" olarak değerlendirebileceğidir. Bu açıdan, Avangard, siyasetle ilişkili düşünüldüğü kadar egemen/egemenlik kavramlarıyla da düşünülme durumundadır. Aynı zamanda, genel normların dışında, istisnai durum olarak Avangardın siyasi bir karar olduğu düşüncesi üzerinde de durmak gerek. Çünkü bu noktada siyasi olan tanımlandığı oranda sanatsal olan, tanımlanmış olacaktır ve daha da önemlisi, kendini egemen kılmaya çalışan -milliyetçi, sosyalist ya da devrimci- her

türden siyasi programın erke dayalı yapısını içinde, sanatın oluşturduğu istisnai durum bir açıklık kazanmış olacaktır.

Şimdi, Schmitt'in *Siyasal Teolojisi ve Siyasal Olanın Tanımı*'nda yazdıklarıyla ilişkili olarak ele aldığım Avangard hareketlerinin teolojik karakteri meselesini, yazdıklarım çerçevesinde daha somut bir ifadeye kavuşturmaya çalışacağım.

Avangard hareketleri, bildiğimiz gibi bize görkemli bir gösteri kültürü armağan etmiştir. Bunu da, “eylemsel”e büyük bir önem atfederek gerçekleştirmiştir. Ancak, ortaya koyduklarından, ‘gösterinin gücü’ anlamında en fazla yararlananlar hegemonik Kapital dünya sistemi içerisindeki, milliyetçi, devrimci, sosyalist politik programlara sahip siyasi akımlar yararlanmışlardır. Vereceğim, örnekler daha fazla bu yönlü olacak.

XX. Yüzyılın başlarındaki radikal sanat hareketleri, temelde sınıf sorunlarını öncelikli olarak ele almışlardır. Ancak, Avrupa’da ve ABD’deki politik mücadeleler içinde, “istisnai” durum oluşturan daha dikkat çekici eylemler gerçekleştirilmiştir. Örneğin; kadınların oy hakkı için yürüttükleri kampanyalar, bu anlamda bir “olağan üstü hal” oluşturur. Bu eylemleri düzenleyenler içindeki kadınların çoğu, profesyonel sanatçı bile değildir. Ancak sanat ile politik eylem arasında kurulan ilişkiye yönelik, bu sanatçılardan bir kısmı sanat kurumlarını doğrudan hedef alarak buraları politik eylem alanı haline getirmişlerdir. Bir kısmı ise, İngiltere’de benzerine hiç rastlanmayan, ABD’de ise, 1960’ların ‘Vatandaşlık Hakları ve Vietnam Gösterileri’ne kadar çok az rastlanan görkemlilikte mitingler oluşturmuştur. 21. Haziran 1908’de, Londra Hyde Park’ta gerçekleştirilen *Kadınların Pazarı* yürüyüşünde, 500.000 kişi toplanmıştır. Bu kişilerin çoğu, özel olarak kiralanan otuz trenle parka gelerek, yedi ayrı tören alayı halinde yürümüştür. Bu eylemi düzenleyenler arasındaki bazı Avangard sanatçılar, eylemin büyüklüğü kadar, görsel etkilerini de dikkatle planlamıştır. Hareket giysilerinde, aksesuarlarda, detaylı tasarlanmış bayraklarda, liderlerinin özel kostümlerinde kendi renkleri olarak seçtikleri renkleri kullanmışlardır. *Kadınların Oy Hakkı Atölyesi* gibi, Avangard sanatçı toplulukları resimli reklamlar, bayraklar ve süslemelerle hareketin estetik boyutunu geliştirmişlerdir. Bu sanatçılar arasındaki, Hannah Höch (1889-1978), *Dada Panorama* adlı foto-montaj çalışmasında bu olayı

kutlamıştır. Çalışmanın sol üst köşesinde, Meclis'e yeni seçilen bir eylemci olan Anna Von Giercke, Romalılara özgü ehramlar içinde, dans eden kadınların arasında yer almıştır.



Resim 18. "General" Flora Drummond'un (1879-1953) üniforması. Fotoğraf. Londra Müzesi.
(Drummond'un üniforması 21 Haziran 1908 tarihinde yapılan Kadınların Pazar yürüyüşü için tören giysileri üreten imalatçılar tarafından bağışlanmıştır)



Resim 19. Hannah Höch, Dada Panorama, 1919. Fotomontaj. 45x35 cm. Berlinische Galerie. Berlin.

Bu yürüyüş, sonrasında gelişen devrimci, milliyetçi, sosyalist politik programlara sahip siyasi akımlara esin vermiştir. Bunu ilerleyen sayfalarda göreceğiz. Toby Clark, bu görkemli miting için şunları yazmıştır:

“(…) Kadınların Pazarı yürüyüşü, gösteri sanatının kökenindeki dini törenler ve misyoner toplantılarından modern politik ifade biçimlerine ilerlediği tarihsel süreçte önemli bir adım olmuştur” (Clark, 2011. S. 36).

İlksel sanatın ritüelde temellenişi ile kapitalist sistem hegemonyasında modern zamanlarda politikada temellenişi, çok yanıltıcı bir ayrıştırmaya dayanır. Çünkü sanatın temellendiği politika (devrimci, sosyalist, ulus-devletçi olsun), teolojik motiflerle örülüdür. Ya da şöyle ifade edelim; Avangard sanatçıların tüm sanatsal

tavırları, ortaya koydukları, çoğunlukla ulus-devletçi, devrimci ve sosyalist politik programlarca temellük edilmiştir. Burada vereceğim örneği bu anlamda Meksika Devrimi oluşturuyor. “Meksika Devrimi, duvar resimlerinde sanatsal ifadesini bulan Marksist ulusalcılığın ideolojik olarak güç kazanmasını sağlamıştır” (Clark, 2011, S.45). Avrupa dışındaki birçok ülkede gerçekleşen devrimler, Kapitalist sistem çerçevesinde ortaya çıkan modern devlet ile aynı zamanda oluşmuştur. “Bu süreç esnasında kamusal sanat, ulusal kimliğin yenilenen ifade biçimlerini dile getirme işlevi taşımıştır” (Clark, 2011, S.45).

México’daki Ulusal Saray’ın üç duvarını kaplayan *Meksika’nın Tarihi* adlı resminde Diego Rivera (1886-1957) bir ulusun geçmişine ve geleceğine dair görüntüleri yeni rejimin bakış açısıyla betimlemiştir. Toby Clark, Rivera’nın bu çalışması bu resmi üzerine şunları yazar:

“İzleyicinin resme bakış açısı, tarihi ve efsaneleri anlatan panoramik bir görüntüyle çerçevesiz şekilde konumlandırılmıştır. Rivera, duvarın sağ tarafında Meksika’daki Kolomb-öncesi dünyayı efsanevi tanrı-kral Quetzalcóatl’ın yönettiği basit ve mutlu kırsal bir yaşam olarak anlatmıştır. En solda, süregiden devrim, endüstri ve doğanın uyumuna dayanan ütopyik bir geleceğe işaret eden Karl Marx’ın liderliğinde betimlenmiştir. (...), Resmin üst kısımlarında savaş, iş, Hristiyanlaştırma ve eğitime dair görüntüler bir arada işlenmiştir. (...), Sonuç olarak, Rivera’nın duvar resmi, hamisi olan hükümetin devrimci ulusalcılığının kökenlerini simgesel bir anlamda yüceltmıştır” (Clark, 2011. S. 46).



Resim 20. Diego Rivera, Meksika'nın Tarihi-Geleceğin Fethinden adlı duvar resminin merkez kemerindeki Bağımsızlığın Mirası. 1929-35. Duvar resmi. Milli Saray, Mexico.

“Paris’te Avangard çalışmalar yapan Rivera, Meksika’ya döndükten sonra Kamu Eğitimi Bakanı José Vasconcelos tarafından avangard çalışmalar yerine İtalya Rönesans’ının kilise sanatını ayrıntılı şekilde çalışması için desteklenmiştir. Böylece Rivera, Meksika popülist sanatının dallarından biri olan dinsel öğretinin bilgisi ile basında yergici çalışmalar yapan José Posada’nın ünlü grafik çizimlerdeki anlayışı birleştirmiştir. Sonuç olarak, Meksikalı Duvar ressamı –ki bunlar arasında Avangard sanatçı Rivera, özellikle önemli-, (...), ulusal bir Meksika imgesi oluştururken, bir yandan da daha sonra rüşvet ve kamu suîstimâlleri yüzünden çöken bir yönetimi meşrulaştırmışlardır (aynı zamanda yüceltmişlerdir)” (Clark, 2011, S. 49).

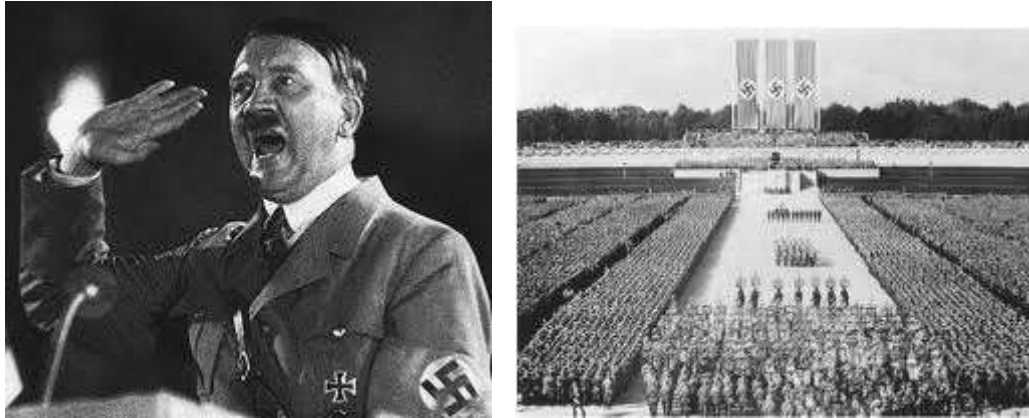
Bunlardan çıkarılabilecek sonuçlardan biri, politik bir imgenin nasıl nihayetinde gelip, Kapitalist sistemin hegemonik yapılarına ve o yapıların çıkarlarının temsiline dönüştüğüyle ilgilidir. Teolojik denilebilecek bir zihniyet durumunun ifadesini yayma konusunda araçsallaştığıyla ilgilidir. Aynı durumu, Avangardizmin gösteriye dayalı gücünün temellik edilmesini, biz faşist oluşumlarda ve Marksist ulusalcılıkta da görebiliriz.

Önceki sayfalarda Avangardizmin, modernizmi ve ona özgü estetizmi (sanatın özerkliği-sanatın dini) yaşamdan kopuk olduğu yönünde eleştirdiğini belirtmiştik. Avangardizmin anarşik cephesi de, estetik cephesi de, temelde Kapitalist Modernitenin tüm totaliter anlatılarına eklemlenip, onların politik programlarına alet olup, öylece sanatın yaşama dahil edilmesinin yolunu açmıştır diyebiliriz. Bunu hem liberal tüketimci kültürde, hem de faşist, Stalinist totaliter yapılarda gösteriye yapılan muazzam vurguda görebiliriz. Bana göre bu anlamda, Dünya Kapitalist sistem içindeki tüm ideolojik kutupluluklar, nihayetinde hem politik, hem de sanatsal tüm istisnai olay-durumları bu anlamda sistemin pekiştirilmesi yolunda işbirliği yapmıştır denilebilir.

Toby Clark'ın, adı geçen kaynakta, *Faşizm ve Estetize edilmiş Politika ve Nazizm ve Avangard* adlı iki başlık altında değindiklerini, kendi tezimle ilişkilendirerek devam edeceğim. Avangard hareketler olarak, önceki sayfalarda *Kadınların Pazarı* adlı benzersiz miting üzerinden, gösterinin gücü anlamında, estetik ve politikayı gösteriye dönüştürme anlamında nasıl kullandığını göreceğiz.

Faşist partiler, kendi hareketlerinin biçimsel görünüşüne özel bir önem vermişlerdir. Nazi Almanya'sında politik program oluşturulurken, mitinglerde, "Weimar döneminde özellikle tiyatro, koreografi, müzik ve mimarinin bir arada kullanıldığı bütünsel sanat eseri anlamına gelen *Gesamtkunstwerk* düşüncesinden yararlanmışlardır"(Clark, 2011, S. 60). Clark, adı geçen kaynakta şunları yazar:

"Faşist partiler, üniforma kesimi, (...), gamalı haç, rütbe işaretleri aracılığıyla yeni devlet sembolleri üretmişlerdir. (...) Faşizmin, yürüyüş, geçit ve kitlesel mitingleri içeren halk gösterilerinin debdebeli ve törensel bir biçim aldığı sıklıkla belirtilmiştir. Bu gösteriler, topluluğun duygusal olarak kolayca yönetilebilecekleri (...) şekilde tasarlanmıştır. (...) Aynı şekilde büyük mitingler, ses düzeniyle gerçekleştirilmiş, tasarımları Hollywood'daki müzikal film setlerinin ve stadyum mimarisinin bir araya getirilmesiyle oluşturulan heybetli mekânlar, belli amaçlara hizmet etmek üzere inşa edilmiştir" (Clark, 2011, S.45).



Resim 21. İradenin Zaferi, yönetmen Leni Riefenstahl, 1934. Film kareleri

Walter Benjamin (1892-1940) faşizmi estetize edilmiş politika olarak tanımlamıştır. Hitlerin baş mimarı Albert Speer (1905-1981) ise, bu konuda şunları söyler: “Ritüeller herkes tarafından kabul gördüğünde, hatta resmi kural olarak benimsendiğinde, her şeyin bir bütün olarak ele alınması gerektiğini ilk defa anladım. Ben her zaman bütün bu geçit, yürüyüş ve üye olma törenlerinin ustaca gerçekleştirilmiş bir propaganda olduğuna inanmışım. Şimdi anlıyorum ki, Hitler için bu bir kilise kurma çabasıydı” (Clark, 2011, S.63).

Hiçbir politik sistem tem bir sanatsal ifade biçimi kullanmaz. Faşizm de var olan sanatsal ifade biçimlerini yeni konulara uyarlamış, politik bağlamlara oturtmuştur. Örneğin bir tür olarak manzara resminde, sanatsal, etik-dinsel ve toplumsal değerleri birleştiren ‘ebedi değerler’ düşüncesi, kırsal yaşamın pastoral imgeleriyle ifade edilmiştir. Yine, -Orta Çağ-, genelde savaş ve yurttaşlık ile ilgili konular üzerinden ele alınmıştır ve feodal çağın toplumsal hiyerarşisi içinde var olduğu düşünülen birliği yüceltme amaçlanır. Tıpkı Hitler’in bir Germen şövalyesi olarak betimlenmesi gibi, İtalya faşizminde de Musollini, bir ortaçağ liderlik ikonu olan şehir-devlet prensi gibi resmedilmiştir.



Resim 22. Hubert Lanzinger, Bayrak Taşıyıcı, 1933 sonrası. ABD ordusu Sanat Koleksiyonu, Washington

“(Resimde Hitler savaşarak ülkesini kurtarmayı amaçlayan bir Haçlı askeri olarak betimlenmiştir. Hitler “İnsanlık her şeyini savaşa borçludur...Yirmi beş yıldan uzun süren bir barış, bir ulus üzerinde büyük bir yıkım yaratır” der.)” (Clark, 2011. S.69).



Resim 23. Alessandro Bruschetti. Faşist Sentez. Kontrplak üzerine yağlı boya, 1.55x2.82cm. Mitchell Wolfson Jr. Koleksiyonu. Miami Beach, Florida ve Cenova, İtalya.



Resim 23'ten Detay.

Anıtsal (tanrısal) ifade, hem faşizm hem de Stalinizm için kültürel muhafazakârlığı modern çerçevede ifade etmenin etkili bir yolu olmuştur. Kendilerine Avrupa'nın yeni imparatorları (imperator) görünümü vermek isteyen Hitler ve Musollini, neo-klasisizmin Roma imparatorluğuna ait izlerinden yararlanmışlardır. Bu tıpkı Schmitt'in modern devlet kuramı için temel aldığı Roma Katolik kilisesinin bir devlet formu için oluşturduğu temel biçim anlayışına paralel bir sanat anlayışıdır. Bu anlamda, Alessandro Bruschetti'nin (1910-1981) faşist sentez adlı fütürist resmindeki gibi modernist çerçevede, eski ile yeninin dinamik anlatımı, milliyetçi –teolojik bir evreni göstermektedir. “Eski ve yeni, (...) Musollini'nin ruhani varlığının nezaretinde kontrol altına alınmış bir coşkunlukla harekete geçmiştir” (Clark, 2011. S.70). Renato Bertelli'nin (1900-1974) “Musollini'nin Kesintisiz Profili” adlı çalışmasında Musollini'nin yüzü, bir logo gibi, 360 derece tekrar edilmiştir.” (...) Bu büst, liderin görüşlerinin ve hükümetinin gücünün sabit bir merkezden her yöne dağılışını ifade etmektedir” (Clark, 2011. S. 70).



Resim 24. Renato Bertelli, Musollini'nin Kesintisiz Profili, 1933, Seramik. Yük. 29.8 cm, Ç. 22.8cm. Kraliyet Savaş Müzesi, Londra.

İtalya'da Avangard bir hareket olan Fütüristler, aynı süreçte faşizmi desteklemişlerdir. Marinetti'nin 1909'da Paris'te *Le Figaro* gazetesinde yayımladığı Manifesto *Futurista*'da (Fütürizm Bildirisi) "Biz dünyadaki gerçekten sağlıklı tek şeyi, yani

savaşa ve ölüme götüren güzel düşünceleri yüceltiyoruz" sözleri, siyasal alanda o dönemde gelişen faşizmden yana bir tavrın açık göstergesiydi (<http://tr.wikipedia.org/wiki/F%C3%BCt%C3%BCrizm>).

Toby Clark, son dönemlerde yapılan sanat tarihi çalışmalarının, Nazizim ve Avangard arasında belirsiz bir ilişki olduğunu açığa çıkarttığını belirtir (Clark, 2011, S.74). Bunu da, Alman Dışavurumculuğu üzerinde temellendirir. Belirsizlik şu şekilde ifade edilir. Nazizmin milliyetçi kitle ruhuna karşın Alman Dışavurumculuğu bireyseldir. Ancak Hitlerin propaganda bakanı Josef Goebbles, Alman Dışavurumculuğu'nun Emil Nolde (1867-1956), Eric Heckel (1883-1970), E.L. Kirchner (1880-1938), Ernest Barlach (1879-1938) gibi sanatçıların şahsında milli bir ruhu temsil ettiğini ileri sürmüştür. "Bazı dışavurumcu yazı örnekleri incelendiğinde aşırı milliyetçi yaklaşımların yanı sıra kozmopolitizmin karmaşasına karşı çıkan, manevi bir birlik kurmuş ve doğayla bütünleşmiş homojen bir toplum imgesi görülür. Buna ek olarak, dışavurumcuların bedensel duygu ve tutkuların zihinsel faaliyetlerden üstün olduğu görüşlerini açıkça sergileyen sanat ve yaşam tarzları da Nazizm'in eylem anlayışıyla ortaktır" (Clark, 2011, S. 74). Buna göre bu ortaklık, aynı zihin durumu tarafından koşullanmışlıkla ilişkilidir. Bireysel ya da kitlesel ruh, nihayetinde egemen kapitalist sisteme entegre edilmiştir. Sistemin ruhunu bireysel ya da kitlesel düzeyde içinde taşımaktır.



Resim 25.E.L. Kirchner, Moritzburg'da Yıkananlar, 1909-26. 1.51x120cm, Tate Galerisi, London

Avangard sanatçıların Komünist Rusya'daki durumuna baktığımızda da yine teolojik ifadelerle rastlarız. Bu da Avangardizm ile Siyasal Teoloji arasında çarpıcı ilişkiler sunar bize.

Devlet komünizminin endüstrileşme ve tarımın kamusallaşması gibi milli yeniden yapılanma programları, halkın düşünce ve davranış gelenekleri üzerinde sadece propaganda amacı taşıyan sözcük ve imgelerin kullanımından daha derin bir etki yaratma amacıyla tasarlanmıştır. Devlet komünizminin sanattaki temel ifade biçimi, 1934 yılında Joseph Stalin tarafından Sovyetler Birliği'nin resmi estetik anlayışı olarak tanımlanan ve daha sonra diğer komünist devletler tarafından dünyanın her tarafına yayılan Toplumcu Gerçekçilik olmuştur. Toplumcu Gerçekçilik, XX. yüzyılın en yaygın ve uzun ömürlü sanatsal yaklaşımlardan biridir. "Toplumcu Gerçekçiliğin esasen Nazi Almanya'sının kurumsal sanatına benzediği sıklıkla ifade edilmiştir. (...) İki ifade biçimi de, 1930'larda ortaya çıkmış, işçilerle köylüleri idealize eden ve liderlerini kült kişilikler olarak yücelten imgeler üretmişlerdir" (Clark, 2011. S.88). Bu durumda her iki sistemin de ikonografilerinde teolojik bir karakteri paylaştıkları görülür.



Resim 26. İsaak Brodski, Smolnyi'de Lenin, 1930. Tuval üzerine yağlıboya. 1.9x2.87cm. Tretyakov Galerisi, Moskova.

Örneğin, İsaak Brodski'nin (1884-1939) Smolnyi'de Lenin adlı tablosu üzerine Clark şunları yazar:

“(…) Lenin’i gösteren bir çok resim onu yazarken ya da kitap tutarken göstermiştir; bunlar Lenin’in kendi kendini atadığı meşru doktrin yorumcusu konumunu resmi olarak da geçerli hale getirmiştir” (Clark, 2011. S.90).

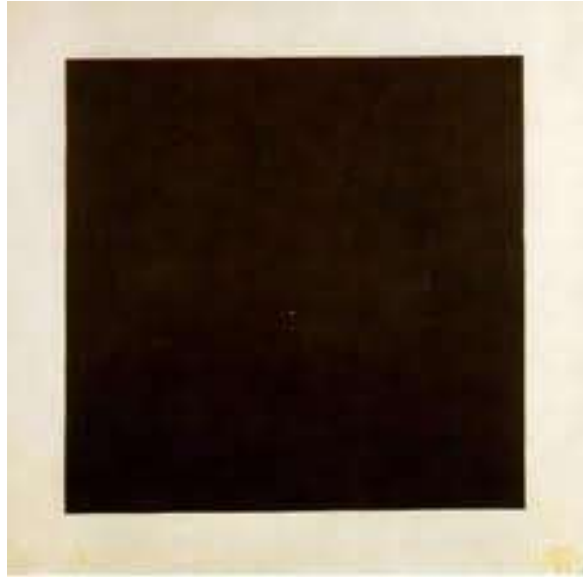


Resim 27. Ekim, yönetmen Serger Aizenştayn, 1927. Film karesi. Gösterim Tarihi, 1928.

Kazimir Maleviç’in (1878-1935) *Siyah Kare* adlı çalışması (Resim 28) da, bana göre, Avangardizmin nasıl Politik programların teolojik ruhuna uygun düştüğünü gösteren çalışmalardan biridir. Maleviç’in bu çalışması sanat tarihsel anlamında radikal bir bakış açışı sunmuştur. “Maleviç devrimden kısa süre önce yapıp 1915 yılında sergilediği bu eseri ressamlık geleneğinin bitişini; aşkın ya da kendi deyimiyle *Süprematist* bir algılama ve tasvir düzeyine ulaşıldığını ilan eden son derece avangard, özgün bir duruş olarak tasarlamıştır. Maleviç ‘Kendimi biçimin sıfır noktasına dönüştürdüm ve Akademik sanatın çöple dolu boya havuzundan dışarıya çıktım’ açıklamasını yapmıştır” (Clark, 2011. S. 89). Ekim Devrimi’nin yeni politik programı çerçevesi içerisinde resmin anlamı değiştirilmiştir. “O andan itibaren Maleviç, bu düşüncesini resmi tarihteki ani bir çatlama, eski düzenin yok edilmesini ve devrimin içinden geleceğin doğuşunu sembolleştirmek amacıyla kullanmıştır. Rus Avangardlar, genellikle canlı renklerle oluşmuş, katıksız geometrik biçimlerle izleyicilerin duyularında dinamik bir etki bırakmayı hedefleyen soyut sanatı geliştirmiştir. “Rus avangard sanatçılar bu etkiyi sdvig-algı-da ani bir aydınlanma ve ya ‘değişim’ olarak tanımlamıştır” (Clark, 2011. S.90). Bu teolojik dilek, beklenti Avangard sanatçıların çalışmalarının biçim düzeyinde

değil de, kavram düzeyinde sonrasında gelişen Toplumcu Gerçekçilik (pozitivizmin kutsal bakışı altında) tarafından temellük edilmiştir. Clark bu konuda, Rus Avangardizmin sözcülerinden Maleviç'in görüşlerine atıfta bulunarak şunları yazar:

“Maleviç'in görüşleri Rus kültüründe kökleri eskiye dayanan maddi dünyanın sona ermesi ve saf ruhun kutsal alanının yaratılmasıyla Tanrı iradesinin insanoğluna bildirileceğini öngören Kıyamet Günü'ne ait inanışa dayanmaktadır. Bu inancın özelliklerinden biri kutsal bilginin soyut formlarda, dili kullanmadan açığa vurulabileceğidir. Eski ve Yeni Ahit'teki bazı ifadelerin ötesinde, “Üçüncü bir Metin” insan ruhuyla doğrudan bir iletişim kuracaktır. Maleviç bunu, işçi sınıfı bilincinin yakında gerçekleşecek aydınlanmasının bir modeli olarak görmüştür” (Clark, 2011. S. 90).



Resim 28. Kazimir Maleviç, Siyah Kare, 106x106 cm, T.Ü.Y.B. 1915, Rusya Müzesi, St. Peterburg, Rusya.

Sanat ve siyaset ilişkisiyle ilgili şunu söylemek mümkün; İksel sanat, ritüelde-dinde temellenmişken, modern zamanlarda politika da temellenmiştir. Ancak, temellendiği politika her türlü programıyla, dinsel-mitsel-ritüele dayalı olarak kendini her düzeydeki form altında gösterir.

Bugün Çağdaş Sanatta siyasal kavramı üzerine ya da 20. yüzyılda sanat-siyaset ilişkisi üzerine yazılanlar incelendiğinde, genelde ilk elden anlaşılan, bir ideolojik kutupluluk çerçevesinde belli yaklaşımların geliştirildiğidir. Anlaşılabilir olan bir diğer nokta, kapitalizmin kendini -var etmek adına- dayandırdığı, milliyetçi, sosyalist ve devrimci

yapılarla ilişkili olarak geliştirilen sanat programlarının dayandırıldıkları siyasi biçimin teolojik olduğudur. Scmitt'in devlet kuramı ile siyasal olanı tanımlama biçimini birlikte düşünürsek sanatsal olanın dayandığı siyaset ve siyasi biçim, idealleştirilmiş ve sabit kılınmış belirli bir egemeni içeriyorsa ve insanlar arasındaki ilişkilerde belli iktidar rejimlerini dayatıyorsa ve ya yeniden üretiyorsa, orada sekülerlik altında bir ilâhiyat gösterisinin olduğunu düşünmek için çarpıcı nedenler vardır. Hal Foster, *Çağdaş Sanatta Siyasal Kavramı* adlı makalesinde, (...) bir ideolojik kutupluluk ve tarihsel yerinden edilme anı³² ndan söz eder ve bu yerinden edilme olgusunun günümüz sanatını ve siyasetini kavramada önemli iç görüler sağladığını iddia eder. Bu yerinden edilme olgusu, bir yeniden değerlendirmeye dairdir ve Marx'çı kavramların bir eleştirisini içerir. Bu eleştiriyi kışkırtan “kültürel olanın gözle görünür biçimde önem kazanması”³³ olmuştur. Foster, adı geçen makalesinde, şunu sorgular: “Siyasi sanat, artık maddi açıdan üretici, kültürel açıdan öncü bir sınıfın temsilcisi olarak düşünülmeceyse, nerede ve nasıl konumlanır?”³⁴ Soru bir noktayı açıklığa kavuşturabilmek adına önemlidir. Sanat, salt bir sınıfsal öznenin temsili olarak ve buna karşıt olarak geliştirilen devrimci değişimi sağlayacak araç olarak tasavvur edildiği dönemde, sahip oldukları siyasi programlarla ilişkilidiler. Bu siyasi programların işaret ettikleri temelde, iktidar olgusudur ve belli tabiiyet ilişkilerini içerir. Bunun teolojik karakterli olduğunu tekrardan belirtmeye gerek yoktur. Burada önemli olan Foster'ın sorunsallaştırdığı bağlam içinde, siyasi sanatın nerede ve nasıl konumlanacağı olduğu kadar, bulunduğu yerin ve alacağı konumun, -eğer bir siyasi program dahilinde düşünülecekse- başka türlü insan ilişkilerini ve toplumsallaşma biçimlerini düşünülebilir kılıp kılamamasıdır. Ya da, teolojiden arındırılmış bir siyasetin geliştirilebilir geliştirilemeyeceğidir. Bu anlamda siyasetin yeniden düşünülmesi, dahası siyasi olanın yeniden düşünülmesi gerekir. Siyasi olan düşünülebilir olduğu ve tanımlanabilir olduğu ölçüde, sanatsal olanın tanımı ve siyasetle ilişkisi başka türlü bir dünya imgesini mümkün kılabilir. Böylelikle, retorik bir kod içine hapis olmuş, ideolojik temsilleri yeniden üreten, toplumsal bütün içinde düşünceye dayatılan yapısal sınırları sağlamlaştıran sanat anlayışları yerine, siyasal olanın tanımıyla ilgilenen, bunu

³² FOSTER Hal, *Çağdaş Sanatta Siyasal Kavramı*, sanat-siyaset, kültür çağında sanat ve kültürel politika, iletişim yay. s. 131

³³ FOSTER Hal, A.g.k. s.132

³⁴ FOSTER Hal, A.g.k. s.132

düşüncenin yapısal konumlanmasıyla ve pratiğin toplumsal bütün içindeki etkinliği ile ele alan bir anlayış ortaya çıkarılabilir.

Schmitt'in *Siyasal Teoloji*'sinin sağ, sol, merkez ve aşırı uçların yoğun ilgisiyle karşılaştığını belirtmişim. Yine yazının başında Schmitt'in dada hareketi şahsında avangardlara olan ilgisinden söz etmişim. Avangard hareketlerini, Schmitt'in 'istisna', 'siyasal olan', 'dost-düşman' kavramlarıyla ele alınabileceğini düşünmemin temel nedenlerinden biri, Avangard hareketlerinin de kendi içlerinde, sağ, sol, merkez ve aşırı uçları barındırdığıdır. Bunlar biliniyor. Bununla ilişkili olarak, Hal Foster da, avangard hareketler içinde estetist ve anarşik cephelerden söz eder. Foster'a göre; "Estetist avangard, akademizm ile kültürel açıdan zayıflamış, ekonomik gücünü yitirmiş, kitch'le değersizleşmiş bir sistemde, burjuvazinin "değer" ve "nitelik" ilkelerini koruma ihtiyacına cevap vermiştir".³⁵ Ancak anarşik cephe de başka türlü şeyler olmaktadır. Anarşik cephe, estetik normları, genel geçer normlar olmaktan çıkarmışlardır. Bir istisnai durum olarak avangardizm, burjuvazinin kendisine dair tümel düşüncesine en sağlam açıklayıcı olur, "burjuvazinin hem son umudu, hem de bir yanda akademik incelikten, diğer yanda kitle kültürüne erimeden oluşan yeni düzenine meydan okuyan en iyi alternatifi olur".³⁶

Lev Kreft, *20. Yüzyılda Sanat ve Siyaset* adlı makalesinde, Miklavz Prosenç'in 1967'de dada hareketini incelediği ve Zürih'te dada hareketi üzerine odaklandığı *Die Dadaisten in Zurich* kitabından söz eder. Kreft makalesinde, Prosenç'in kitabına atfen, "Avangard sanat gruplarının sosyolojik, estetik ve felsefi açıdan yeni bir olgu olduğunu"³⁷ belirtir. Bu sosyolojik, estetik ve felsefi açıdan yeni olguyu, modern devlet kuramı ve siyasası ile birlikte ele almak önemlidir. İstisna hali, bu yeni olgunun tümel içindeki ekstrem durumudur denilebilir. Kreft, makalesinde, Miklavz Prosenç'in Zürih'teki dada akımının şu özelliklerini ortaya koyduğunu belirtir:

³⁵ FOSTER Hal, Kültürel Direniş, sanat siyaset, kültür çağında sanat ve kültürel politika, iletişim yay. s.164

³⁶ FOSTER Hal, Kültürel Direniş, sanat siyaset, kültür çağında sanat ve kültürel politika, iletişim yay. s.164

³⁷ KREFT Lev, 20. Yüzyılda Sanat ve Siyaset, sanat siyaset, kültür çağında sanat ve kültürel politika, iletişim yay. s. 196

“Grubun üyeleri göçmendiler, yani istisnai bir durum oluşturuyorlardı. Grupta farklı milletlere ve sosyal konuma mensup, farklı meslekî geçmişe sahip kimseler vardı. Grup, sanatta çok yönlüydü. (...) Grup üyeleri arasındaki ilişkiler, savaştan ve göçmen oluşlarından dolayı, olağanüstü ve bir bakıma aşırıydı. Ama aynı zamanda da ortak amaca sadıktılar ve diğer göçmen sanatçı gruplarına karşı saldırgan davranıyorlardı. Sanatsal üretimlerinde, sanat dışı ve sanat karşıtı olma iddiasındaydılar; sanat ve edebiyata olan başkaldırıları nedeniyle kendilerinin sanatçı olmadıklarını ilan etmişlerdi”³⁸.

Anlaşıldığı kadarıyla Prosenc, göçmenliği, göçmeni, yani öteki/yabancı olanı istisna olarak tanımlıyor ve bunları sanat alanındaki aşırılıklarıyla olağanüstü hal çerçevesinde ele alıyor. Kreft de, söz konusu makalesinde, istisnai durum olarak “bu sanat karşıtı tavrın kendisinin de politik olduğunu ve anında politik eleştiriye uğradığını”³⁹ söyler. Sanat karşıtı tavrın kendisinin politik olması kadar, bu yeni durumu olağanüstü hal çerçevesinde ele alan, bunun olağanüstü hal/istisnai durum olduğuna karar veren egemendir. Schmitt’in egemenlik sorununu, olağanüstü hal hakkında bir karar verme sorunu olarak algıladığını belirtmiştik. Olağan üstü halin teolojik boyutunu oluşturan nedir? Eğer olağanüstü hal, bir egemenlik sorunu ise ve eğer teolojik kavramlar, özellikle egemenlik kavramı söz konusu olduğunda politize ediliyorsa, buna bağlı olarak sanatın politize edilmişinde de mevcut teolojiyi görmemiz mümkündür. Bu anlamda, Schmitt, “ belirli bir devrin dünya hakkında çizdiği metafizik resim, siyasi organizasyonunun şekli için uygun bulduyuyla aynı yapıdadır. Böyle bir özdeşliğin tespiti, egemenlik kavramının sosyolojisidir”⁴⁰, der. Burada anlaşılacak olan, devlet düzenindeki egemenlik, ruhani düzenin yanılmazlığıyla aynı karakterdedir ve siyasi kararlarda olduğu gibi sanatsal kararlarda da, sözü geçen egemendir.

Çağdaş dünyada devlet kuramının iki farklı eğilimi, -olağanüstü hali görmezden gelen rasyonalist eğilim ile olağanüstü hale ihtiyaç duyan eğilim- egemen olanın siyasal ve sanatsal kararlarında çok çarpıcı bir biçimde kendisi gösterir. İlk eğilim, olağanüstü durumu bir baskılama mekanizması olarak ele alır ve devletin/egemenin varlığına bir tehdit unsuru içerdiğinden yola çıkarak, pratik olarak yok etmeyi hedef alır (bu duruma örnek olarak, Hitler Almanya’sında istisnai bir durum oluşturan Yahudilerin başlarına

³⁸ KREFT Lev, 20. Yüzyılda Sanat ve Siyaset, sanat siyaset, kültür çağında sanat ve kültürel politika, iletişim yay. s. 196-197

³⁹ KREFT Lev, 20. Yüzyılda Sanat ve Siyaset, sanat siyaset, kültür çağında sanat ve kültürel politika, iletişim yay. s. 197

⁴⁰ SCHMITT Carl, Siyasi İlahiyat, Dost yay. s. 49

gelenleri verebiliriz. Bu anlamda, Hitler Almanya'sı, siyasal teolojinin karakterini ortaya koyan en iyi örnektir. Hitler, ruhani yanılmazlığı ve egemenliği ile, “seksen milyon Alman'a üniformalar giydirecek, onlara muhteşem ve kanlı bir opera oynatmıştır”⁴¹). Olağanüstü eğilime ihtiyaç duyan ikinci eğilim, bir bütün olarak Kapitalist burjuva düzeniyle ve zihin yapısıyla ilgilidir. Bunu da sanatsal -düşünsel faaliyetlerdeki olağanüstü çoğalmayla ilişkilendirmiştik. Böylece, olağanüstü hal oluşturan ekstrem durumlarla tümel olanın kendini açıklaması mümkün olmuştur. Bunu biraz açmak gerekecektir. Burada kast edilen şey, algılanabilir olanın paylaşımında sanat ile siyasetin oynadığı role ilişkindir. Bu rol, belirli bir zaman-mekânda, bir bütün olarak duyu ve algı mekanizmalarının şekillendirilmesi ile ilgilidir. Böylelikle, birlikte ve ayrı, içeride ve dışarı da, önde ve ortada vs. olma biçimleri tanımlanmış olur. Jacques Ranciere, *Estetiğin Siyaseti* üzerine yazdığı makalesinde, şunları yazar:

“Siyaset her şeyden önce bir mekanın siyasi olarak düzenlenmesi, belirli bir deneyim alanının şekillendirilmesi, “ortak” denilen şeylerin ve bunları tanımlayıp bunlar hakkında tartışma yetileri olduğu kabul edilen öznelerin belirlenmesidir. Siyaset öncelikle o belirli deneyim alanının varlığı, o sıradan nesnelerin gerçekliği, o öznelerin yetileri hakkındaki bir çatışmadır. (...) Sanat pratikleri, duyuşsal deneyimin olağan koordinatlarını askıya aldıkları, zamanlar ile mekânlar, özneler ile nesnelere, sıradan ile benzersiz arasındaki ilişki ağını, yeniden biçimlendirdikleri ölçüde, algılanabilir olanın paylaşımında rol oynarlar”⁴².

Belirli bir mekân-zamanda duyuların ve algıların şekillendirilmesinde siyasetin ve sanatın rolüne ilişkin sınırlar çizildiğinde ya da belirginleştiğinde, ortaya çıkacak olan karşıtlıklardır ki; temelde, sanat da, siyaset de, gücünü bu karşıtlıklardan alır. Belirli bir zaman ve mekânın siyasi olarak düzenlemesine bağlı olarak, algıların ve duyuların şekillendirilmesinde sanat pratiklerinin istisnâî hâl olarak genel geçer normların dışında ilişkiler yaratması aslında, “değişik zamanlarda ve mekânlarda, insanlar arasındaki dinsel, ulusal (etnik ya da kültürel anlamda) ekonomik ya da diğer alanlardaki birleşme ve ayrılıklardaki yoğunluk derecesine işaret eder”⁴³. Buradan itibaren Schmitt'in dost ve düşman kavramlarına sanat ve siyaset ilişkisi bağlamında bir işlerlik kazandırabiliriz.

⁴¹ HOFFER Eric, Kesin İnançlılar, Plato Yay. s. 76

⁴² RANCIERE Jacques, Estetiğin Siyaseti, sanat siyaset, kültür çağında sanat ve kültürel politika, iletişim yay. s.208

⁴³ SCHMITT Carl, Siyasal Kavramı, Metis yay. s. 58

Dost-düşman kavramlarını sanat-siyaset ilişkisi bağlamında ele alırken değinilecek olan, günümüzün uluslararası festivalleri ve kültür diplomasisi dolayımında cereyan edenlerdir. Bu konuda yararlandığım Brian Wallis'in "Ülkeleri Pazarlamak: Uluslararası Sergiler ve Kültür Diplomasisi" adlı uzun makalesi benim için temel bir metin oldu. Bu metin bağlamında öncelikle uluslararası festivallere ve kültür diplomasisine değineceğim.

Günümüzün uluslararası festivallerine, görsel temsil pratikleri açısından baktığımızda, Wallis'in deyişiyile; " (...) sanat sergilerinin propaganda amacıyla kullanıldığı uzun tarihteki en son gelişme"⁴⁴ olarak, sanat ve siyaset ilişkisiyle ilgili daha karmaşık durumlarla karşılaşırız. Karmaşıklık, küreselleşmeye birlikte, uluslararası sermaye ve enformasyon akışı ile ilişkilidir. Bunun yanında ayrılıkçı hareketlerin "ulus" nosyonunu neredeyse nesli tükenmiş bir tür olarak ele almaları ve bu yönlü pratikleri, sürekli bir savaş durumunu alarında tutmaktadır. Daha panoramik bir bakışla, -Schmitt'in bir devlet içindeki çatışmalara istinaden söylediği- bir *bellum omnium contra omnes*⁴⁵ (herkesin herkese karşı savaşı) dan söz edilebilir. Bunu, uluslararası festivaller bağlamında, *ulusların uluslara karşı savaşı* ya da *devletlerin devletlere karşı savaşı* şeklinde düşünerek Schmitt'in dost-düşman kavramını bu bağlamda düşünülebilir kılmaya çalışacağım. Ulus-devlet inşasında sanatın rolüne değinmiştik. Günümüzde, ulusal kimliğin de bir ölçüde imal edilmiş bir şey olduğu ve kültürel temsillerle inşa edildiği bilinen bir gerçek. Ulus-devlet inşasında, sanata devletin haşmetini, muazzam gücünü nakşetmek esasken, bugün bir ulusu inşa etmenin çok daha çeşitli yöntemlerine, uluslararası festivaller aracılığıyla tanık olmaktayız. Wallis, bu yöntemler arasında herhalde en cüretkâr olanının, "ulusu, bir sanat eseri olarak kurgulamak"⁴⁶ olduğunu belirtir. Wallis'e göre; "(...) bir ülkenin sanat eseri olarak nitelenmesi çok cüretkâr bit hokkabazlık; çünkü hem milliyetin icat edilmiş doğasına hem de milliyetin kendi yurttaşlarına ve yabancılara aynı şekilde anlatılmasında kültürün rolüne işaret ediyor"⁴⁷. Burada çok yönlü kültür –sanat festivallerinin bir kültür diplomasisi biçiminde işleyişinden, bir halkla ilişkiler aracı olarak kullanılması anlaşılabilir kadar, ulusların

⁴⁴ WALLIS Brian, Ülkeleri Pazarlamak: Uluslararası Sergiler ve Kültür Diplomasisi. Sanat/Siyaset, Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika, Sanat-Hayat, s.256

⁴⁵ SCHMITT Carl, Siyasi İlahiyat, Dost yay. s. 17

⁴⁶ WALLIS Brian, A.g.k, 256

⁴⁷ WALLIS Brian, A.g.k, 256

birbirleriyle olan ilişkilerindeki birleşme ve ayrılıkların yoğunluk derecesi de anlaşılabilir. Bu birleşme ve ayrılıkları sağlayan görsel temsillerdir ve bunlar yeni toplumsal ve siyasi formasyonlar üretmede kullanılabilirler. Birleşme ve ayrılıklar aynı zamanda bir kriz anına da işaret eder. Bu kriz anı denilebilir ki; dost-düşman ayrımını ve egemeni somut bir şekilde ortaya koyan andır ve böylece egemen siyasi birliği açığa çıkarır.

Görsel temsiller, ulusal topluluk bağlarının simgelenmesi ve sürdürülmesi açısından kilit unsurlardır. Belli bir zamanın ve mekânın siyasi ve sanatsal açıdan düzenlemesinde, yani algıların ve duyuların şekillendirilmesinde önemli rol oynarlar. Bunu belli imgeleri planlı olarak çok sayıda üreterek, bazılarında baskı ve sansür uygulayarak, imgelerin izlenme biçimlerini denetim altına alıp, hangilerinin saklanacağını belirleyerek kültürel temsilleri belli bir bakışı üretmede kullanarak yaparlar. Bu anlamda ulusal kültür festivalleri, sanat nesnelere aracılığıyla milliyetçi bir söylemin etkili kılınmasında kullanılabilir olur. Bu festivaller sadece ulusal hazinelerin teşhir edildiği etkinlikler değildir. Temelde politik nedenler söz konusudur ve bu politik nedenler, kültür diplomasisi aracılığıyla dost-düşman karşıtlığını ortaya koyar. Wallis, ulusal festivallerin altlarında yatan politik saiklere ilişkin şunları söyler:

“Bu festivallerde fütursuzca açığa vurulan amaç, bir ülke hakkındaki negatif stereotipleri pozitif stereotiplere dönüştürmek ve süreç içinde ülkenin politik ve ekonomik konumunu yükseltmektir. Bu gösteriler girift, çok katmanlı küresel diplomasi makineleridir; başarıyla kullanıldıklarında, ülkenin kendi kendisinin reklamını yaptığını fark etmezsiniz bile”⁴⁸.

Ulusal festivallerin kültür diplomasisi aracılığıyla, uluslararası arenada pozitif bir imaj oluşturabilme kaygısının sadece politik ve ekonomik konumun yükseltilmesiyle ilişkili olduğunu düşünmüyorum. Ulusal festivallerin aynı zamanda dostu ve düşmanı açığa çıkaran aygıtlar olduğunu düşünüyorum. Ulusal festivaller bu anlamda hem bir imaj pazarlamasını hem de inceltmiş bir gözdağını içerir. Böylelikle ulusal kültür ve sanat festivalleri aracılığıyla, ulus-devlet, sınırları içindekilere ve diğer ulus devletlere, siyasal birliğe sahip ve egemen olduğunu göstermiş olur. Brian Wallis, söz konusu edilen makalesinde, ülkelerin imaj pazarlamasına yönelik çeşitli ulusal festivallerden örnekler

⁴⁸ WALLIS Brian, A.g.k, 258

verir. Bunlardan ikisine –*Meksika: Bir Sanat Eseri* ve *Türkiye: Süregiden İhtişam-değiner*ek bitirmek istiyorum. Meksika kültür festivaline ilişkin Wallis adı geçen makalesinde şunları yazar:

“Meksika şenliği gibi kültür festivalleri, yabancı –özellikle Amerikalı- izleyiciler için ulusal kimliklerini inşa etmeye çalışan ülkelerin başvurdukları yollardan biri. Sponsorluğunu Friends of the Arts of Mexico (Meksika Sanatının Dostları) adlı kurumun üstlendiği, Meksika’nın en büyük televizyon kanalı Televisa’nın katkısıyla düzenlenen “Meksika: Bir Sanat Eseri”, gelmiş geçmiş en kapsamlı ulusal kültür festivallerinden. Festival kapsamında ABD çapında yüz elliden fazla sergi, performans ve kültürel etkinlik yer aldı; bunların tümü, Amerikalılara Meksika kültürünü anlatıyordu. Festival, “Meksika: Otuz Asrın Harikaları” adlı devasa gezici sergiyle sona erdi; bu sergi ilk olarak 1990 Ekim ayında Metropolitan Sanat Müzesi’nde açıldı, San Antonio Sanat Müzesi ile Los Angeles İl Sanat Müzesi’nde de gösterime sunuldu. Metropolitan Sanat Müzesi müdürü Philippe de Montebello’ya göre müzede düzenlenmiş diğer tüm sergilerden “kesinlikle daha ağır” olan bu sergi, yalnızca dört yüz civarında nesne ve yedi yüz sayfalık bir katalogla Meksika’nın üç bin yıllık tarihini sunma iddiasındaydı”.⁴⁹

Ülkelerin kültür sanat festivalleri aracılığıyla, günümüz dünyasında, askeri, politik, ekonomik ve kültürel açıdan egemen konumda olan devlete (ABD’ye) /devletlere kendilerini pazarlamanın amacı nedir? Bu pazarlama sürecinde, kültürel olanın büyük önem kazandığı dünyamızda, kültürel politikalar ile “saldırgan bir milliyetçilik”⁵⁰ arasında ne türden bir ilişki vardır? Daha açık bir soruyla; Ülkelerin ulusal festivaller aracılığıyla, uluslararası arenada pozitif bir imaj oluşturabilme kaygısı nedeniyle kendilerini pazarlamaya çalıştığı süreçte, imajın pazarlandığı ülkenin ve ya ülkelerin çıkarı nedir? Kültür festivalleri, bilindiği gibi, tipik olarak, konferanslar, filmler, oyunlar ve festival sahibi ülkeye özgü, halka açık eğlence programlarıyla sanat sergilerini bir araya getirir. Bunun yanında, festivaller süresince, ülke liderleri halkın karşısına çıkar; resepsiyonlar, iş dünyasına yönelik seminerler ve süper marketlerle ortak satış kampanyaları düzenlenir. Wallis’e göre, bu festivaller, birçok yönden, “ABD’ye ülke imajını pazarlama amacı taşıyan, büyük birer halkla ilişkiler hamlesi görür”.⁵¹ Kapital dünya sisteminin öncülüğünün ABD’de olduğu düşünülürse bu anlaşılabilir bir durumdur. Bu durumun siyasal teolojiyle ilişkili olduğunu düşünüyorum. Scmitt, *Siyasal Kavramı*’ kitabında, siyasal teorilerin günaha ilişkin teolojik doğmalarla bağlantısı konusunda, “(...) Dünyanın ve insanların

⁴⁹ WALLIS Brian, A.g.k, 257

⁵⁰ WALLIS Brian, A.g.k, 256

⁵¹ WALLIS Brian, A.g.k, 258

günahkârlığından yola çıkan temel teolojik doğma, tıpkı dost-düşman ayırımında olduğu gibi, insanların tasnif edilmesi, araya bir ‘mesafe konması’ sonucunu doğurur. Böylelikle genel bir insanlık kavramına dair koşulsuz iyimserlik olanaksız hale getirilir”⁵² der. Ulusal kültür festivallerinin egemen sistem açısından çıkarının, dünyayı yeniden kültürel açıdan tasnif etmenin bir aracı olduğu bu anlamda düşünülebilir. Kültürel açıdan tasnif etmenin/edilmenin, dinsel, ulusal (etnik ya da kültürel anlamda) ekonomik ya da diğer alanlardaki birleşme ve ayrılıklardaki dereceleri belirlediği gibi, dost-düşman ayırımını da ortaya koyar.

Sanat ürünlerinin halkla ilişkiler aracı olarak kullanıldığı, yabancıların ülke imajına odaklanmasını sağlayan ve onların gözünde bu imajı güçlendiren bir diğer önemli festival, Wallis’in sözünü ettiği, *Türkiye: Süregiden İhtişam* festivalidir. Wallis, Türkiye’nin 1987-1988’de oldukça masraflı ve bir o kadar da şaşalı ve reklamı iyi yapılmış *Muhteşem Süleyman Devri* sergisiyle, “bir yeniden örgütlenme, vitrin değiştirme”⁵³ girişiminde bulunduğunu söyler. Sergi *Türkiye: Süregiden İhtişam* adlı festival çerçevesinde Washington, Chicago ve New York’ta gösterime sunulmuştur. Wallis’e göre; Türkiye’nin bu festivalle niyetlendiği şeyin, kültürel zenginliklerin görülmesine yönelik turizmi teşvik etmenin çok ötesine uzanır. Wallis, adı geçen makalesinde şunları yazar:

“1983’de askeri askerî diktatörlerin yönetimi bırakmasından beri Türkiye içerde ve dışarıda yeni bir imaj oluşturmaya çalışıyordu. Özellikle ABD tarafından Batılı, hatta Avrupalı bir ticaret ortağı olarak ciddiye alınma çabasıydı. Ancak, serginin düzenlendiği sırada bir çok eleştirmen, ordunun hala ülkeyi yönetmeye devam ettiğini ve başbakanın belirlenmesi için yapılan seçimlerin, Batı’yı Türkiye’nin demokrasi yolunda ilerlediğine inandırmayı amaçlayan göstermelik bir hamle olduğunu ileri sürdü. Türkiye aynı zamanda, daha fazla ve kesintisiz dış yardıma şiddetle ihtiyaç duyuyordu. Ancak ABD kongresi, sıkı koşullara bağlamadan Türkiye’ye daha fazla yardım yapılmasını onaylamakta çekimser davranıyordu. Örneğin Kongre’de Türkiye’nin Kuzey Kıbrıs müdahalesine ve Yunanistan’la bu konudaki anlaşmazlıklarının sürüp gitmesine güçlü bir muhalefet vardı; hâlâ da var. Ayrıca birçok Kongre üyesi, Birinci Dünya Savaşı sırasında yaşanan Ermeni olaylarının anısına bir yapılmasını istiyordu. Son olarak, Türkiye’de yaygın insan hakları ihlalleri olduğuna ilişkin ciddi iddialar sürüp gidiyordu; bu iddialar özellikle yasadışı milliyetçi Kürt hareketinin bastırılmasıyla ilgiliydi. (Daha sonraları, 1987’de başlayan sergi Metropolitan Sanat Müzesi’nde sürerken, New York Times, Americas Watch’un Türkiye’den yine, hapisane koşulları, siyasi tutuklulara ve Kürtlere yapılan muameleler nedeniyle ‘ağır insan hakları ihlallerinin’ gözlendiği bir ülke olarak söz ettiğini yazdı. Böylece Türkiye’nin insan haklarıyla ilgili görünümünün düzelmesi mümkün olmadı)”⁵⁴

⁵² SCHMITT Carl, *Siyasal Kavramı*, Metis yay. s. 85

⁵³ WALLIS Brian, A.g.k, 262

⁵⁴ WALLIS Brian, A.g.k, 262-263

Ülkeler, kültür festivalleri aracılığıyla, uluslar arası toplumda yer almak için, “ulusal imgelerinin gelenekselleşmiş varyasyonlarını dramatize etmek, geçmişin şanlı bölümlerini öne çıkarmak ve kendi stereotiplerinin farklılıklarını abartmak zorunda kalır”⁵⁵. *Türkiye: Süregiden İhtişam* sergisinde, nesnelere seçiminde, Türkiye’nin kendi milliyetçiliğini inşa ederken emperyalizm ideolojilerine bağlı kaldığını görebiliriz. “Dikkat çekici biçimde teşhir edilen haritalar, aydınlatılmış savaş ve fetih sahneleri, törenlerde giyilen zırhlar ve duvarlardaki metinlerde yer alan savaşçı ifadeler, kültürünün gelişmesinde yayılcılığın önemini vurguluyordu”⁵⁶. Bu türden sergiler, politikadan arınmış bir görüntü sunsalar bile, “ulusal bir alegori oluşturma, kurgusal, en azından zenginleştirilmiş bir geçmiş yaratma işlevi görür”⁵⁷. Böylece ulus imgesi, hatırlanamayacak kadar uzak bir geçmişten sonsuza doğru uzanır. Ya da Wallis’in ifade ettiği üzere, “bugünkü modern bir ülkenin sınırları, eski bir imparatorluğun uçsuz bucaksız alanının doldurmak amacıyla genişletilebilir”⁵⁸. Böylece günümüzün modern Türkiye’si, Süleyman sergisiyle, Muhteşem Süleyman devrindeki Osmanlı İmparatorluğu’nun kültürel başarılarına dayanarak saygınlık kazanmış olur.

Milliyetçilik mitini görkemli bir gösteriye dönüştüren ulusal kültür festivallerinin, dikkat edilirse; sundukları sekülerliğe rağmen, dayandıkları milliyetçi siyaset temelinde teolojik oldukları görülebilir. Bunun yanında, ulusal festivallerin aynı zamanda dostu ve düşmanı açığa çıkaran aygıtlar olduğunu belirtirsek, bunu hem bir imaj pazarlamacılığını hem de inceltilmiş bir gözdağını içerdiği düşüncesiyle ilişkilendirebiliriz. “Türkiye: Süregiden İhtişam” örneği üzerinden düşünürsek, bu festival, batılı dünyaya yönelik bir imaj tazeleme hamlesiydi. Ama bunun yanında, Türkiye’nin kendi coğrafyasının jeo-politik konumunun stratejik önemi üzerinden, hem bölge ülkelerine hem de batıya, dünyaya hükmeden şanlı imparatorluk geçmişinin emperyal pratiği üzerinden bir gözdağını da içerir. Böylece festival aracılığıyla, altı yüz yıllık emperyal egemenlik, tarihsel dostlara ve düşmanlara hatırlatıldığı gibi, yeni birleşmelerin ve ayrışmaların gerçekleştirileceği dost-düşman ayrımı da yeniden ortaya konmuş olur.

⁵⁵ WALLIS Brian, A.g.k, 265

⁵⁶ WALLIS Brian, A.g.k, 265

⁵⁷ WALLIS Brian, A.g.k, 266

⁵⁸ WALLIS Brian, A.g.k, 266

III. BÖLÜM

III. 1. İLİŞKİSEL EŞİTSİZLİK

Sanat ürettiğinizde size bir zarar gelmiyorsa, biliniz ki; o sanat değildir !

Andrei Tarkovsky

Eğer bir, Estetiğin İlişkiselliğinden söz edilecekse; bu, Kapitalizmin İlişkiselliğidir. Dikkat edin! “Kapitalin Estetiği” demiyorum: “Kapitalin İlişkiselliği”! Ve bu ilişkisellik baştan ayağa, eşitsizliklerle örülüdür. Buna “İlişkisel Eşitsizlik” diyeceğim. İzin verin açıklayayım. Nihayetinde ya hedeflediğimi vurmuş olacağım ya da kendi ayağıma sıkılmış olacağım.

Açıklayabilmeyi umduğum şeyi, öncelikle bir ara başlık şeklinde kavramlaştırabileceğimi umduğum ilişkisellekle ilintilendireceğim. Sonrasında ilişkiselliğin eşitsizliğinden söz edip, bir “İlişkisel Eşitsizlik” üst-başlığı oluşturmaya çalışacağım.

III. 1. a) İleri Sürüyorum: İlişkisel Estetik

İlişkisel estetik, egemen toplumsallaşma biçimleri yerine başka türlü toplumsallaşma biçimlerini görünür kılar. Bu doğru değildir. Var olan şey sadece, eşitsizliğin estetize edilmesinden başka bir şey değildir. Sanat, sistemin mantığına uygun, irrasyonel ticari nesnelere üretmekten ve eşitsizlikleri perdelemekten başka bir işleve sahip değildir. Birbirimizi yanlış anlamayalım. Söz konusu olan şey, sadece eşitsizlik üretimi, yayılımı ve perdelenmesidir.

III. 1. b) Güç ilişkileri

İnsanın kendisine dair algısı, ötekinin karşısında konumlanarak oluşturulmuştur. Bu hem bireysel hem de kolektif düzeyde öyledir. Kendini tanımlamak her zaman bir karşı-

konumu, içerir. “Yanında durarak” kimse kendini tanımlamaz. Çünkü “benlik” duygusu buna izin vermez. Bu anlamda bir yan yana var-oluştan hali hazırda söz etmek mümkün değildir. Güç ilişkilerinin temelinde “Ben”in bu karşı konumda “var olma” arzusu yatar. Ancak sürdürülebilir bir yaşam yan yana var-olabilmekle anlam kazanır. Bu da mümkün değildir.

III. I. c) Gerçek

Ayna her zaman karşıdan yansır. Bu da her zaman ışığın belli oranlarda kırılmasıyla mümkündür.

III. I. ç) Algı / Yan-algı

Bugün ilişkisel olan tek şey eşitsizliktir. Şöyle de denilebilir; ilişki üreten, ilişkisel olan tek şey eşitsizliktir. Eşitsizlikler sisteminde giderek büyüyen çatlaklarla doğru orantılı bir şekilde artan kuşkuyla birlikte, estetik de herkesin uymak zorunda olduğu bir tür buyruğa ve ahlaki sürekliliğe dönüşmektedir. Çatlakları, açıkları, gedikleri “ilişkilerin estetize edilmeleri”nde –ki bu estetiğin beş bin yıllık dünya sistemiyle haşır-neşirliği vardır- arayan “Yan –algı (bunu direkt “yanılgı” şeklinde de okuyabilirsiniz!)”.

III. I. d) Eşitlik

Bugün, İyilik ve kötülüğün ebedi mücadelesinden değil de Mutluluk ve Mutsuzluktan söz ediyorsak, eşitliğe inanacak hal ve mecalimizin kalmadığındandır. Eşitliğe inanacak arzu ve isteğimiz yoktur. Eşitlik tutkumuz uçup gitmiştir. Öyle olmasaydı, eşitsizlikleri estetize etme kaygısında olmazdık. Çünkü ilişkilerimizin de metalaştığını, bir tüketim nesnesine dönüştüğünü görmenin acısı içinde kıvranıyoruz.

III. I. e) Düşünce

Beni yönlendiren düşüncelere gelince, sanırım bu da saptanacak bir şey değil. Üretkebir yanılsama içindeyim. Yanlış. Doğrusu aşırı-gerçek bir üretkenlik içinde olmaya dairdir.

III.I. f) Yapıt-İzleyici

Neden “ben” bir yapıtın (ya da ilişkinin) karşında değil de, içinde olmak zorundayım? Yapıtla karşılıklı etkileşim- iletişim neden bir “iç”te bulunmayı gerektirsin? Kendi bağlamının, kavramının ve işlevinin dışına yerleştirilen “Çeşme” gibi, neden “ben”i de kendi bağlamımın, kendi kavramımın, işlevimin dışına yerleştirmeye çalışıyorsunuz? Bununla eğer etkileşim, karşılıklı dönüştürüm amaçlanıyorsa, bunda yanlgı vardır. Bu zoraki karşılıklı etkileşim içinde erken boşalmayla yapay dölleme, işlemsel biraradalık içindedir. “Ben”i bir “ready-made” e dönüştüremezsiniz. Otistik bir var oluşa mahkûm edemezsiniz. Neyse ki, kimliğime dair sara nöbetleri geçirmeme engel olan sapsmalarım var. “Ben” de indirgenemeyen şeyler vardır. Armağan ve mübadelede karşılıklı iletişime ve etkileşime indirgenemeyen şeyler olduğu gibi.

III.I. g) Varsayım

Bu evrende hiçbir şey, gerçek zamanda bir arada var olamaz. Bunun nedeni, ışığın yayılımına ve göreceli hızına bağlanıyor Bu nedenle her şey sonradan var olur. Şeyler bu anlamda asla aynı anda bir arada olamazlar ve yine bu nedenle gerçeklikleri yoktur. Burada kapatılması olanaksız bir mesafe ve olanaksız bir eşzamanlılık olgusu vardır. Varlık, ben onu algılayıncaya kadar yokluğa dönüşmüştür. Gerçek zaman yoktur. Hiçbir şey ve hiçbir kimse gerçek zamanda bulunamaz, gerçekleşemez. Aynı anda, bütünüyle bir yerde bulunmamız imkân dahilinde değildir. Yanlış anlıyoruz. Şu sanatsal denilen eylemin, “alçak gönüllü dallar yaratmaya, bir takım tıkanmış geçitleri açmaya, birbirinden uzak tutulan gerçeklik katmanlarını birbiriyle temasa geçirmeye çalıştığı” söyleniyor. Bu yukarıda söylediklerimden dolayı mümkün değildir. Gerçeklik katmanları denilen şey bir varsayımdan öte bir şey değildir.

III. I. h) Kusursuz Cinayet

Aşırılıklar çağında yaşıyoruz. İçinde bulunulan çağ, ötekinin üretildiği –daha bir adım ilerisinde- “ötekinin ötekisi”nin üretildiği- bir çağ. Ötekilik, bir üretim nesnesine dönüştürülmüştür. Öncesinde kendini var kılmanın, sabitlemenin, gerilimli bir ilişki

içinde olmanın karşı kutbunu, baştan çıkartıcı bir yazgı şeklinde ötekilik oluştururken, bugün aynılaşan mevcut dünya imgesinde, ötekilik bir farklılık olarak üretiliyor. Aynıısı toplumsal ilişkiler için de geçerlidir. Hatta ilişkiselliğin, bu üretilen ötekilik üzerinden geliştirildiği bile söylenebilir. Bu durumun, bütün ötekilik biçimlerine karşı saldırıya geçen bir etnik arındırmanın eşdeğeri olduğu iddia edilebilir. “İletişimin çözüldüğü ötekilik, ötekiliğe karşı işlenen kusursuz cinayete bir sahne olarak ilişkisellik”.

İlişkisellik, üretilen ötekiliği doğal varlığına, meşru öteki varlık konumuna kavuşturup aynı zamanda haklarını da tanıyor (bu alay eden bir eşitliktir). Oysa ötekiliğin kimlik ve farklılıkla ilişkisi dolaylıdır. Ötekilik kendisini sadece ayrıksı ve yasadışı olarak gösterir. Farklı olan ile öteki olanın paylarını ayırırsak, alışılmadık, uyuşmaz, var olmayan gizemli lanetli pay, öteki olana düşer. Ötekilik, karşı(t)laştıramayanın alanındadır. Eşdeğerlilik yasasına göre bir takasa konu edilemez. Mübadelesi yoktur. Pazarlık konusu yapılamaz. Ancak toplumsal düzeyde, bir mahremiyet paylaşımı ve ilişkisellik biçiminde dolaşıma sokulur. Ve ilişkisellik içinde, uyuşmazlığın farklılığa, oldukça soft bir karşıtlar düzeneğine ve ötekiliğin farklılık şeklinde pazarlık konusu edilise indirgeme vardır.

III. I. 1) Canlı Bomba

(O terörist) Duchamp bir canlı bombaydı, sanat kurumunu havaya uçurup yerle bir etti. Bu patlamadan sağ çıkabilen şeyler olabildi mi? Evet. Bu, bekârları tarafından çırılçıplak soyulan mekanik gelin, Bu, o çelimsiz, ölümü andıran yüzüyle, Duchamp'ın cesedini çiğnemekte tereddüt etmeyen, gözyaşları içindeki Warhol'dan başkası değildi. İkisine de lanet olsun. Lanetlenmişlikleri içinde ne kadar da yüceler.

III. I. i) Devam Ediyorum

Sanattan arınmanın bir yolu olmalı! Bunun ne türden sapmalarla gerçekleştirilebileceğini ama henüz bilemiyorum. Hassas durumlar(...). Olaylar (...), Olaylar (...), Olaylar (...). Paramparça edilmiş camdan vücutlar (...). Henüz

söylenmemiş birkaç söz (...). Ayna halkı (Borges) (...). Bir parça sanat eleştirisi (...). Ben (...) Sen (...) O (...). Başlangıçtan beri var olan imaj (...). Okjisen-Karbondioksit döngüsü (...). Foto-Sentezden Video-Senteze geçiş (...). Soluk alış-verişimde göstergeler (...). Ali İmran Suresi, 6. Ayet (...). Elif, Lam, Mîm (...).

III. I. j) Lanet

Sonsuza dek var olmaya, kendini görünür kılmaya, sergiletmeye, kendine inandırmaya-değer verdirmeye mahkûm, sırrından yoksunluk.

III. I. k) Müstehcenlik

Her şey ne kadar da apaçık duruyor. Her şey nasılda gözler önünde. Bu apaçıklık, nasıl da bütün görme biçimlerimize nüfuz etmiş (Tabi, hala görme biçimlerinden söz edebiliyorsak!). Giyinik olan, örtük hiçbir şey yok artık. Yanlış anlaşılmasın. Hayıflanmıyorum. Nesnenin sınırlarını ötelemek, onu açmak, soymak için yaptığımız tüm şen uğraşlarımız fazlasıyla sonuç verdi. Şöyle ki; özne, bir anda nerede olduğunu kesinlikle kestiremeyeceği, bir kara kutuda, herhangi bir uzvundan karanlığa zincirlenmiş bir şekilde, neler olup bittiğinden habersiz uyanmaya başladı. Çıkış yok. Zincirlerinden ancak bağlı uzvundan feragat edebilirse kurtulacak. Ancak karanlık kutuda sersemce dolanmaktan, o mekanizmadan bu mekanizmaya sürtünmekten başka eline bir şey geçmeyecek. Ölemeyecek de.

III. I. l) Perspektif

Sürekli kendi öteme geçip başka bir şeye dönüşememeye yazgılıyım. (...)’e karşı mesafe almak ne kadar da rahatlatıcı olurdu oysa.

III. I. m) Benlik

Mikro düzeyde kendi kendine gönderme hali. Kendini yüceltme, içerden meşrulaştırma hali. Yanıltıcı özgürlük.

III. I. n) İlişkiler, Yapılar, Bütünler

“İlişkiselik”, “toplumsal ilişki”, “ilişki” terimleri karmaşık terimlerdir. Bunlarla ne kast edildiğine dair açık bir anlam bulmak güçtür. Bu terimlerle oluşturulan “yeni toplumsallaşma biçimleri”, “yeni ilişkisellikler” ne demektir? Bunlardan bir anda ortaya çıkan bir “bağ” mı kast ediliyor? Garip! Burada bir soyutlamadan söz etmek gerek. Pekâlâ rasyonel bir hesap da olabilir. Dileriz ki rasyonalize ettiğinden başkaca bir şeye dönüşmüş olsun bu ilişkisellik. Belki yok edici bir boyutu vardır bunun. Belki de ilişkisellik, toplumsallık üretilirken, yok ediliyordur da. Ya da üretilen aynı zamanda bir yok ediciye dönüşüyordur. Bu da garip! Trans-estetik bir durum.

Peki ya toplumsal? Zaman ve mekân gibi sonsuzca uzanan toplumsal? Bu uyumlu kılan/kılınan perspektif? Siyasette, ekonomide, sanatta ne türden bir modeldir şu toplumsal denen “şey”? Şöyle ki; Ondan en şaşaalı nesnel ve gerçeklik yanılısamalarını görebilirsiniz. Burada hileli görünen bir şeyler var. Yanılgı tekrardan karşımızda duruyor. Şeyler her zaman toplumsal bir şekilde mi yaşamışlardır? Hayır. Kapitalle ilişkili neler söylenebilir peki? Sistemik yapılanma. Şeylere bir meydan okuma. Kapitalin bir toplum sözleşmesi var mıdır? Toplumsal adlı oyun bıktırırçasına devam ediyor.

III. I. o) İçli-dışlı Çevrim

Görülebileceği üzere, içli-dışlı çevrimde, kodlanmış ve yönlendirilmiş bir ileti (ya da bir nesnel sorgulama biçimi), her alanda bir kapalı devre gösterge sistemi aracılığıyla kısır döngüsel bir tarzda (başka bir tarz da hali hazırda yok) hiçliğe saplanıp amaçladığı her şeyi ortadan kaldırabilmektedir.

III. I. ö) Yönlendirilmiş İleti

Kurumlarıyla, eleştirmenleriyle, küratörleriyle, sanatçılarıyla birlikte bir bütün olarak sanat sistemindeki kişilerin genel anlamda olan biten hakkında bir fikirleri, düşünceleri

olduğunu düşünmem için hiçbir nedenim yok. Olsa bile piyasa değerinin sarmallığı içerisine gömülmüş durumdalar. Aynı şekilde, sanat denen sistemik yapının mevcut haliyle bir anlamı, bize söyleyecek hiç bir şeyi de yok. Bourriaud soruyor: “Çağdaş sanatın ortaya sürdüğü kozların, toplumla, tarihle, kültürle olan ilişkileri nelerdir?”⁵⁹ diye. Bir toplumsaldan söz edebiliyor muyuz? Bir tarihselden, kültürel olandan söz edilebiliyor mu? Eğer 90’lardan sonraki sanatsal uygulamaları, 60’ların sanat tarihinin ardına sığınmaktan vazgeçerek çözmemiz gerekiyorsa (bu da Bourriaud’un söylemi), aynı zamanda, toplumsal-tarihsel-kültürel kavramlarını da kendilerine verilen iki yüz yıllık içerik-anlamdan vazgeçerek, bu çözümlenmeyi gidebileceği en uç noktalara kadar götürmemiz gerekiyor. Tarihsel-toplumsal-kültürel gerçeklik günümüzde yerini bütünsel gerçekliğe bırakmış denilebilir. Bu nedenle soruyu, “çağdaş sanatın bütünsel gerçeklikle ilişkileri nelerdir?” şeklinde sormak daha yakıcı cevaplara götürebilir. Soru: sanat denen hileli oyunun, dünya sisteminin, ekonomi gibi, politika gibi, kültür denen tasnif oyunu gibi, bütünleştiriciliği de eleştiriye açılacak mı?

III. I. p) Nasıl Yaşamalı?

Hiper-gerçeklik içinde, Hiper-varoluş şekilleri, hiper-davranış modelleri kurmak! Kesinlikle ama kesinlikle üretim sürecinin deneyimleriyle ilgilenmiyorum. Benim açımdan ilgi çekici olan, daha çok tüketim sürecinde edinilen deneyimlerdir. Bizleri büyüleyen tüketim süreci; çünkü tüketicilik, her zamankinden daha çok kültürel olmaya başlamıştır; maddi ürünler kadar, imgelerin, seslerin ve sözcüklerin satışını ya da teşhirini de kapsar (Stallabras, 2009). Bu, çok açıktır. Ya da şöyle söyleyebilirim; Deneyimleri, deneyimler arasında hiçbir hiyerarşik yapı üretmeden, üretim sürecinin dolambaçlı yollarından edinmek. Makul olanın sınır çizgilerinin dışına taşıyan deneyimler. Ve henüz edinilmediği için de, henüz kendilerine dair en küçük bir fikrin olmadığı deneyimler. Mübadele ve tüketim süreciyle alakalı temel deneyimler. Bunlar bir çözümlemenin nesnesini, özne dolayımında ele alırlar. Söylediklerim oldukça soyut ama şu da var ki; mevcut dünya imgesinde soyut bir var oluş içerisindeyim. Bu bir yokluk değildir. Kentle ilişkili bir şeyler var burada. Temel şeyler. Düşünüyorum: Kişiliğin ruhsal ön koşullarını yaratan bütün ya da temel parçacık nedir? Toplumsal

⁵⁹ Bourriaud Nicolas, İlişkisel Estetik, Bağlam Yayınları, Bağlam Yayınları, (Çev: Saadet Özen, S: 9), İstanbul, 2005

ilişkilere dönüyorum. İlişkilerin para ekonomisi sonucunda alabildiğine nesneleşmesinin uç-sınır-durumu; soyut kentsel varoluş. Sinirsel uyarıcıların yoğunluğuna bakın. İzlenimlerin çeşitliliğine. Ele geçirilebilecek hiçbir şey yok gibi. Mesafeye ihtiyaç var. Mesafelerle kendini var eden özneye.

III. 2. KÜLTÜR ÜZERİNE

Buraya kadar yapmaya çalıştığım; yukarıdaki düşünce parçacıklarıyla bazı kavramları iş görür kılmaya yönelikti. Bu bölümde yapmaya gayret edeceğim şey ise, *İlişkisellik* ve *Eşitsizlik* ten ne kastettiğimi daha açık ve somut bir formun sınırlarında ortaya koyabilmek. Açıklamaya yelteneceğim şeyler için gerçekte asla sarf edemeyeceğim sözcükler gerekli. Ama olanaklı bir dilin –zaten başından beri- var olan kurgusallığına sığınacağımdan pek zorlayıcı olmasa gerek.

Bu bölümde üstünde durulması gereken kültür kavramıdır. Açık ki; ele alınan böylesi bir çalışmanın çözümlene anahtarlarından birini de kültür kavramı oluşturuyor. Kültürden söz edip bunu çağdaş dünyayla ilişkili olarak okuma çabasının, beni sürükleyeceği yerde (!) - bu yerin keyfi olarak seçilip önceden mimlenmiş bir yer ya da bir takım yerler olmasının, bu çalışmanın düşmekten kurtulamayacağı bir kara delik olabileceğinin önsezilerine sahip olarak - kendi anlatısını oluşturacağını, en azından bir düşünce egzersizi olarak da olsa, umuyorum.

Kültür, sosyal bilimlerin oldukça ilginç ve geniş kullanımlara açık kavramlarından birisidir. Aynı şekilde edebiyat ve güzel sanatlar için de ciddi bir öneme sahiptir. Ayrıca günlük yaşamdaki konuşma dilinde de çokça kullanılır. Kültür kavramına ilişkin bu çoklu tanımlamalar ve kullanım alanları, kavramı ilginç, şaşırtıcı ve belirsiz kılar. Philip Smith; “kültür örneğinde (...), hatta dile düşmüş bir şekilde bunun zor olduğu doğrulandı”⁶⁰ der. Raymond Williams’a göre de; “kültür İngiliz dilinin en karmaşık iki ya da üç kelimesinden biridir, (...) çünkü artık farklı entelektüel disiplinlerdeki ve düşünce sistemlerindeki önemli kavramlar için kullanılır hale geldi”⁶¹.

“Kültür” teriminin yaygın kullanımlarından birisi tarımdaki *kültivasyon* ile aynı kökten gelir. Şöyle ki, “insan beyninin ve duyarlılığının yetiştirilmesi”⁶² anlamına gelir.

⁶⁰ Smith Philip, Kültürel Kuram, Babil Yayınları, (Çev: S.Güzelsarı-İ.Gündoğdu) S: 13 İstanbul, 2007

⁶¹ Williams Raymond, Kültür, İmge kitapevi Yayınları (Çev: Suavi Aydın), İstanbul 1993

⁶² Edles, Laura Desfor, Babil Yayınları, (Çev: Cumhuriyet Atay), S. 6, İstanbul, 2006

İngilizce'deki ilk kullanımlarında da kültür, “hayvanların ve ekinlerin ‘yetiştirilmesi’ (cultivation) ve dinsel tapınma ile ilişkiliydi (bundan sonra, ‘kült’ –cult- kelimesi”⁶³).

Kültür kavramı on altıncı yüzyıldan on dokuzuncu yüzyıla kadar, öğrenmeyle ve bireysel aklın ve görgünün geliştirilmesiyle ilişkilendirildi. Aynı zamanda bu dönemde kültür, ‘uygarlık’ sözcüğüyle eşanlamlı olarak kullanılıp, bir bütün olarak toplumun gelişmesini anlatır. Bu sürecin tipik kullanımını Avrupa uluslarının ‘kültürlülüğü’(!) ile Afrika halklarının ‘barbarlığı’ (!) şeklindeki ikilikte görebiliriz. Böylesi bir ifade de, ahlaki ve usule ilişkin farklılıklarla beraber teknolojik farklılıkları da içerir. Sanayi Devriminde, Romantizminle birlikte kültür ruhani gelişimi adlandırmak için kullanılmaya başlanmıştır. On dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru, Romantik milliyetçilikle birlikte kültürün boyutlarıyla ilişkili günlük yaşam ve geleneği de vurgulayan tonlamalar ortaya çıkmaya başlamıştır. ‘Halk kültürü’, ‘Ulusal kültür’ bu dönemin fikirleri içinde toplanmıştır. Williams aynı eserinde bu türden tarihsel anlam kaymalarının kültür kavramının bugünkü kullanımlarına da yansıtıldığını söyler ve bugünkü kullanımları üç grupta inceler:

“ (1) Bir birey, grup ya da toplumun entelektüel, ruhsal ve estetik gelişimini ifade etmek. (2) Bir dizi entelektüel ve sanatsal faaliyeti ve bunların ürünlerini (film, resim, tiyatro) saptamak. Bu kullanımda kültür, ‘Güzel Sanatlar’ ile eş anlamlıdır; bu nedenle, ‘Kültür Bakanlığı’ndan söz edebiliyoruz. (3) Bir insanın, grubun ya da toplumun yaşam biçiminin tümünü, faaliyetlerini, inançlarını ve geleneklerini belirtmek”.⁶⁴

Laura Desfor Edles da, *Uygulamalı Kültürel Sosyoloji* kitabında, kültürün anlamlarının fazlalığına rağmen genelde üç guruba ayrılabilindiğinden söz eder. Edles’e göre; “Kültür, (1) seçkin sanatsal faaliyetlere (klasik bale, opera); (2) bir halkın ya da grubun tüm yaşam biçimine (National Geographic’te görüldüğü gibi); ya da (3) paylaşılan sistemlere veya şablona gönderi yapacak şekilde kullanılabilir. Bu kategoriler aynı sırayla estetik, etnografik ve sembolik kültür tanımları şeklinde anlaşılabilir”.⁶⁵ Şimdi şu sözü edilen estetik, etnografik ve sembolik kültür tanımlarını biraz daha açalım.

⁶³ Smith Philip, Kültürel Kuram, Babil Yayınları, (Çev: S.Güzelsarı-İ.Gündoğdu) S: 13 İstanbul, 2007

⁶⁴ Williams Raymond, Kültür, İmge kitapevi Yayınları (Çev: Suavi Aydın), İstanbul 1993

⁶⁵ Edles, Laura Desfor, Uygulamalı Kültürel Sosyoloji, Babil Yayınları, (Çev: Cumhur Atay), S:5-6, İstanbul, 2006

Estetik tanımında ‘kültür’, bir halkın ya da uygarlığın en iyi ve en önemli, muhteşem başarılarına atıfta bulunan bir isim olarak kullanılır; ya da sanat ve güzelliğe olan estetik duyarlığa gönderen bir sıfat olarak kullanılır. Seçkin sanatlar ve estetik duyarlık arasındaki ilişki, klasik estetik biçimin deneyimlenmesi ve takdir edilmesi yoluyla estetik duyarlığın kazanıldığı düşünülmesidir. Ancak kültürün estetik tanımında iki kavramsal sorun vardır. Birinci sorun kültürün estetik duyarlık olarak tanımlanmasında bireysel niteliğe yönelik göndermede bulunmasındadır. Oysaki kültür kolektif bir olaydır. Bireysel kültür diye bir şey söz konusu olamaz. İkinci sorun ise, kültürü ‘düşünülen, söylenen, yapılanların en iyisi olarak tanımlamaktır ki, böylesi bir tanımlamada seçkin bir tanımlamadır. Bu nokta, yüksek kültür/ alçak kültür -ya da halk kültürü veya popüler kültür- bölünmesinin temelini oluşturur. Bu bölünmede seçkin kategori her kültürel çalışmada, bunlardan bazılarının diğerlerine oranla, açıkça ayırt edilebilir şekilde ‘daha iyi’ olduğu şeklinde bir ‘objektif’ duyarlık derecesi olduğunu ima eder. Oysaki sanatın bir kategorisinin ‘yüksek’, bir diğerinin ‘alçak’ olduğu şeklindeki ayırım, Edles’in ifadesiyle “estetik bir konu olmaktan çok sosyolojiktir; sanatın *yüksek* ya da *alçak*, *popüler*, *folk* olarak sınıflandırılması, estetikten ziyade, sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel standart ve koşullar etrafında döner”.⁶⁶

Etnografik tanımında ise, kültürün estetik (ve seçkin) duyarlık formundaki dar tanımının karşısı olarak ‘bilgi, inanç, sanat, ahlak, yasa, gelenek ve toplumun bir üyesi olarak insan tarafından kazanılan diğer yetenekleri içeren karmaşık bütün şeklindeki antropolojik tanımlama vardır. Böylesi bir tanımlamada altı çizilen nokta, kültürün günlük yaşamın üzerinde ve ötesinde değil önemli bir ögesi olduğu yönündedir. Etnografik tanım, kültürü toplumsal yaşamın tüm unsurlarını içerecek şekilde insan grupları tarafından üretilenlerin hepsi anlamında genişletir. Bir diğer deyişle; “estetik duyarlık olarak kültür tanımı fazla dar olup, kültür ve toplumu yeterince birleştirmeyen, tüm yaşam biçimi olarak etnografik kültür tanımı da fazla geniştir; kültür ve toplumu çok fazla birleştirir. Kültürel âlemi toplumun diğer boyutlarından

⁶⁶ Edles, Laura Desfor, Uygulamalı Kültürel Sosyoloji, Babil Yayınları, (Çev: Cumhuriyet Atay), S:7, İstanbul, 2006

ayırmanın yolu yoktur. Sosyal ve kültürel âlemler arasında tam bir kaynaşma mevcuttur”⁶⁷.

Kültürü etnografik temelde ele almanın da talihsizlikleri söz konusudur. Şöyle ki; etnografik tanımda kültür yalnızca belirsiz bir soyutlamayı gösterirken, doğrudan gözlem yoluyla ortaya çıkarılabilecek olan sosyal yapı, gerçekten var olan toplumsal ilişkiler şebekesini gösterdiğinden, bakışını kültürden ziyade sosyal yapıları açıklamaya yöneltmiştir. Bu odaklanmanın da insan grupları arasındaki farklılıkları azaltması ilginçtir.

Paylaşılan anlam sistemleri olarak kültür, kültürü tüm bir yaşam biçimi olarak tanımlamaktan vazgeçip onu paylaşılan semboller ve anlam sistemleri olarak tanımlama şeklindedir. Yani bir simge düzeni olarak kültür ve bu anlamda kültürel sistemler, din gibi üst seviyede örgütlenmiş ve resmileşmiş anlam sistemlerini olduğu kadar nispeten sıradan, doğru kabul edilen günlük yaşamla bütünleşmiş anlamlar ağını, aynı şekilde dil ve moda gibi üst seviyede örgütlenmiş ama aynı zamanda açık sembolik sistemleri içerir.

Kültürün simgesel düzen olarak tanımı da, sanatın bir tür sembolik fenomen olduğu estetik kültür tanımıyla çakışır. Bu çakışma da, sanatın etkin bir sembol olmasıyla ilişkilidir. Ancak kültürün sembolik tanımı tüm diğer sembolik fenomenleri de içerir (dil, din, moda, politika, ekonomi gibi).

Edles, kültürün sembolik tanımını, Nicos Poulantzas’*ın toplumların analitik ekonomik, politik ve kültürel dünyalar olarak farklı üç parçadan oluştuğu genel fikriyle birlikte ele alınmasının daha işlevsel olduğunu belirtir. Bunları açarsak; toplumlar mal ve hizmetlerin üretildiği ve dağıtıldığı, bir tür ekonomik sistem/lere ya da araçlara sahiptir (Yaygın ekonomik sistemler -emeğin özel kişilerce alınıp satıldığı- kapitalizmi takası ve karşılıklılığı içerir). Toplumlar bir çeşit politik sistem/lere, ya da gücün dağıtılması ve kararların verilmesi biçimine sahiptir. Son olarak toplumlar dünyalarını anlamlandırılan

⁶⁷ Edles, Laura Desfor, Uygulamalı Kültürel Sosyoloji, Babil Yayınları, (Çev: Cumhuriyet Atay), S:9, İstanbul, 2006

simge düzenlerine sahiptir. Bu anlam ağları, maddesel olmayan bir yapı sağlar. Metafizik boyuttadır ve görünür yapılar kadar kesin eylem modelleyen örgütsel yapıları vardır.

Edles, aynı kitabında, kültürel/anlam sistemlerinin ya da simgesel düzenlerin yapılandığı çeşitli biçimlerden birinin *kutsal* ve *zındık* ikilisi olduğunu belirtir ve şöyle devam eder:

“Temel sembolik bölünmede ‘kutsal’, mukaddes ve iyi olandır; Kutsal olan günlük hayattan ayrılmıştır, saygı ve hürmet görür. ‘Kutsalın’ sembolik karşıtı ‘zındık’, yani şeytan ya da kötüdür. ‘Zındık’ tipik olarak kutsalın ihlal edilmesidir. Kutsal ve zındık en hazır biçimde dinsel alemde belirgindir (...), ancak bu temel sembolik bölünme her tür kültürel sistemlerin de temelini oluşturur”⁶⁸.

Kutsal / zındık ikiliğini, kültürün estetik tanımının merkezindeki yüksek kültür / alçak kültür bölünmesiyle ilişkilendirebilir. Dahası; yüksek kültür, kutsalın nitelikleriyle, alçak (kitle) kültürü de simgesel karşıt olan zındıkla doldurulmuştur. Simgesel düzende, böylece yüksek kültür, arı, kıymetli ve iyidir ve alçak /kitle kültüründen ve günlük yaşamdan özenle uzak tutulmalıdır. “Elitist/yüksek kültürün kutsallığı, dünyanın büyük kültürel kurumlarında mimari özellikler ve huşu uyandıran normatif törenlerle yansıtılmış ve onaylanmıştır”⁶⁹.

Kültüre ilişkin bu genel tanımlamalara ek olarak şunlar söylenebilir: Bugün kültür üzerine konuşmak sadece akademik çevrelerin tekelinde olmayıp, herkesin üzerine konuştuğu şeylerden biri olmuştur. Mevcut dünya imgesinde, işaretlerin, sembollerin ve medyanın, ekonomi için merkezi bir konum kazandığı çok açıktır. Şunu kabul etmek

* Nicos Poulantzas (1936-1979) Marksist siyaset toplum bilimcisi.

1970'lerde Poulantzas, Althusser ile beraber, ilk önceleri Leninist olan, önde gelen bir Yapısalcı Marksist olarak biliniyordu, sonraları Avrupa Komünizminin savunucusu oldu. En çok devlet üzerine kuramsal çalışması ile tanınmaktadır. Ancak aynı zamanda faşizmin çözümlenmesine, çağdaş dünyada toplumsal sınıflara ve 1970'lerde güney Avrupa'da diktatörlüklerin (ör: Franco'nun İspanya'sı, Salazar'ın Portekiz'i ve Papadopoulos'un Yunanistan'ı) çökmesine Marksist katkılar önerdi.

⁶⁸ Edles, Laura Desfor, Uygulamalı Kültürel Sosyoloji, Babil Yayınları, (Çev: Cumhur Atay), S:13, İstanbul, 2006

⁶⁹ Griswold Wendy, Cultures and societies in a changing world, Pine Forge Pressi, P: 7 USA, 2008
http://books.google.com.tr/books?id=5raIupXJVnUC&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs_ge_summ ary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

gerekir; kimliklerimiz, gittikçe imajlar peşinde biçimleniyor, *eşitsizlik* ve *toplumsal katılım*, politik olarak içerme ve dışlama söylemleriyle birlikte tanımlanıyor. Politik, ekonomik, hukuki her *olay* ve *durum*, aynı zamanda kültürel. Günümüzde yükselen siyasal hareketler (feministler, gay/lezbiyen eylemleri, çevreci hareketler, azınlık hareketleri vb.) yasal haklar ve ekonomik eşitsizliklere karşı olduğu gibi, aynı zamanda kimlik ve kültürel tanınma amacını da taşıyor.

Şimdi en başta sanat ve siyaset ilişkisi arasındaki teolojik bağ konusun da söylediklerim ile bir kavram olarak ‘Dünya Sistem’in işleyiş mekanizmalarıyla ilişkili olarak okuma yönündeki girişimim, daha açık anlatısını, kültürel ve çağdaş sanatın işleyiş modellerine yönelik olarak ele alınırsa konu kısmen de olsa ışıklı hale gelecektir. Şöyle ki; günümüzde zihinlerin koşullandırılmasının olduğu raddede, bir çözümleme geliştirme çabası anlamlı ve değerli olabilir. Çünkü parçalı alanlar seçeneğini yeğleyen ve parçaları birbirleriyle bağlama kaygısı taşımadan, dağınık bir şekilde ele alıp, sadece ilişkisellik boyutundan irdeleyen tavrımı inatla uygularken, bunun verimli bir enerji yoğunlaşmasını ve akışını sağlayabileceğini düşünüyorum. Benim açımdan bu ekseninde düşünme, şeylerin düzenine yönelik algısal bir kopuş gibi, değişmiş bir ufuk çizgisi gibi, alışıldık olmaktan çıkma gibi ele alınabilir. Bir tarzdan da söz edilebilir; ancak bu tarz, şeyleşmiş bir eylemin tekrarı olarak değil de, düşüncenin hareketi olarak ele alınmalıdır. Buna süreksizlik felsefesi de denilebilir. Düşüncenin hareketini, düz çizgisel olarak değil de, eğrilerle, kırılmalar ele alan bir hareket. Dönüşleri olan çarpık bir zihin durumu, Evet, Çalışmanın başında belirttiğim, sanat ve siyaset ilişkisine dair teolojik temele, kültürü de dahil etmemizde hiçbir sakınca görmüyorum.

Kültürün anlam bolluğundan şimdi üzerine hükümlerde bulunabileceğimiz iki anlamı üzerinde duralım: Kültür sözcüğüyle hem geçmiş eserlerin bilgisi kastediliyor-bir anlatı çerçevesinde seçilen, sahnenin önüne alınan nesnelere bilgisi-, hem de daha genel anlamda düşünsel etkinlikler ve sanatsal yaratı olgusu. Bu türden anlamlandırmalarla kastedilen şey nedir? Geçmişin nesne/eserleriyle, düşüncenin yaratıcı, dinamik etkinliğinin aynı şey olduğumu ima ediliyor? Ya da açıkça öyle olduğuna mı inandırılmaya çalışılıyor? “ (...), ‘geçmişin eserleri’ kavramı, tamamıyla hayal ürünüdür, zira bunların günümüze dek korunabilmiş olan bölümü, çeşitli çağlarda

aydınların kafasında öne çıkan modalara göre yapılmış gayet dar kapsamlı ve tarafgir bir seçkiden ibarettir”⁷⁰. Şimdi bu seçkinin, simgesel düzlemde, anlam düzeninde, hegemonik bir ayırım üzerine yapılandığını söyleyebiliriz. Daha önce de sözünü ettiğim, kutsal ve zındık ayırımından söz ediyorum. Seçkiler, bu anlamda dönemin egemen anlatıları çerçevesinde, sistemin isterlerine, meşrulaştırılmasına uygunluk şeklinde oluşturulur. Buna sistemik envanter de denilebilir. Bu şekilde, öne çıkanlar, nesne/eserlerle birlikte kişilikler de, iyi olan, makbul olan, kutsal olan şekilde ayrımlanıp, kafir olanın, uyumsuz, adi addedilenin önüne getirilir. Üstüne çıkarılır. Bunu günümüz bağlamında da, geçmiş bağlamında da, genelleme yaparak, Mehmet Yılmaz’ın, *Sanatın Günceli, Güncelin Sanatı* kitabındaki söyleşide ifade etmiştim; “ (...), Yaşamı düzenleyenler, sistemin istemlerine uygun kılanlar, denetleyenler, her dönemde olduğu gibi, bugün de sanat (kültür) ortamını oluşturan başlıca oyunculardır. Bunların ekonomik, sınıfsal-siyasal konumları ne olursa olsun, temelde, iktidar ilişkileri ağını oluşturur. Bu ilişkiler yaşamın her alanında kök salmıştır (...)”⁷¹. Toplum sistemin isteklerine uygun hale getirme, denetleme yönündeki tüm hegemonik girişimler, sanat ve kültür denilen ayırımcı seçkileri de kapsar. Dubuffet’in ifadesiyle; “Geçmiş çağlardan günümüze dek korunabilmiş birkaç zavallı ‘olay’ ve birkaç zavallı eserin mutlaka o devirlerin düşüncesinin en iyi (kutsal) ve en önemli (makbul) örnekleri olduğu fikri, çocukça bir fikirdir. Bunların korunmuş olması, sadece küçük bir aydın çevresinin, bütün diğerleri eleyerek bunları seçip alkışlamış olmasının sonucudur”⁷². Şunu düşünebiliriz; çağların egemen düşünceleri olduğu gibi, bu düşüncelerle koşullanmış ve bu düşüncelerin doğruluğuna adanmış kişilikler de vardır. Bu kodlanmanın en iyi temsilcileri olan kültür adamları tarafından yapılmış yanıltıcı bir seçimin sonucu olarak sundukları kültürel parçalar, değiştirilmiş, bozulmuş, çarpıtılmış düşünceler sunan nesnelere olarak görülebilir. Dahası bu çarpıtılmış görüntüde, egemenlerin kendi düşüncelerinden başkası yoktur. Gelgelelim çok boyutlu kültür festivallerinin de bir kültür diplomasisi biçimi olarak kullanılması, sanat sergilerinin propaganda amaçlı kullanımının tarihteki son evresi olarak görülmelidir. Festival kavramında saldırgan bir milliyetçilik göstergesini görebiliriz. Ulusal kimliğin kültürel

⁷⁰ Dubuffet, Jean, *Boğucu Kültür*, Dost Yayınları, 2.Baskı, (Çev: İsmet Birkan), S. 6 Ankara, 2010

⁷¹ Yılmaz, Mehmet, *Sanatın Günceli, Güncelin Sanatı- ‘Sanat-Siyaset’*, Şefik Özcan, Mehmet Yılmaz, Ütopya Yayıncılık, Ankara, 2012

⁷² Dubuffet, Jean, *Boğucu Kültür*, Dost Yayınları, 2.Baskı, (Çev: İsmet Birkan), S. 14 Ankara, 2010

temsiller aracılığıyla inşa edilmesi durumundan söz ediyorum. Dubuffet'e göre de; "mülk sahibi sınıf, kültürel propaganda sayesinde, yazarlar ve sanatçılar değil, okurlar ve hayranlar yetiştirmek amacındadır. Kültürel propaganda, (...), yönetilen kitlelere, kendilerini bu görkemli ve saygın hazinelerden ayıran uçurumun ne denli derin ve o sınıfça işaretlenmiş yollar dışında geçerli yaratıcı eser vermeye yeltenmenin ne kadar boş ve anlamsız olduğunu iyice hissettirmeye büyük önem verir"⁷³.

Bu anlamda, sanatın özerkliği nosyonu çerçevesinde, daha önce referans noktalarıyla birlikte söz konusu ettiğim, modernist estetiğin tüm sanatsal pratikleriyle ve sanatçıların sonsuz-yaratıcı-deha özellikleriyle, nasıl ilahi bir konuma yükseltildiklerine değinmişim. Aynı şekilde kültürün de, dinin yerini almaktan ziyade bir din gibi konumlandığını burada belirtmek istiyorum. Bu karmaşık bir noktadır. Çünkü gördüğümüz manzara bize başka şeyler söylüyor. Nedir bu başka şeyler? Julian Stallabrass, *Sanat A.Ş- Çağdaş Sanat ve Bienaller* kitabında bir "serbest bölge"den söz ediyor ve çağdaş sanatın bu serbest bölgede varlık gösterdiğini belirtiyor. Stallabrass'a göre çağdaş sanat; " (...), sıradan, gündelik hayatın işlevsel karakterinden kopuk, onun kurallarından ve uzlaşımından bağımsız bir hayat sürüyor sanki. Bu serbest bölgede şenlikli sürprizler, ahlakın barbarca ihlali ve bir çok inanç sistemine yönelik saldırılar, dingin tefekkür ve entelektüel oyunlarla yan yana gelişip serpiliyor"⁷⁴. İlginç! Kafaların karışık olduğu bir olay/durumla karşı karşıyayız; İkon kırıcılık ile ikon seviciliğin iç içe olduğu garip bir karışım. Şu dingin tefekkür ile akıl oyunlarının ihlal etme eylemleriyle birlikte yan yana üst üste bulunuşları düşünceyi başka yönlerde kışkırtıyor. Sürekli erdemleştirilen şeyler çıkıyor karşımıza ya da öylesi bir retorikte temelleniyor. Carl Schmitt'in Devletin mutlak ve kusursuz biçimi için Roma Katolik Kilisesinin formunu referans noktası yapıp kuramlaştırması gibi, devlet de, kültüre, kilisenin hiyerarşik biçimini vermek niyetinde görünüyor. Dikey boyutta yapılanmış bir piramit. Bu piramitle ilgili, Dubuffet'nin şu sözleri sarf etmesi, bu anlamda gayet anlaşılır; "Kültür, vaktiyle dinin tuttuğu yeri alma yolunda. Tıpkı din gibi şimdi onun da rahipleri, peygamberleri, azizleri yetkililerden oluşan organları var. Taç giymeye göz diken fatih, artık halkın önüne yanında piskoposla değil, Nobel ödüllüleriyle çıkıyor. Yolsuzluğa

⁷³ Dubuffet, Jean, *Boğucu Kültür*, Dost Yayınları, 2.Baskı, (Çev: İsmet Birkan), S. 16 Ankara, 2010

⁷⁴ Stallabrass, Julian, *Sanat A.Ş- Çağdaş Sanat ve Bienaller*, İletişim Yayıncılık A.Ş., (Çev: Esin Soğancılar), S. 11, İstanbul, 2009

batmış senyör, günahlarını bağışlatmak için, artık tekke değil müze kuruyor. Artık seferberlikler de kültür adına yapılıyor, haçlı seferleri de kültür adına düzenleniyor. ‘Halkın afyonu’ rolünü oynamak da artık ona düşüyor” (Dubuffet, 2010). Dinsel vaaz gibi kültürel vaaz da ancak inanmayanlardan bazılarını yola getirmekle başarıya ulaşır⁷⁵. Belirlenmiş seçili kategorilere sürekli vurgu yapılarak, böylece mümin sayısında artışlar sağlanır.

Bu tespitleri çağın diline çevirirsek, aziz-rahip-peygamberin yerine, sanat ve kültür alanında “fenomen” kabul edilenlerle karşılaşırız. Bu fenomenlerin (süpermen gibi) çağdaş dergâhında (galeriler, platformlar, müzeler vs.) her gün onlarcası mürit olarak kabul edilebilmeyi umuyor ve dergâhın kapılarını aşındırıp, irşâd edilmeyi bekliyor.

Şimdi şunu belirtmek istiyorum; olaylar ve durumlar çok karışık ve zorlayıcı. Şöyle ki; sanat-siyaset-kültür üzerine düşünürken, ortaya koymaya çalıştım bağlamda ilahilik ve eşitsizlik iç içe geçmiş bir durumda. Okumalarım, beni bu konuda bir bağ olduğu konusunda kışkırtıyor. Yaşanılan ‘an’ itibariyle de bu durum, benim ufkumdan öyle görünüyor. Türkiye’de son dönemlerde sanatla ilişkili resmi ağzılardan yapılan açıklamalarda da bunun örneklerini görüyoruz. Dubuffet’in; “Ben devleti bir tek yüzüyle tanırım: polis yüzüyle. Bütün bakanlıklar, bütün resmi daireler benim gözümde bu yüze sahiptirler, ve kültür bakanlığını da, (iç işleri bakanlığına bağlı) emniyet müdürü ve komiserleriyle birlikte, kültür polisinden başka bir şey olarak düşünemem (..)” (Dubuffet, 2010, s.9) derken bu türden bir durumu ortaya koyar. Burada bir ara bakışım ortaya sürersek, aslında sanatla şiddet ve terörizm arasındaki ince ilişkidir söz konusu edilen. Yani, sanatsal yaratıcılık ile şiddet, hatta politik terör arasındaki rahatsız edici yakınlıktır ele alınan. Bunun sanatçılar kadar, çağdaş kapitalist devlet sistemi de anlamış bulunuyor. Tabi bu konuyu şimdi buraya almak beni yazımın amacının dışına sürecektir. Ama ara yollara sapmak gerektiğine inanmış biri olarak, birkaç şey belirtmem gerekiyor. Edebi/sanatsal yaratıcılık ile şiddetin ve hatta politik terörün tekinsiz yakınlığı, gücü günümüzde bile hissedilen romantik aşılığın mirası. F. Lentricchia ve J. McAuliffe’nin birlikte kaleme aldığı gayet ilgi çekici bir çalışma olan, *Katiller, Sanatçılar ve Teröristler* adlı kitapta şunları yazarlar:

⁷⁵ Bourdieu, Pierre & Darbel, Alain, Sanat Sevdası, Metis Yayınları, (Çev: Sertaç Canbolat), S.115, 2011, İstanbul

“Birçok romantik edebi metnin vizyonu; kökenleri Sanayi Devrimi’ne giden ve amacı tüm dünyayı mass etmek, farklılıkları ortadan kaldırmak olan Batılı ekonomik ve kültürel düzeni (ilahi ve eşitsiz kapitalizmi) alaşağı edecek korkunç bir uyanış arzusu barındırır. Elbette bu arzu, terörizm denilen şeye duyulan bir arzudur aynı zamanda. Orjinallliğini verili düzenin sınırları boyunca ve sınırların bir adım ötesine geçmesinden alan bir sanat üretmek isteyen, sınırları ihlâl eden [transgressive] sanatsal arzu; bir kültürel rejimi (örneğin sansür ve pornografi yasaları gibi) içeriden ihlâl etmek arzusu değil, bir miktar dışarı çıkıp bizzat rejimin kendisine saldırmak, onu dize getirmek arzusudur” (Lentricchia & McAuliffe, 2004, s.15).

Yazarlar, bu konuda 11 Eylül olay/durumuyla ilgili, (11 Eylül akşamı geç saatler) özel bir haber programı sunan ünlü bir sunucunun söylediklerine atıfta bulunarak çarpıcı tespitlerde bulunurlar: Haber sunucusunun, New York’luların ertesi gün uyandıklarında değişmiş bir ufuk çizgisiyle karşılaşacaklarını söylediğini belirtip, ölenleri anan ya da korkunç yok oluşlarını anımsatan tek bir söz etmediğini, bunların yerine algısal düzlemde kopuşu ele alan sözler sarf ettiğini, Rus Biçimcilerinin ifadesiyle, bir ‘alışkın olmaktan çıkarma’ [defamiliarization] şeklinde ifade ediyorlar. Yazarlara göre; bu ünlü sunucu aslında, New Yorkluların, son iki yüzyılın hayal gücü en kuvvetli yazarları ve sanat teorisyenlerinin yücelteceği türden bir deneyim yaşayacaklarını öngörüyordu. “Algı dünyasının üstüne yeni bir manzara çökecekti. Ayrıca yarının –şüphesiz birden fazla anlamda korkunç olan- yeniliği, alışılmış olanın içindeki bir boşlukta; o ana kadar alelade addedilen iki binanın yokluğunda ifadesini bulacaktı. (...) New York’lular, ölenler yaralananlar veya etkilenenler için değil, kendiler için, yani yeni olanın terörüne maruz kaldıkları için yas tutacaktı” (Lentricchia & McAuliffe, 2004, s.19).

Yine sözü edilen kitapta yazarlar, *New York Times*’ın klasik müzik eleştirmenlerinden Antony Tommasini’nin, birçok Amerikan gazetesinde de tekrar çıkan kışkırtıcı yazısından şunları öğrendiğimizi belirtirler: Elektronik müziğin öncülerinden, dünya çapında tanınan Alman Karlheinz Stockhausen’e 16 Eylül 2001’de Hamburg’da bir basın konferansında ABD’deki terörist saldırılarla ilgili fikri sorulmuş. Stockhausen Dünya Ticaret Merkezi’ne düzenlenen saldırının, “kozmosta mümkün olan en büyük sanat eseri” olduğunu belirttikten sonra, hayranlığını gizlemeden teröristlerin “müzikte hayal bile edemeyeceğimiz bir şeyi, tek perdede gerçekleştirdiklerini, insanların, bütünüyle fanatik bir biçimde, delicesine, on yıl prova yaptıktan sonra, konsere çıkıp öldüklerini” söylemiştir (Lentricchia & McAuliffe, 2004, s.19-20).

Burada ilginç olan şu ki; Dünya Ticaret Merkezi olağanüstü imajlarla dolu bir anlatıya dönüşmüştür. *Kamera için Terörizm* (Lentricchia & McAuliffe, 2004, s.20). Yazarlar adı geçen kaynakta, ancak Stockhausen’i ilgilendiren imajlar olmadığını, onu büyüleyen eylemin kendisi olduğunu belirtirler. Britanya sanatının gelmiş geçmiş en sansasyonel isimlerinden Damien Hirst de, 11 Eylül olaylarını “bir sanat eylemi” olarak tanımlamıştır. Lentricchia ve McAuliffe, sanattaki romantik ve yıkıcı geleneğin suçlularla teröristlerin devraldığını iddia ediyorlar. Kitapta Dostoyevski’nin *Suç ve Ceza*’sı ile yönetmen Martin Scorsese’nin *Komedi Kralı*’nı eşleştirirken, Bret Easton Ellis’in *Amerikan Sapığı*’nın kahramanı ve gerçeküstücü sanatçı Joseph Cornell ile *Unabomber* adıyla bilinen ABD’li terörist Theodore Kaczynski arasında bağ kuruyorlar. Sanat ile şiddet arasındaki bu ilişki, sistematik bir karşı koyuşu, sistemin kendisine, maddi formuna saldırmayı anlatır. Verili kültürden koparak ve buna zıt değerler ve vizyon taşıyarak, radikal bir edebi /sanatsal ve toplumsal değişimi kışkırtmak, toptan bir altüst oluşla birlikte ele alınıyor. Toplum düzenine bu anlamda karşıt olan kapris, bağımsızlık, başkaldırı gibi davranışlar temelde topyekûn bir dünya sistem karşıtlığını içerisinde barındırıyor. Aynı zamanda tüm bunlarda, “tahrip güdüsünün estetik bir formu saklıdır: İç dünyaları büsbütün esaret altına girmedikçe, toplumdan (sistemden) dışlanmış bir hayat sürdüren herkeste müşterek gibi görünen bir unsurdur bu” (G .Simmel, 2009, s.121). Dubuffet’ye göre de bu türden yıkıcı davranışlar bir etnik grubun sağlığı için en gerekli şeylerdir. “Topluluğun sağlığının iyilik derecesi kuralları çiğneyenlerin sayısı ile ölçülecektir. Katılma, boyun eğme zihniyeti kadar zihni kemikleştirici bir şey yoktur” (Dubuffet, 2004, s.9).

Toplumsal yaşam, kurumsal yapılarıyla, egemenler tarafından inşa edildiği gibi, kültür de, kendisini oluşturan ‘sanatsal yapıt’ düzeyinde ne varsa, öncelikle kendi çağlarının, hayli koşullanmış oldukları şüphe götürmeyen kültür adamları tarafından yapılmış aldatıcı bir seçkinin sonucu olarak ve çarpıtılmış düşünceler sunan nesnelere ve bu nesnelere etrafında örülen anlatılar olarak, görülmek durumundadır. Hoş, bu aynı zamanda egemenlerin kendilerine ilişkin düşüncelerinden ve meşru kılınma araçlarından başkacası da değildir.

Sanatın, idealizm ve sonsuz insani değerler üzerine kurulu olduğu varsayılır. Ancak çağdaş kapitalist dünyada, neo-liberal politikaların belirleyiciliği ekseninde, devletler sanata vatandaşlarının manevi gelişimi için kaynak aktarıyorsa, şirketler ve sponsorluklarıyla ilişkili düşünürsek, bu durum sanat tüketicilerinin galerilerde, müzelerde, bienallerde, reklam stratejilerini ve bölgesel-kentsel gelişim-ekonomik dönüşüm ilişkisini düşünerek dolaşmaları durumunda devletlerin söz konusu amacının gerçekleşmesi imkânsızlaşır. Bu karmaşık bir durumdur. Hele de günümüzde sanat-şirket-devlet-kent ilişkilerini söz konusu ederek düşünürsek, bunun çağdaş neo-liberal dünyada kaçınılmaz olduğunu görürüz. Karmaşa şu yönlüdür ki; bunu Stallabras çok özlü olarak şu sözlerle ifade eder; “Sanat ancak, kendi işlevini özgürlük idealinin arkasına sakladığı ve serbest ticaretten niteliksel farklılığını azimle ortaya koruyup sürdürebildiği takdirde, şirketlerin ve devletlerin araçsal taleplerini karşılayabilir” (Stallabras, 2009, s.124-124). Daha açık konuşmak gerekirse; bilindiği gibi, küresel neo-liberal politikalar, serbest ticaretin ideali üzerine kuruludur. Pratikler bu ideale uygunluk derecesinde hayata geçirilir ve sanatın kendi idealleri ve pratiklerinin bu dünya-sistemden tümüyle farklı olduğu düşünülür ve öyle ele alınır. Ancak manzara korkunçtur. “Ekonomi, mutlak ve araçsal biçimde, ulus aşırı dev ekonomik kuruluşların eşitsiz bir biçimde ülkelere dayattığı katı kurallara göre işliyor; servet ve güç hiyerarşileri oluşturuyor” (Stallabras, 2009, s.12) ve sanat bu konuda araçsallaştıran alanların başında geliyor. Yani serbest ticaret ile özgür-serbest- sanatın (bana göre derdest edilmiş sanatın) birbirini tamamladığını düşünmemiz için nedenlerimiz var. Bu nedenlerin başında, sanat ekonomisi ile finans kapital ekonomisi arasındaki muazzam ilişkilerdir. Stallabras, aynı kitabında, Donald Sassoon*’un kültürel hakimiyet kavramıyla ilişkili bulgularına gönderme yaparak şunları yazar:

“kültürel açıdan hâkim olan ülkelerde, iç piyasa talebini aşan bol miktarda üretim yapılmaktadır; bu ülkelerin sanat ithalâtı çok düşük, ihracatı ise yüksek düzeylerde seyredir. 19. yüzyılda, edebiyat üretiminde, Fransa ve Büyük Britanya hâkimdi. Günümüzde ise kitle-piyasa kültüründe ABD açıkça egemenliği elinde tutuyor; kültür ürünlerini dünyanın her yerine ihraç ederken, çok düşük oranda ithalat yapıyor” (Stallabras, 2009, s. 14).

Burada şu anlaşılır oluyor; sanat piyasasındaki uluslar arası ticaretin yüksek düzeyini göz önüne aldığımızda, küresel hegemonyaya ilişkin göstergeleri yakalamış oluyoruz. Görüyoruz ki; finansal gücün dağılımı ile kültürel hâkimiyetin paylaşımı arasında

çarpıcı paralellikler var. Ancak buna rağmen çağdaş sanat sürekli bağımsızlığının ve farklılığının vurgusu yapmak zorundadır. Bu bağımsızlık içinde, “anlaşılmazlığı ve düpedüz sıkıcılığı erdeme dönüştürür”⁷⁶ ve garip bir biçimde tanrıçılık oynamaya başlar. Ancak bu serbest ve özgür eleştiri bölgesinde sanat, ilahi kapitalizmin araçsal sistemiyle besleniyor. Kutsal kitaplarda Tanrının kullarına söylediği, sizin için yarattığım nimetlerden yararlanın ancak aşırıya gitmeyin sözü gibi, ilahi kapitalizm de sizin için yarattığımız serbest bölgede her türlü eleştirinizi yapın ancak aşırıya gitmeyin diyor.

Birbiriyle bütünleşik iki yapı: serbest ticaret ve serbest (derdest edilmiş) sanat. Serbest sanat ne denirse densin, asli olmayan bir arıza unsur olarak sistemin tamamlanmasında rol oynar ve onun temel karakterini paylaşır. Dolayısıyla, çağdaş sanat dünyasındaki yenilik ve kışkırtıcılık yarışında kartların bıkip usanmadan karıştırılmasıyla elde edilen karışımlar sisteme kan verir, can verir. Aynı şekilde “uzlaşımından sürekli kopan özgür sanatın cüretkâr yeniliği, bizzat sermayenin ürettiği, kesinliklerin buharlaşmasının soluk bir tercümesinden ibarettir; bu buharlaşma, fonların (Fons; Antik Yunanda Kaynaklar Tanrıçası), verilerin, ürünlerin ve nihayet milyonlarca göçmenin dünyanın dört bir yanına, sınırsızca akışı karşısındaki her türlü direnişi yok ediyor” (Stallabras, 2009).

Şimdi düşünceye, düşünüyeye dair birkaç şey söyleyelim; düşünceyi ele aldığımızda, birincil olarak bir tutarlık talebinden söz etmek gerekir. Bizler hangi konuyu, kavramı, temayı ele alırsak alalım, öncelikle anlatıda düz çizgisel bir tutarlılık bekleriz. Bu ciddi bir yanılsamadır. Çünkü projeksiyonumuzu ele alınan kavramın sadece ön tarafına doğru tutar, ışığın aydınlatmadığı kısımlar yokmuş gibi davranırız, öyle ki; düşüncenin algılamadığı yerler bizim için yoktur. Oysaki her kavram, nesne, çok yüzlüdür. Ve bizim bulunduğumuz konumda sadece bir yüzünü görürüz. Bu tek yüzden yola çıkarak görünmeyen bilinmeyen yönleri de kapsayan bir çakarımızda bulunmamız tutucu, muhafazakârca bir tutumdur. Bunun yerine düşüncenin odaklanabileceği gerçeğin çok yüzlü, çok parçalı olduğunun bilincinde olmak gerekir. Ve ele alınan kavramın ya da nesnenin etrafında sürekli gezinmek gerekir. Bu konum değişikliğine bağlı olarak algılama biçimlerimizde de farklılıklar olacaktır. Gerçeğe ilişkin bilgimiz bu çok parçalı

⁷⁶ Stallabras, Julian, Sanat A.Ş- Çağdaş Sanat ve Bienaller, İletişim Yayıncılık A.Ş, (Çev: Esin Soğancılar), S. 15, İstanbul, 2009

yapılara ilişkin, düz-sabit bir çizgi üzerinde ilerleyen tutarlılıktan yoksun olacağı için, zihni, düşünceyi daha yaratıcı ve dinamik kılacaktır. Yani çok parçalı nesne-kavramları, bir düzlem geometrisiyle ele almanın sakatladığı, içten çürüttüğü zihin, yeniden dirilmeye başlayacaktır.

Hem batı, hem de doğu insanının düşünce yapısının, dünyayı algılayış tarzının, hem aşkın hem de içkin bakış açılarının teolojik bakışla çok derin bir biçimde damgalanmış olduğunu düşünmek için gerekçelerimiz var. Bu insan, tanrı-tanımsız bile olsa, durum değişmez. Yani burada tabi, bir inanç durumundan, bir doğmaya boyun eğmek sorunundan söz etmiyorum. Tümünü kast ettiğim şey, kesinlikle hissetmediğimiz ama etkisini bütünüyle dünyaya, yaşama dair algımızda gösteren, bir zihin koşullanmasında, düşünce tabanında ve değerler ölçeğinde gösteren teolojik bir artalandır. Bunu yazının başlarında, kapitalist, sosyalist ve milliyetçi siyasal programlarda nasıl belirgin olduğuna değinmişim. Aynı bakış açısı bir konum sorunu olarak sanatsal üretimlerde ve bu eksenlerdeki anlatılarda da görebiliyoruz. Çünkü bir yapıta ve o yapıt etrafında örülen anlatıya kaynaklık eden “konum” dur. Ve bu konum da tabi ki; düşüncenin devinimleri, düşüncenin aldığı konumlar sorunudur. Bu anlamda yapıtlara bir biçim meselesi olarak değil, bu alınan konumlar perspektifinden bakmak gerekir. Görülen o ki, teolojik bir konum-durumla iç içeyiz. Bunun somut biçimini kurum-laşmakta görebiliriz. Kurum, temelde, hayatın dinamik akışına karşıt olandır. Düşüncenin de hareketine karşı çıkan kuvvettir. Şimdi sanat düzleminde mesele nedir? Sanat yapıtını bir değerler bütünü olarak ele almak yerine bir ilişkiler bütünü olarak ele aldığımızda başı şeyler açığa çıkıyor. Bu ilişkiler; yapıtı kendi tarihsel toplumsal bağlamı içinde tuttuğu konumla, üretildiği zamandaki diğer yapıtlarla benzerliği ile ve geçmişin eserleriyle sürdürdüğü ilişkilerdir. Bu bağlam dışında kalan her yapıt anlamızdır, statüsüzdür. Zaten mevcut kapitalist neo-liberal dünyada statüsüzlük başlı başına temel bir sorun. Ama nasıl perdeleniyor bu, işte sosyal ağ-medyalarla insanları aşırı bir sosyalleşme cenderesine katarak, sosyalleşmenin içini boşaltıyor. Neredeyse bu durumu 90’lar sonrası sanatında da hem teorik hem de pratik düzeyde görülebilir.

Nicolas Bourriaud, “İlişkisel Estetik” adlı kitabında, bu ilişkiler üzerine çarpıcı şeyler yazar. Bourriaud’a göre, ‘sanat’ denen ağ gözeneklidir ve bu ağın gelişimini belirleyen

de, onun üretim alanlarının tümüyle olan ilişkileridir. Bu şekilde, dünyayla olan ilişkilerin üretiminin tarihinden oluşan bir sanat tarihi yazmak mümkündür⁷⁷. Bourriaud şöyle devam eder:

“Kaba hatlarıyla tarihsel bir tablo çizmek için, bu ilişkilerin öncelikle aşkın bir dünyada yer tutmaya başladığını söyleyelim; sanat, bu aşkın dünyanın bağrında, tanrısallıkla iletişim biçimleri kurma amacındaydı; bu aşkın dünya, insan toplumuyla, insanların hareketlerini belirleyen görünmez güçler arasındaki bir ara yüz rolündeydi; ve bunun yanında örnek düzeni temsil eden bir doğa vardı; doğayı anlamak, tanrısal amaçlara yaklaşmayı sağlamaktaydı. Yavaşça bu hırstan arınarak, İnsanoğlu’yla dünya arasındaki ilişkileri araştırmaya yöneldi. Bu yeni ilişkiyel, diyalektik düzen Rönesans’tan itibaren gelişti. Rönesans, hala tanrısal figürün hükmü altında olmasına rağmen, kendi evreninde İnsanoğlu’nun fiziksel konumuna bir ayrıcalık tanıdı, bunu da, Albert perspektifi, anatomik gerçekçilik ya da Leonardo’nun sfumatosu gibi, yeni görsel araçların yardımıyla yaptı. Sanat yapıtının bu yönelimi, ancak kübizm tarafından köklü bir biçimde tekrar sorgulandı. Kübizm, dünyayla aramızdaki görsel ilişkileri günlük hayatın en sıradan unsurlarını kullanarak çözümlenmeyi denedi ve bunun kökeninde de, bir nesneyi tanımamızı sağlayan oynak mekanizmaları yeni baştan kuran zihinsel gerçeklik yatıyordu”(Bourriaud, 2005, S. 44-45).

Bourriaud’un bu açıklamalarına göre; sanat tarihi, birbirini izleyen dışsal ilişki alanlarının tarihi olarak ele alınabilir. Ve ona göre; bu tarih bugün yeni bir seyir kazanmış bulunuyor: İnsanlıkla tanrısallık, ardından insanlıkla nesne arasında bir ilişkiler alanı olan sanatsal pratik, artık insanlar arası ilişkiler çemberinde yoğunlaşıyor, 90’lı yılların başından beri konuşulan sanatsal pratikler de bunu gösteriyor⁷⁸.

Şimdi bu ilişki-ilişkisellik kavramına yeniden dönelim. İlişkisellik başından beri bir defa kültürel bir meseledir. Şöyle ki; kayıt altına alınmış bir nesnelere-olaylar-durumlar ve bunlar arasındaki temel içsel ilişkilerdir söz konusu olan ve bu ilişkilerin işlevsel bir temel boyutu vardır. Genelde kültürün kayıt kütüğünde yer alan bu seçilmiş, kodlanmış nesnelere-olayların-durumların ve bunlar arasındaki ilişkilerin, var olan ve var olabilecek mümkün tüm ilişkiler olduğu düşünülür. En temel yanılgı burada kendini gösterir. Çünkü bütün bu Dünya-Sistem, “kökeninden itibaren, nesne ve olgular (ve bunların ilişkileri) arasında yapılmış bir seçkiye bağımlıdır ki, bu pekala verilenden tamamen başka, farklı bir seçki de olabilirdi”⁷⁹. Ancak bu seçki, (Baudrillard’ın söz ettiği) “bir kutsal kültürel ittifak” gibi, mevcut entegre dünya kapitalizmde hakim olup, temel bir işlevselliğe sahiptir. Bu işlevsellik özellikle de insanlar arası ilişkiler

⁷⁷ Bourriaud, Nicolas, İlişkiyel Estetik, Bağlam Yayınları, (Çev:Saadet Özen), S.44, İstanbul, 2005

⁷⁸ Bourriaud, Nicolas, İlişkiyel Estetik, Bağlam Yayınları, (Çev:Saadet Özen), S.44, İstanbul, 2005

⁷⁹ Dubuffet, Jean, Boğucu Kültür, Dost Yayınevi, (Çev. İsmet Birkan), S. 86, 2010, Ankara

sorununda kendini gösterir. Bourriaud'un özellikle tanımlamasında vurguladığı “insanlıkla tanrısallık, “insanlıkla nesne” arasındaki tanımlamadan yola çıkarak şu söylenebilir: birincisi burada “insanlarla tanrısallık” ve “insanlarla nesnelere” değil, bir ulvi amaç, yücelik içeren insanlık kavramının kullanılması insanlar arası ilişkilerin alanı olarak ilişki estetiği başka türlü yorumlamamızı sağlıyor. şöyle ki; kapitalist entegrasyondan bu anlamda söz edebiliriz. İlişkisel estetiğin iddiası; iletişimin yeni evrenselleri üzerinden alternatif demokratikleşme modellerinin bir işlevi gibi sunulmasıdır. Yani insanlar arası mübadeleyi, var olan toplumsal yapıların çatlaklarında, ekonomik olarak şekleştirmekten kurtarmak⁸⁰. Ancak görülen; “galeri/sanat fuarı sisteminden, sanatın yeni ekonomisinin müze/laboratuvarına kadar hepsini yönlendiren ve Bienal, Trienal, Documenta, Manifesta silsilesi ve bunların – Braudel’in deyişiyle- “şehir kapitalizmine entegrasyonu üzerinden (...) metalaştırmanın yeni ölçütlerini ve hayatın ilişkisellik aracılığıyla katılımcı biçimde yönetilmesini, “interaktivite kültürünün” (işlem olarak ilişki) itici rolünü hazırlayan dispozitifleri test etmektir” (Eric Alliez, 2010, S.32-33). Mevcut Dünya-Sistem, hem temel siyasetiyle, hem de neo-liberal ekonomik politikalarıyla, müzeleriyle, küratörleriyle, eleştirmenleriyle bu durumdan oldukça hoşnuttur. Çünkü bir melezleştirme söz konusudur ve aynı zamanda bir kültürler geçişinden söz edebiliyoruz. Bu melezleştirme ve kültürel geçişlilik konusunda Eric Alliez, *Kapitalizm, Şizofreni ve Konsensüs: İlişkisel Estetik Üzerine* adlı kitabında, Felix Guattari’ye atıfta bulunarak, şunları söyler:

“Bir öznellikler arası mikro politika tarafından temsil edilen bu tarihsel –aşkın canavar olarak da adlandırabileceğimiz- önerme bir kısa devreyi seslendirir. Bu kısa devrede bütün mesele, ‘sanatsal olarak’ yeniden başvurulmuş öznellikler arası iletişimsel eylem pratiğinin içine, aslında ‘ekonomik faaliyetlerin öznelinin üretilmesinin yeniden merkezileştirilmesine moleküler devrimle karşı çıkarak her tür öznel arası-lığın temellerinin öncelikli olarak altını oymuş bir mikro politikayı geri getirmektir. Aslında (temelde) bugünün güncel sanatının ‘kurumsal çerçevesi’ ve ‘değerlendirme evreninin’ (Guattari’nin üzerinde ısrar ettiği ‘ekonomik değerlendirmeyi de kapsayan) katıldığı bir süreç”(Alliez, 2010, 31-32).

İlişkisel Estetiğin temel iddiasını oluşturan, mümkün olan; olasılık dahilinde, belirli müzakerelere dayalı yeni mikro toplumsallaşma biçimleri ortaya koymak, insanlar arası

⁸⁰ Alliez, Eric, *Kapitalizm, Şizofreni ve Konsensüs: İlişkisel Estetik Üzerine*, Bağlam Yay. (Çev: Tuba Doğan), S.32, 2010, İstanbul

iletişim formlarını, ‘tek biçimli, egemen -iktidarı hedeflemeyen’, bir “iktidarsızlık” mikro politikası şeklinde yatay geçişli bir örgütlenmeye açık mikro-toplum politikaları şeklinde yeni iletişimler ve toplumsallaşmaları pratikleştirmek. Ancak, Çağdaş sanatın temel kavramlarına, üretimlerini dayandırdıkları temel sorunsallara (feminizm, eşcinsellik, kimlik politikaları, kitle kültürü, tüketim, savaş ve travma gibi), baktığımızda bu sonsuz çeşitliliğin, ele geçirilemezliğin temelde bir melezleştirmeyle birlikte yürüdüğü çok açık görülüyor. Evet, sınırsız bir çeşitlilik, olasılık dahilinde – mümkün dünyalar anlamında- düşünülebilecek ne varsa, hepsinin ortaya sürüldüğü serbest alan! Ancak, gerçekten her şeye izin var mı? Kültürel üretimlerin çoğunun sistemli olarak çağdaş sanatın serbest bölgesinden kapı dışarı edilmediğini söyleyebilir miyiz? Bu sözüm ona, sonsuz çeşitlilik, daha önce belirttik, bir melezleştirme süreciyle, temelde sonsuz birörneklige yol açıyor. Hatta denilebilir ki; sınırsız çeşitlilik, birörneklığın bir diğer biçimi oluyor. Belki de; -tüm bu çeşitlilik- birörnekligi gizleyen ideolojik bir perspektifin parçasıdır⁸¹.

⁸¹Stallabrass, Julian, Sanat A.Ş- Çağdaş Sanat ve Bienaller, İletişim Yayıncılık A.Ş, (Çev: Esin Soğancılar), S. 136, İstanbul, 2009

IV. BÖLÜM

IV. 1. YÖNLENDİRİLMİŞ İLETİ

Genelde günümüz Kapitalist dünyası koşullarında ve özelde de Ortadoğu'da, sosyo-politik olay-durum-konum meselelerine odaklanmak, bir tavır geliştirmek, bunun yanında, hele de sanatsal üretim kaygıları paylaşıyorsa, bunun bir Olympos uğraşısı gibi ele alınması gerekiyor. Kaotik ve sürekli gerilimli bir bölgede sanat yapmak, sanat üzerine yazmak-düşünmek, bir formun sınırlarında, sınırı tayin eden, şeyleşmiş bir eylemin tekrarında bulunmak olabildikçe sıkıntılı, hatta kendi içinde imkân barındırmayan kaygan bir zeminde ayakta durmaya çalışmak gibi, denge yitimi tehlikesini her an içinde barındıran bir süreç. Açıkça belirtmem gerekiyor: buz pistinde artistik paten yapabiliyor olmayı kendimden beklemiyorum, buna gerek de görmüyorum. Ama yine de bir anlatı, bir öyküsellik oluşturulabilir ki, bu anlatının sözünü ettiğim bölgenin konjonktürü ile yakından alakalı olduğu görülecektir.

Bir sanat eseri raporu olarak hazırladığım çalışmada odaklandığım konular, öncelikli olarak kavram düzeyinde, teorinin gri bölgesinde, artık bıktırıcı bir anlama çabasının çok parçalı bir sonucu olarak ortaya konulan sözdizimlerinden başkacası değildir. Ama anlamak, yapabilmek adına önemlidir. Bir ufuk çizgisi oluşturur, bakışı 'ilgili' kılar. 'Yapabilmek' için, çalışmamın bu aşamasında ortaya koymaya çalıştığım (yapıt demeyi tercih etmediğim için) işler, her düzeyde 'erk'e, egemenliğe odaklı olarak görsel dile çevrilmeye çalışılmış sözdizimleridir.

Çalışmalar, son iki yılın bir dökümünü oluşturuyor. Raporun metni gibi, çok parçalı bir bütünsellik içinde ele alındığında ancak, anlatının içinde yer bulabiliyor. Çalışmaların bir kısmı belli dönemlerde sergilendi, kataloglarda yer aldı, sanat-siyaset ilişkisi bağlamında derleme bir kitaba konu edildi. Bir kısmı, yeni bir bağlamda yeniden oluşturuldu. Bir kısmı da son dönemlerde rapor bağlamında, ama rapordan bağımsız olarak oluşturuldu. Ama hepsi en nihayetinde 'bakışın teokrasisi' olarak bu çalışmada, yeniden sunuluyor. Bu yeniden sunumu, sergilemeyi bir kavram altında ele aldım;

“Yönlendirilmiş İleti”. Böylesi bir kavram altında sunma-sergileme amacım, hem bir bütün olarak kendime bütünsel bir bakış yöneltmek, hem de, oluşturulabilecek yeni bir bağlamın sınırlarını belirlemek. Mesaj kavramı, semiyotik anlamda düşünüldüğünde bir gösterge değeri taşır. Gösteren-gösterilen ilişkisi bağlamında da oldukça karmaşık bir kavramdır. Bunu araçtan bağımsız düşünemeyiz. Araç derken tabii akla gelen her şeyi kastediyorum. Buna, bu rapor bağlamında yazdığım metin ve ortaya koyduğum çalışmalar da dahildir (fotoğraflar, çizimler vs.). Mesajın içeriğinden bu anlamda söz etmek gerekirse, iletilenin içeriği, alıcı tarafından her zaman yeniden oluşturulur. İletinin aracı da aynı şekilde, aynı iletiyi farklı biçimlerde ortaya koyar. Bunun algıda ciddi değişiklikler dönüşümler yaratacağı açıktır. Beni ilgilendiren bu aşamada, ortaya koymaya çalıştıklarımın ben de ne türden algısal değişimler yaratıp yaratmadığıyla ilgilidir.

Bakış meselesi uzun zamandır üzerinde çalıştığım bir konu. Tarihe bakış, topluma bakış, bireye bakış, siyasete bakış, sanata bakış, kadına bakış, kimliğe bakış vs. çoğaltılabilir. Teorik düzlemde bu kadar bıktırıcı olmamın bir nedenini, bakışıma bir kompozisyon düzlemi kazandırma çabası oluşturmuştur diyebilirim. Ya da egemen bakışın, otokratik, despotik, teokratik temel belirleyici yönüne odaklanmak da diyebiliriz. Bu anlamda 2010 yılında yaptığım ve birini yeni bir ikili bağlamında yeniden ele aldığım iki çalışmadan söz etmek istiyorum: “Uzak Yakınlar” ve “Gözün Hikayesi”. Bu her iki çalışma da, rapor çalışmasının kuramsal yapısı içerisinde ilk ortaya koyduğum pratiklerdendir. Bunlardan ilk olarak “Uzak Yakınlar” ı ele almak istiyorum.



Şefik Özcan, Uzak Yakınlar 1, Fotoğraf, T.Ü.Dijital Baskı, 120x80cm, 2010

İlk elden belirtmem gerekiyor; bu çalışmanın ortaya konulduğu süreç, henüz şimdiki gibi, ne Türkiye’de ne de tüm Ortadoğu bölgesinde, yoğun bir çatışma ortamının yaşanmadığı bir süreç. Ama bunun ilk sinyallerini verecek olan politik-toplumsal olay-durumlar kaynama noktasına doğru yükseliyor. Yüksek düzeyde gizli anlaşmalar, birleşmeler, ayrılmalar, yoğun bir silahlanma süreci, dönemin politik gündemleri iç meselelerde, dış ilişkilerde takip edildiğinde görülebiliyor. Bunun yanında egemen kılınan bir bakıştan da söz edebiliriz ki, bu şimdi, daha net bir şekilde yaşanan tarihsel anda görülebilir. Medya şimdi olduğu gibi, o dönemde de ciddi manipülasyonlarla, bakışı çarpıtma konusunda üzerinde düşeni gayretle yeni getiriyordu. O dönemde kendimle içinden geçilecek olanı süreci tartışırken, ortaya böylesi bir çalışma ortaya çıktı. Gri ve boş bir alanın-bölgenin sağ alt tarafına yerleştirilmiş bir dikiş makinesi. Makinenin başında elindeki puşiyi (Ortadoğu bölgesinde sıkça kullanılan yerel motifli, başı, güneşten, soğuktan, tozdan korumaya yarayan, daha çok erkeklerin kullandığı, geleneksel bağlamda barışçılıkla özdeşleştirilen ama günümüzde terörizmle simgeleştirilen pamuklu yün atkı) diken bir ana-figür. Elindeki dürbünle, başını yaptığı işten kaldırıp bir an için, içinde bulunduğu alanın sol tarafına doğru bakıyor. Fotoğraftaki imge çoklu anlamda okunabilir. Figür, boşluğa görüntüyü yakınlaştıran bir araçla bakıyor. Demek ki içinde bulunduğu alan—boşluğun griliği, hiçbir şeyi göstermeyip, bakışı bulanıklaştırıyor. Aynı zamanda bakışla birlikte bir şeyleri bekleme hali de söz konusu. Bu beklentinin neye dair olduğu çözümlenebilir. İlk elden bu içinde

bulunulan tarihsel andaki hegemonik yapıya, iktidar yapılarına ve bunların baskı rejimlerine karşı ağır başlı bir insani akıla ve vicdana sahip bir muhalefetin beklentisi içinde olmak şeklinde okunabilir. Bunu Türkiye toplumsal-politik muhalefetiyle ilişkilendirirsek sürekli sağ, merkez-sağ erkine yönelik bir sol muhalefet şeklinde okuyabiliriz. “Uzak Yakınlar” ikili bir imge şeklinde tasarlandı, diğer imgede ana-figürün yanına ikinci bir figür eklendi. Bu figürün de bakışla, görmeye çalışmayla ilgili bir talebi var. Bunu geleceği temsil edecek olanın gelebilecek olmasıyla ilişkilendirebiliriz.



Şefik Özcan, Uzak Yakınlar 2, Fotoğraf, T.Ü Dijital Baskı, 120x80cm, 2010

Ama bu gelecek nasıl sağlanacaktır? Bu tümüyle politik arenada verilebilecek mücadeleyle ilgili bir konu. Her türlü anlayışın, kendini egemen kılmaya çalıştığı, dayattığı bir tarihsel-toplumsal anda bu nasıl mümkün olacaktır peki? Bunun sanattaki cephesi nasıl kurulacaktır? Dünya sisteminin ilişkisel eşitsizliğine her düzeyde bir tavır takınmanın gerekliliğini ortaya koymak gerekiyor bu anlamda. Kapitalist hegemonik yapı, sanatla, siyasetle, kültürle metalaştırmanın yeni projelerini sürekli kurguluyor. İlişkisel olan her şey, -buna en başta sanat dahil- hayatın katılımcı bir şekilde

yönetilmesini önüne bir proje olarak koymuş. Bu katılımcılığın ne türden boyutlarının olacağı, sanatçıların temel konularını oluşturmalı.

Aynı dönemde yaptığım bir diğer çalışma olan “Gözün Hikâyesi”nde ise, bakışın egemenliği altındaki cins sorununa odaklanmıştır.



Şefik Özcan, Gözün Hikâyesi, T.Ü.Dijital Baskı, 33x42cm, 2010

Manet'in “Olimpia” adlı tablosu, bilindiği gibi dönemin seçkinci burjuva ahlakına yönelik eleştirel bir tavır takınmış ve klasik güzellik ve kadınlık anlayışına yönelik böylesi bir çalışmayı ortaya koymuştur. Çalışmada herhangi bir kadını, hizmetçisi de olan bir hanımefendi olarak betimlemiştir. Bu arada hizmetçi kadın da siyahi olarak betimlenmiştir. Benim bu tablo aracılığıyla odaklandığım sorun cins egemenliği üzerine olmuştur. Egemen erkek bakışı altında, kendisine sadece köle olma ve hizmet etme hakkı tanınan siyahî ırkın yanında, aynı zamanda kadına yönelik biçimlendirici, erkçi bakış ortaya konulmaya çalışılmıştır. Çalışmanın adını, George Bataille'nin “Gözün Hikâyesi” adlı romanından aldım. Romanda Bataille, bakışın yaşamı öldürücü pornografik yönü üzerine odaklanmıştı ve romanın akışı boyunca tüm anlatsal yapıların, ister seküler, ister dinsel olsun nasıl pornografik bir bakışla egemenlik

anlayışlarını ortaya koyduklarını yakıcı bir dille görmemizi sağlıyordu. Çalışmama dönersek; tabloyu anakronik bir tarzda ele alıp, manipüle ederek, günümüz formunda bürokratik erkek egemenliğini temsil eden bir figür yerleştirdim. Figür elinde bir büyüteçle Olimpia'nın üzerine eğilmiş ve pornografik bakışını kadının tüm dokusuna, hücrelerine yöneltmiştir. Bunu bir görme biçimi olarak değil de, gözün tarihsel toplumsal hikâyesi olarak ele almak, beni böylesi bir formu ortaya koymaya yöneltmiştir.

Yine aynı dönemlerde yaptığım ve “Salâvat” adını verdiğim cins sorununa odaklı fotoğraf çalışmasında, feodaliteyi ve dinsel kurumlanışı simgeleştiren tespih üzerinden bir anlatım kurgulanmaya çalışılmıştır. Çalışma, aynı zamanda modern ile muhafazakâr olanın gerilimi üzerinden, erkek egemen bakışı simgeleştirir. Belli eğretilmeleri dil düzeyinde de okunabilir.



Şefik Özcan, Salâvat, Fotoğraf, T. Ü. Dijital Baskı, 120x100cm, 201

Fotoğrafta, oldukça soğuk, gir bir taş mekânda ön ve arka ilişkisine göre yerleştirilmiş kadın ve erkek figürler var. Ön plandaki erkek, mekânın soğuk griliğiyle benzer bir ilişkisi içerisinde gösterilmeye çalışılmıştır. Aynı soğukluk ve gerilim erkek figürün bakışlarında da temsil ediliyor. Erkek figür, mekân içine yerleştirilmiş rahat bir kanepede oldukça hâkim ve rahat bir şekilde oturmuş ve elindeki tespih tanelerini saymaktadır. Ancak bu tespih salt erkekliği temsil eden otuzüçlük tespih ne de tanrının doksan dokuz adını temsil eden doksan dokuzluk tespihtir. Sonu gelmeyen bir zincire dönüşmüş halde, sol arka planda yer alan kadının saçlarında son bulmakta gibi görünmektedir. Kadın hem mekânla, hem de erkekle tezatlık ilişkisi içerisinde parlak canlı ve modern bir elbise içinde temsil edilmiştir. Elleri arkasında, başı sola dönük bir şekilde çalışmanın sınırlarının dışına bakışını yönlendirmiştir. Hem bir çaresizlik, hem de kendinden emin bir görünüm içinde olan kadın, çalışmayı farklı bir düzlemde gerilimli hale getiriyor. Bu gerilimlerden birini, ilk bakışta kendini göstermeyen, kadınsılıkla ilgili süsler oluşturuyor. Görüntüde kadını erkeğe bağlayan bağ, kadının saçına taktığı bir aksesuar, bir süs ögesi mi, yoksa erkeğin elindeki tespih mi, bunu anlayamıyoruz. Ama temsil biçimini, egemen bir yapının biçimlendirdiği ilişkilerin genel formu üzerinden okumamızı sağlayan göstergeleri fark edebiliyoruz.

Sanat ve siyaset arasındaki ilişkilerden söz ettiğimizde ve bu ilişkileri, tanrısallıkla ilgili bir kuramsal çerçeve içinde ele aldığımızda, aslında söz konusu ettiğimiz şey, bir egemenlik ilişkisidir. Söz konusu egemenlik olunca da, buna dahil edebileceğimiz, bir bütün olarak toplumsal yaşam vardır. Ve tüm teorik sorgulamalarım boyunca, bunun temel olarak eşitsiz –haksız bir paylaşımı içerdiğinden söz etmeye çalıştım. Bunun için sanattan, kültürden, politikadan sürekli belli düzeylerde vurgulamalarla, tekrarlarla bahsetmeye çalıştım. Böylesi bir konu, çok güncel olarak, militarizmle, kimlik meseleleriyle, hiyerarşik yapılarlar, ideolojilerle, etnik sorunlarla, dil sorunlarıyla, cinsel kimlik meseleleriyle iç içedir. Bu anlamda çalışmalarım, bir bütün olarak söz konusu ettiğim, tarihsel anın da temel sorunsallarıyla pratik düzeyde bir uğraşmayı içeriyor. Bu anlamda 2011 yılı içerisinde yaptığım bazı çalışmalardan söz edeceğim.

Militarizm, bir ülkede ordu gücünün aşırı derecede ağır basması, her tür sorunu askerî yöntemlere başvurarak çözüme, bundan dolayı silahlı kuvvetlere öncelik tanıma eğilimi

ve savaşı yüceltmektir. Bu aynı zamanda askeri kültüre ait değerlerin toplumun genelinde egemen değerler olarak algılanması demektir. “Sürüyü gütmek” adını verdiğim çalışma bu anlamda bir militarizm eleştirisi içerir. Oyuncaklarla oluşturduğum çalışmada, taarruz halindeki askerler gösterilmeye çalışılmıştır. İşin provokatif ve ironik boyutunu, çalışmanın ön merkezine konan oyuncak eşekle sağlanmaya çalışılmıştır. Katı bir militarizm eleştirisi içeren bu çalışma, yaşamın varoluşsal olarak, nasıl militarize edildiğini sorunsallaştırıyor. “Eşek küçüktür ama deve katarını güder”, diye bir deyim vardır. Çift anlamlı okunabilecek bir deyim. Sorulabilir. Deve katarının güdülmesinde maharet eşeğin midir? Yoksa yönlendirilebilir özelliğinden dolayı mı ileri sürülür? Çalışma mevcut dünya imgesini gösterge-liyor ve sürüleştiren, militarize edilen insan topluluklarına dairdir.





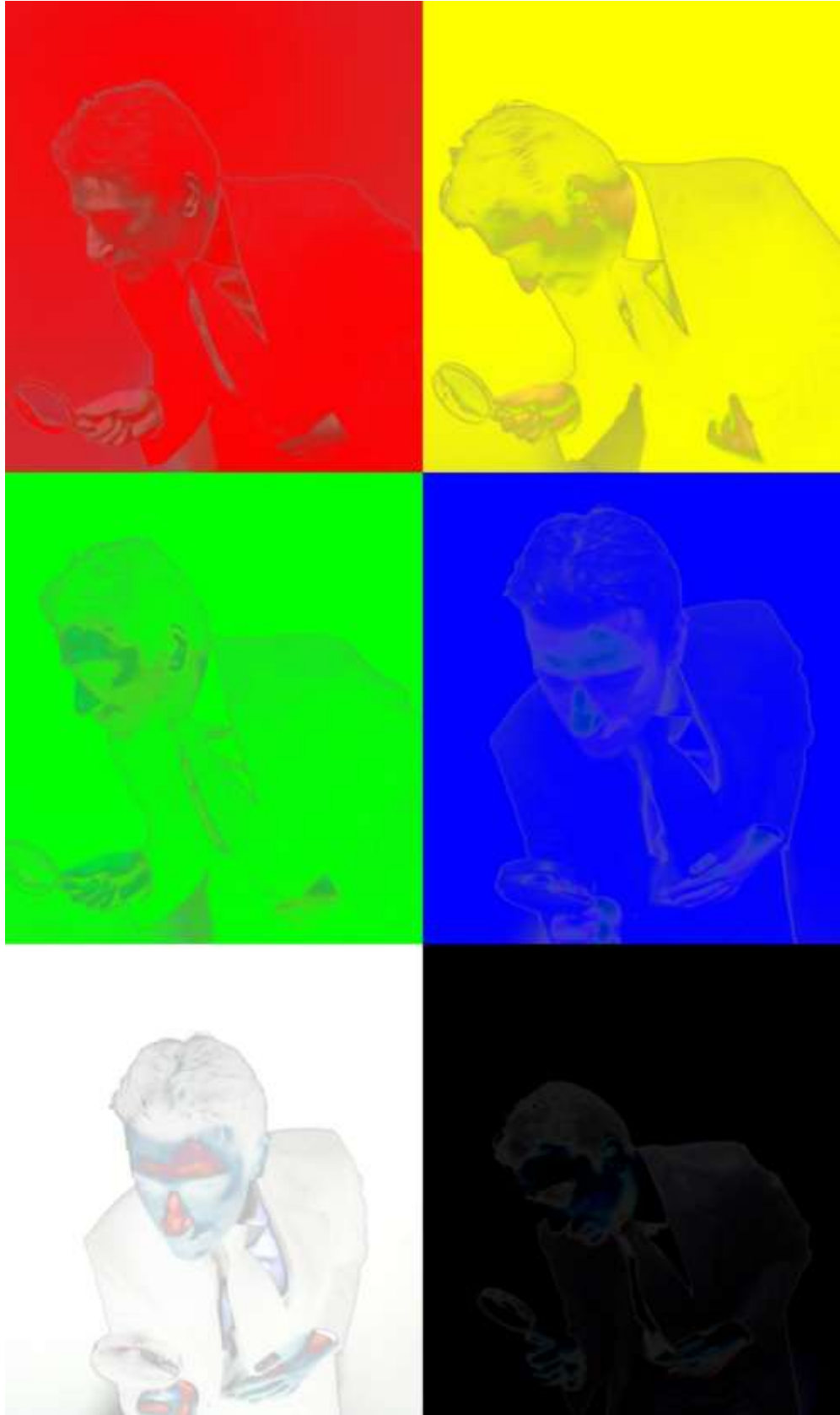
Şefik Özcan, Sürüyü gütmek, Yerleştirme, 10x50x50cm, 2011

Aynı dönemde yapılan bir diğer çalışma ise, bir galeri mekânında ve kaide üzerinde anlamını bulan “T.A.Ş” adlı çalışma. “Kendine Dikkat Et” konseptiyle gerçekleştirilen bir sergide “Ütopist” adlı bir diğer yapıtla birlikte sergilenen çalışma, şiddet-karşı şiddet ilişkileri üzerine yoğunlaşıyor. Bunun yanında, minimalist tavrıyla sanat sisteminin içindeki eşitsizlikleri söz konusu etmek gibi bir anlamı da içinde barındırıyor. Kırmızı kadife bir zemin üzerinde ve cam bir kutu içinde bir kaldırım taşını görüyoruz. Sergilenen bir taş. Aynı şekilde çalışmaya verilen isim de taş. Ancak çalışmanın adı, T.A.Ş şeklinde büyük harflerle yazılıp noktalarla bölümlenmiş. Bu şekilde bir açılımı gerektiren bilinmeyen bir anlama gönderiyor.



Şefik Özcan, T.A.Ş, Yerleştirme, 30x30x30cm, 2011

Tez/rapor çalışmasına yönelik okumalar yaptığım süreçte ele aldığım bir kavram aracılığıyla görsel dile çevirmeye çalıştığım bir diğer çalışma, siyaset bilimcisi Wallerstein'in Ütopist kavramıyla ilişkili. Aynı zamanda çalışmaya verdiğim ad; Ütopist. Yapıt altı ayrı parçanın dijital ortamda birleştirilmesiyle oluşturulmuş. Kırmızı, sarı, mavi, yeşil renklerin ve siyah –beyaz değerlerin kullanılmasıyla, daha önce “Gözün Hikâyesi”nde kullandığım eli büyüteçli figürün yeniden değerlendirilmesiyle meydana getirilmeye çalışılmıştır. Çalışmada, eli büyüteçli figür nereye olduğunu göremediğimiz ama dolaylı olarak metinsel bağlamda hissettiğimiz bir yere odaklanmış vaziyette yer alıyor. Figür monokromatik bir ortamda yer alıyor. Bu tek renkli ortamları bütünsel anlamda Kapitalist sistemin çoklu görünümü olarak okuyabiliriz. Alternatifler sunuyor gibi görünen sistemik yapı aslında belli kodları iletmekten ve bir alternatifsizliği dayatmaktan başka bir şey yapmıyor. Figürün elindeki büyüteçle ortama yönelttiği anlamaya, görmeye yönelik bakış, bir alternatif arayışını, sistemik yapıyı sorgulama çabasını ortaya koymaya çalışıyor. Yapıt, aynı zamanda Wallerstein'in, “ütopya”dan farklı olarak ortaya koyduğu “ütopistik” kavramının bireyleştirilmesine ilişkindir. Ütopyalar cennet düşleri olarak, yanılsamaların, dolayısıyla hayal kırıklıklarının besleyicisi iken, “ütopistik” tarihsel alternatiflerin değerlendirilmesi, olası tarihsel sistemlerin rasyonalitesine ilişkin kararlarımızın uygulanmasıdır. Sınırlılıkların, insan yaratıcılığına açık alanların gerçekçi değerlendirmesidir. “Ütopist” yeni bireydir; Sorunsallaştırır, sorgular, eyleme geçer.

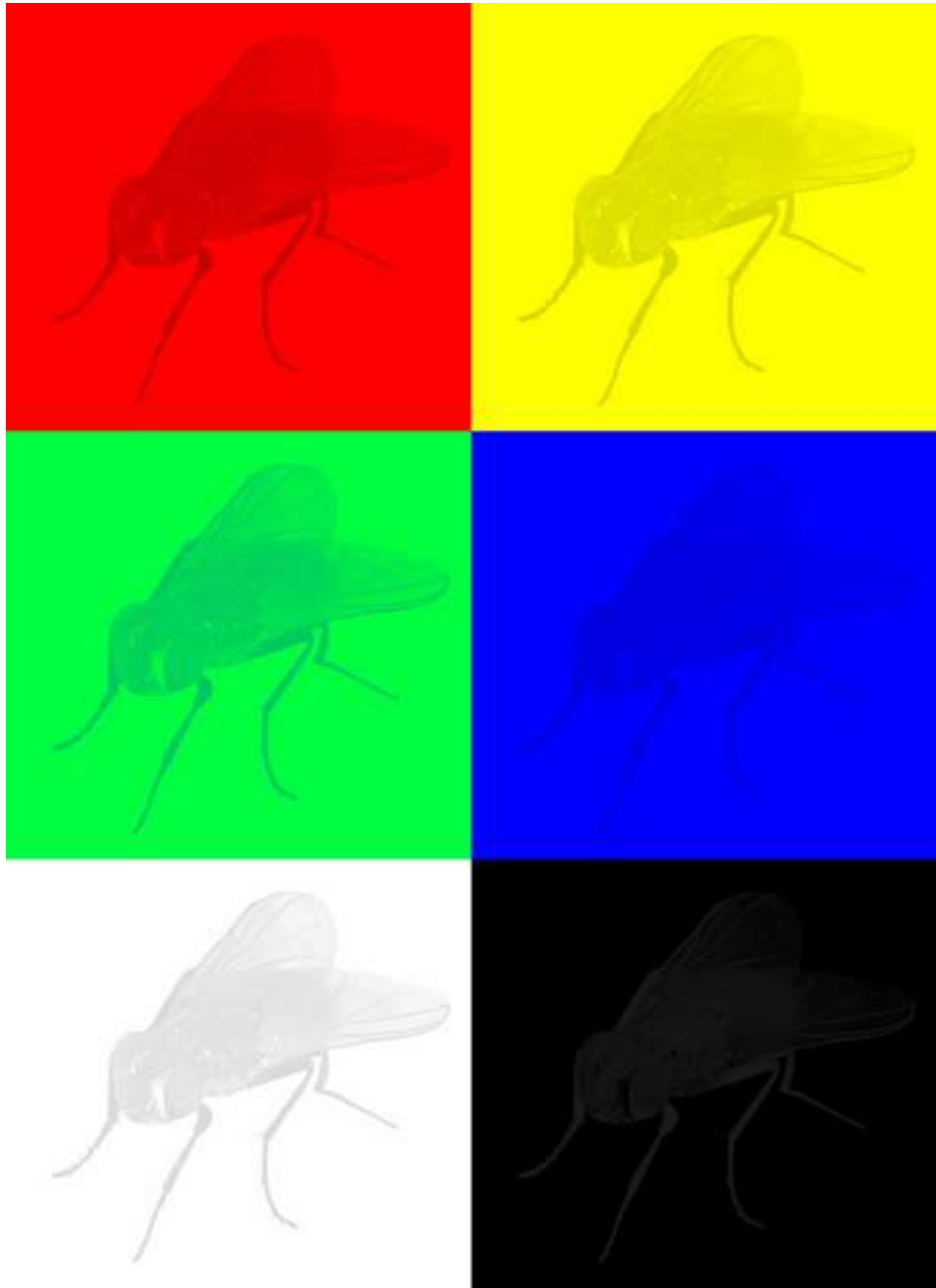


Şefik Özcan, Ütopist, Fotoğraf, Dijital Baskı, 100x70cm, 2011

“Ütopist”le aynı dönemde yaptığım bir diğer çalışma ise, “Counter-attack I-II” dizisinden oluşuyor. “Ütopist” adlı çalışmayla aynı form düzlemini paylaşan “Counter-attack I-II”, karşıt bir söylem ve pratiği ortaya koyuyor. Daha açık ifade etmek gerekirse egemen söylemi manipülatif ve ironik bir dilde ortaya koymaya çalışıyor.



Şefik Özcan, Counter-attack I, Dijital Baskı, 100x80cm, 2011

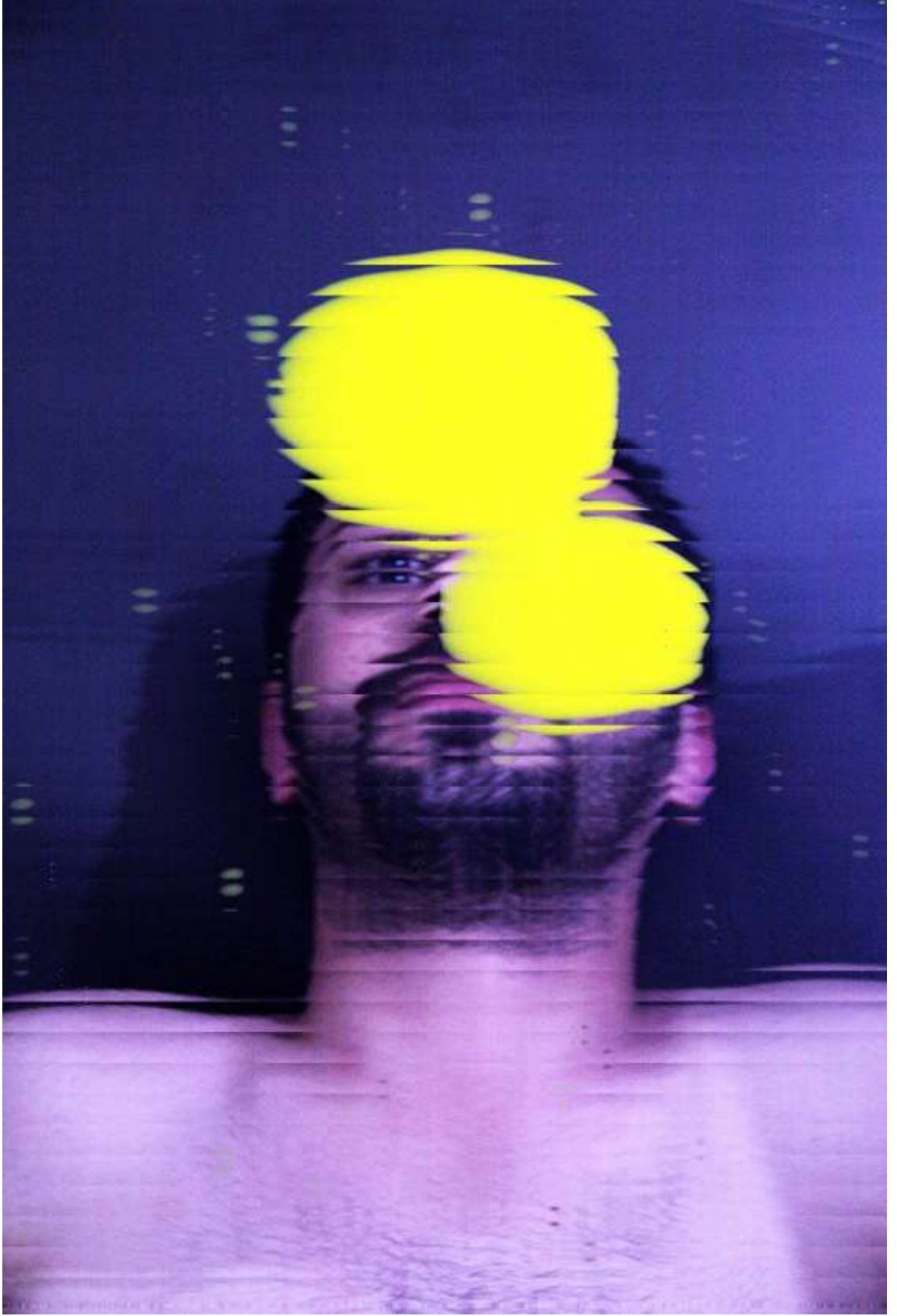


Şefik Özcan, Counter-attack II, Dijital Baskı, 100x70cm, 2011

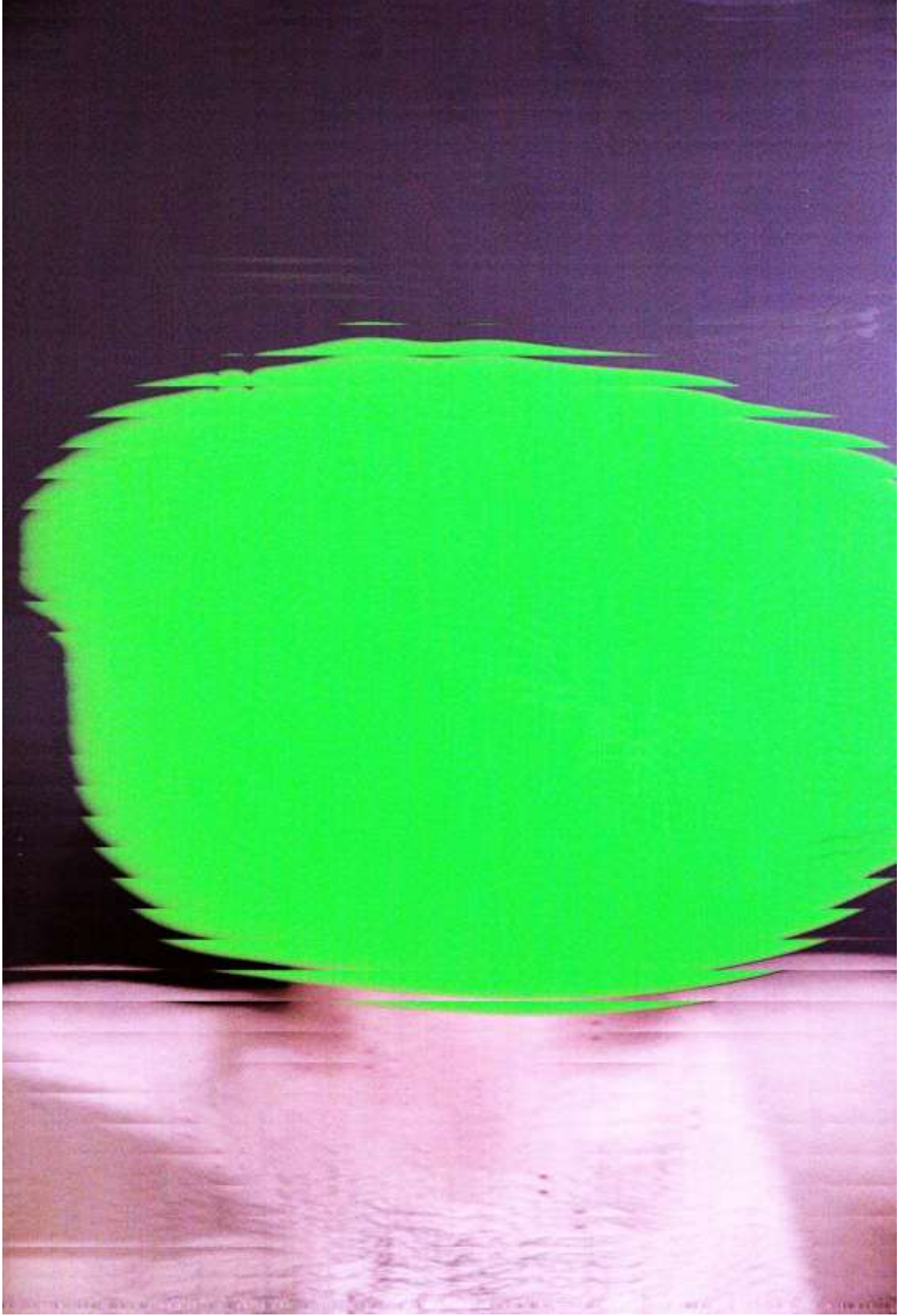
Son dönemde, genelde yine figüre dayalı ancak soyut bir anlatımı ön plana çıkaran çalışmalarında, belli bir bakışımı hedefleyen kuramsal çabayla birlikte düşünülebilecek belli pratikler ortaya koymaya çalıştım. Yine parlak, canlı, patlayan temel renklerle oluşturulmuş bir dizi meydana getirdim. İmgenin, provokatif, pornografik ve politik boyutlarını belli bir konseptle, sanat ve siyaset arasındaki ilişkilere odaklanarak çok yönlü bir iletim mekanizmasını işlevsizleştiren bir tarzda ele almaya çalıştım. Ortaya, kendini ilk elden açıklamayan, daha çok deneysel denilebilecek, başkalaşıma açık tekrarlardan oluşan bir imge ortaya çıktı. Çalışmanın rasyonel bir düzenlemeden olabildikçe uzak, yazgısal diyebileceğim ölümcül mesafesi, bir boşluk duygusuyla birlikte ele alındığında, nereye bağlanabileceği belirsiz bir olay olarak kendi durum-konumumuzu sorgulatan bir görüntüye dönüşüyor. Toplumun ve bireyin bir tarihi mi, yoksa yazgısı mı var, türünden bir soruyu kendisine yapışacak bir adla, “şey”lere verilebilecek bir isim etrafında tanımsızlığa gönderiyor. Çalışma teknik açıdan da, sözünü ettiğim mesafeyi ve boşluk duygusunu ortaya koyabilecek bir şekilde değerlendirilmiş. Yine olayın/durumun kavramını bir ceset/figür, bir camın arkasında sadece üst kısmını görebileceğimiz bir şekilde yatıyor. Bakışı farklı düzeylerde yönlendiren üç optiğin arkasında-altında duran bir konumun sahibi olarak bir ceset-figürdür gördüğümüz. Bir “natura morta”. İlk olarak ceset/figürün bakışının muhatabı bakan göz, ikincisi bakan gözün kullandığı kamera-göz ve üçüncü olarak da bu iki gözü figürden ayıran sınır/göz (cam). Sınır/göz, bakan ile bakılan/anlamlandırılmaya çalışılanın arasına yerleştirilmiş bir opak. Ve belli bir manipülasyon gücünü elinde barındıran temsili bir egemenlik sistemi. Bu, belirli yoğunluklarda, dağınık formlarla oluşturulmuş bir sistem. Renkli denilebilecek bir çeşitliliğe ve akışkanlığa sahip bu sınır/göz sistem. Ele geçiriyor, üstünü örtüyor. Yok ediyor. Ve bizi olabildikçe dalgalı, ya da, kesilip biçilmiş bir görüntüsel gerçekliğin içine çekiyor. Bir ayna işlev-sizliğinden de söz edilebilir bir düzeyde. Görüntümüzü bir saydamsızlığın içine hapseden sınırsız bir aynanın tecrit edici, yalnızlaştırıcı hali diyebiliriz. Apaçık bir imgenin opaklığı diyebiliriz. Ya da, aşırı işlevselleştirilmiş, pornografik kılınmışın bakışın işlev-sizliği diyebiliriz. Tanımsız!



Şefik Özcan, Tanımsız, Fotoğraf, T. Ü. Dijital Baskı 100x70cm, 2012



Şefik Özcan, Tanımsız, Fotoğraf, T. Ü. Dijital Baskı 100x70cm, 2012



Şefik Özcan, Tanımsız, Fotoğraf, T.Ü. Dijital Baskı 100x70cm, 2012



Şefik Özcan, Tanımsız, Fotoğraf, T.Ü.Dijital Baskı 100x70cm, 2012



Şefik Özcan, Tanımsız, Fotoğraf, T.Ü.Dijital Baskı 100x70cm, 2012



Şefik Özcan, Tanımsız , Fotoğraf, T.Ü.Dijital Baskı 100x70cm, 2012



Şefik Özcan, Gayet Renkli, T.Ü.D.B ve Akrilik, 130x50cm, 2012

Son dönem çalışmalarım içerisinde yer alan “Gayet Renkli” adını verdiğim çalışma, fotografik bir imgenin yeniden değerlendirilmesi yoluyla, kendine göre kılınmış bir bakışımı, mevcut bir olay-durum üzerinden ele alıyor. Nedir bu olay-durum? Ne türden bir konuma sahiplik ediyor? İmge de kitlesel bir yakarışı, ideolojinin zihin ve beden hâlleriyle, yayılımlı bir salınım içinde –titreşirken demeyeceğim- görüyoruz. Yayılımlı bir salınım derken, vecd içinde gerçekleştirilen bir ritüeli kastediyorum. Karanlıklar içinde, tedirgin edici ışıklar altında -renkler demeyeceğim-, bir korku unsuruna dönüşmüş yüzler-belki de maskeler- söz konusu. Ya da korkunun çarpıttığı yüzler de denilebilir. Bu yakarışın, tarih-toplum bazında nesnesi nedir? Ya da böylesi bir ritüele varlık kazandıran özne kimdir? Çalışmadaki iletiyi, sanat tarihsel referanslarla yönlendiriyorum; Munch’ın “Çığlık”ını anıyorum. İsyanın dile gelişine “gönderiyorum”. Ritüelden koparılabilir ne var bu imgede? Yazgılı olmaktan söz edilebilir. Biçimlendirilmiş bir tarih ve topluma karşı çaresiz bir canhıraş bağışlardan söz edilebilir. Ve nihayetinde politik bir ifadeden yoksun, dolayısıyla bilinçten yoksun ebedi bir ‘çığlık’tan söz edilebilir. Adsızlardan, dolayısıyla dilsizlerden söz edilebilir. Ve kadından söz edilebilir.

“Bekleyiş” ve “Yolda” çalışmaları, söze yönelik bir eylemselliğe çağırıyor. Ya da şöyle ifade edeyim; eylemin sözdizimsel hallerine vurgu yapıyor. Bir “çağrı” da denilebilir. Bir ifade ve anlam genişliğine-belki de daralmasına demeliyim- gönderen bir imge (nihayetinde salt bir göstergeden ibaret) söz konusu. “Bekleyiş”, Samuel Beckett’ın “Godot’u Beklerken” eserinin son tahlilde özeti diyebileceğimiz, yani, ‘iki kişi birini bekliyor, ama o kişi gelmiyor’ un, ya da ‘GODot’u (Tanrı’yı) beklemek şeklinde de düşünülebilecek bir özetin, sanatın kutsallığı ile ilişkilendirilebilecek boyutunu tartışıyor. İki kişi sanatın sonunu bekliyor ama sanatın sonu gelmiyor. Piyasanın sonu bekleniyor ama bu gerçekleşmiyor. Tarihin sonu bekleniyor ama tarih son bulmuyor. Dünyanın sonu bin bir türlü kıyamet senaryolarıyla bekleniyor ama yaşam, dünya son bulmuyor. 20. Yüzyılın popüler düşüncesi olan “son” nosyonuna bir yaklaşım getirilmeye çalışılıyor. ‘Bekleyiş’in tamamlayıcı sentaksı ise ‘Yolda’ ile oluşturulmaya çalışılmış. ‘Yolda’ çalışmasında, çaresiz, pasif bekleyişin ötesinde, geleceğe yönelik bir ufuk çizgisi tartışılmaya açılıyor. Son düşüncesinin karşısına çevrim içi denilebilecek bir boyutta, kırılmalarla ilerleyen, döngüsel bir gelecekçilik ortaya konuluyor. Ama bunu şimdinin içinde tartışmaya başlayarak yapıyor bunu. **“bencebütünbunlaryapılabilir”**; var olana yönelik içkin bir eleştiri söz konusu. Bunlar yapılabilir... ama yine de bir öngörülükten söz ediyoruz. Ve tüm bu sözdizimlerinin anlama çağırان yönünden söz ediyoruz; geleceği anlamaktan söz ediyoruz. ‘Bekleyiş’ ve ‘Yolda’ çalışmalarının formel boyutunda da imgeye çağırان, dahası imgeleştirilen bir yönü var. İlkinde bir birine bitişik bir hiyerarşik düzenden söz edilebiliyorken, ikincisinde sadece birbirine bitişiklikten söz edilebilir. Bu bitişiklik üzerinden bir anlam yakalanabilir. Ya da yaratılabilir. İlkinde aktörler erk-ek (TwoMenAreWaiting...) iken, ikincisinde cins kimliğine herhangi bir vurgu yapılmıyor. ‘Bekleyiş’ ve ‘Yolda’ çalışmaları kendi içerisinde bir noktadan başka bir nokta geçişlerden söz ediyor.

TwoMenAreWaitingForTheEndOfTheArtButItDoesNotEnd

Şefik Özcan, Bekleyiş, Kağıt Üzerine Baskı, 2012

bencebütünbunlaryapılabılıramainsanmbirvizyonubulunmalıyanigeleceğianlamalı

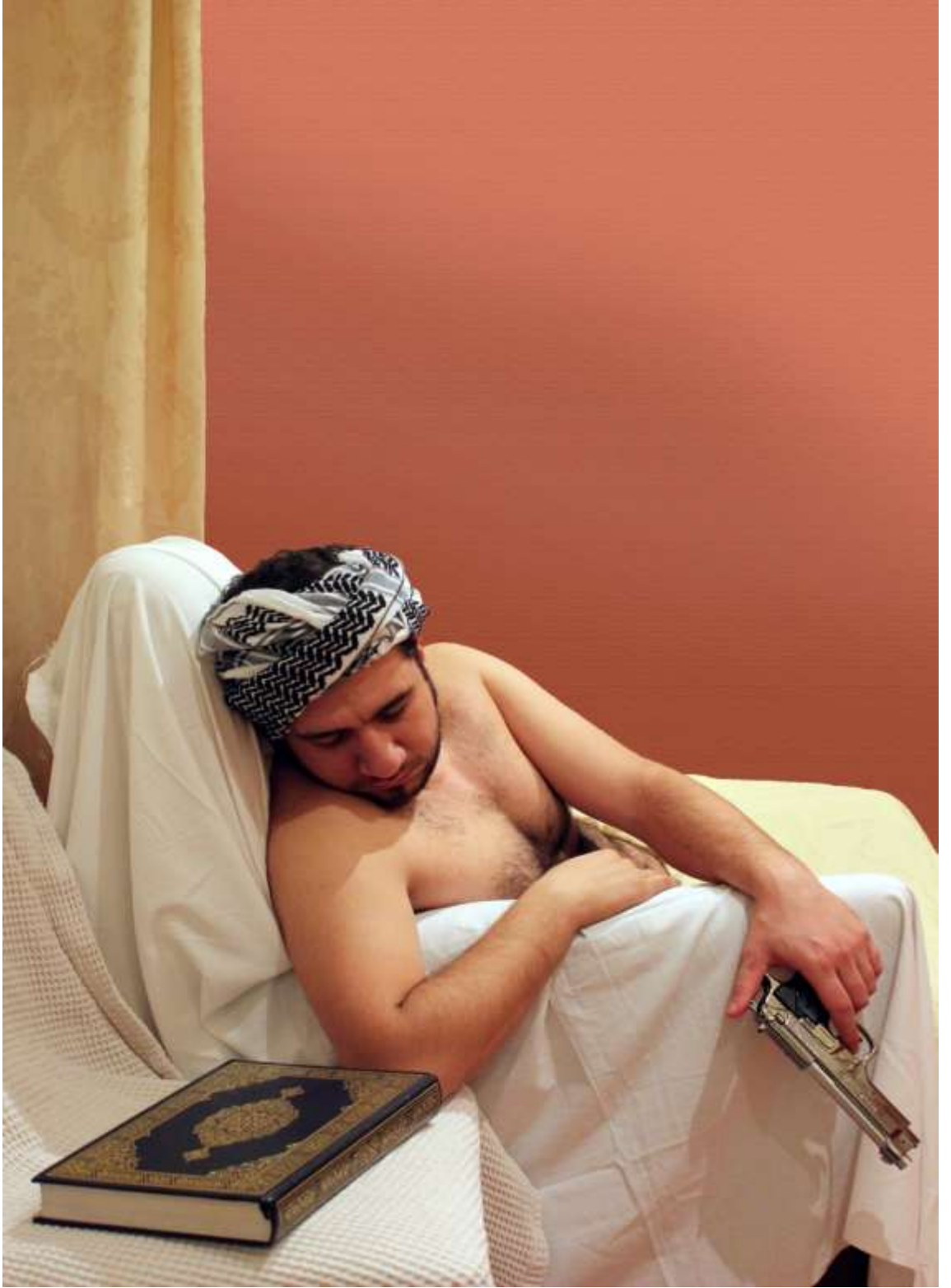
Şefik Özcan, Yolda, Kağıt üzerine Baskı, 2012

“Yönlendirilmiş İleti”, kendi içerisinde hem metinsel düzlemde, hem de imaj anlamında daha önce belirtildiği gibi, çok spesifik olarak teorinin gri alanlarında gezinmeye çağırdığı gibi, aynı zamanda kişinin kendine yönelik süreçlerini de görünür kılmaya çalışıyor. Bir başlık olarak içerisinde aslında çok şeyin dahil edilebileceği, söylemsel olan ve görüntüsel olanın tartışılmaya çalışıldığı, kişisel olarak da, çevresel olarak ta çoklu süreçlerden söz edildiği bir çatı işlevi görüyor. Sürekli manipüle edilen, belli oranlarda temellük edilen, anlamlandırmalara, yanlış anlamalara, dönüşümlere, değişimlere işaret eden bir mekanizmadan söz ediyorum. Bu anlamda “Bir İdeoloji

Sahibi Olmanın Dayanılmaz Ağırlığı” adlı çalışma, tam da bu mekanizmayı belli sonuçlar dahilinde görünür kılmaya çalışıyor. Düşüncenin sistematik hale getirilip işlevsel kılınması anlamında din kurumu, binlerce yıldır bir üst-anlatı olarak, belli bir çerçeveden bir dünya, evren, toplum, insan, varlık algısı oluşturmuştur. Daha dünyevi diyebileceğimiz bir algı, son üç yüz yıldır çeşitli boyutlarda ve anlamlarda, belli felsefi ve ideolojik yaklaşımlarla oluşturulmaya ve sistematize edilmeye çalışılmıştır. Ama bunların söylemsel ve pratik boyutları bana göre, dinsel söylemlerin dünyevi kavramlarla ifade edilmesi gibi bir boyut taşır. Bunu sanat ve siyaset ilişkisi bağlamında kuramsal düzeyde tartışmıştım. Hatta Fransız Devrimi’nin canlandığı, sistematize ettiği laiklik düşüncesinin, birçok noktada yeni bir dinsel algı oluşturduğuna değinmiştim. “İdeoloji Sahibi Olmanın Dayanılmaz Ağırlığı”nda, bu bakış açısına bir görüntü kazandırılmaya çalışılmıştır. Çalışma, Fransız Devrimi döneminin önemli yapıtlarından olan, “Marat’ın Ölümü” adlı eserin kompozisyon düzlemini paylaşır. Ancak bunu başka bir boyutta ortaya koymaya çalışmıştır. Kutsallıklar ve şiddet üzerinden var oluş-lar görünür kılınmaya çalışılmıştır. Aslında ciddi manipülasyonlardan söz edilebilir; Kutsallıklar yaşamı mı ön planda bir temel prensip olarak benimser, yoksa ölümü, öldürmeyi mi kendine temel amaç edinir? Ya da hegemonik güçlerin bir erk pratiği olarak dayatması mıdır? Bunu bir bütün olarak, devlet, millet, din, para için ölmek öldürmek biçiminde de okuyabiliriz. Ama yaşamın üstünde Demokles’in kılıcı gibi sallanan üst-anlatısal yapıların dayanılmaz ağırlığı olarak, vaat edilen şeyler için şiddet unsurunu, zor araçlarına sahip olmayı bir amaç olarak edinen sistem pratikleri, ancak algı düzeyinde bir değişimle, başka türlü kılınabilir. Son tahlilde burada görülen; ‘Sahip olmanın dayanılmaz ağırlığı’ ile ilişkilidir. ‘Lanetli pay’ olan gücün, erkin dayanılmaz ağırlığı ile ilgilidir.

Çalışmada, oldukça steril bir ortamda, örtülerle, perdelerle dizayn edilmiş mekanda yarı çıplak bir figür, yarı yarıya gömüldüğü yerden sağ yanına yüklenmiş bir şekilde, sol elinde bir zor aracıyla görülüyor. Figürün ölü mü, diri mi olduğu konusunda bir fikrimiz yok. Figürün hemen sağ tarafında bir kitap var, örtük bir masa ya da sehpanın üzerinde duruyor. Kitap, her zaman ideanın alanını temsil eder. Bu ister dinsel bir metin olsun, ister dünyevi bir anlatısı olsun. Bu anlatı her zaman bireyi ya da toplumları belli bir eyleme, pratiğe zorlar. Olabildikçe aydınlık bir mekanda, trajik bir manzarayla karşı

karşıyayız. Bunu salt bir kurgu olarak ele alamayız. Bireye, toplumlara her zaman için, bir kurgu dayatılır. Bir kurgu içinde yaşanır. Bu anlamda anlatıların boğucu, dayanılmaz ağırlığı altında yaşanan durum, imgenin göstermeye çalıştığı türden bir hareketsizliktir. Ama bu hareketsizlik aynı zamanda tehdit edicidir. Daha spesifik olarak, dünya medyasının yaydığı dille ifade edilirse, bir şiddet kültürüyle yüklüdür. Egemen kılınmaya çalışılan her ideanın şiddetle yüklü olması gibi. Bu durum, salt, kendinde, kendine var oluşun hafifliğinin, esrikliğinin tam tersidir. Bağlayıcı, zorlayıcı ve öldürücüdür.



Şefik Özcan, Bir İdeolojiye Sahip Olmanın Dayanılmaz Ağırlığı, Fotoğraf, T.Ü.Dijital Baskı 100x70cm, 2012

“Son Olympia”, adlı çalışma, ‘Yönlendirilmiş İleti’nin direkt anlamı üzerinden var ediyor kendini. Aslında, bu çalışmaya ‘Yönlendirilmiş İleti’ de denilebilirdi. Ancak öylesi bir ‘isim’, bir nokta koymama kaygılarından ötürü (Bu tez/sanat eseri raporunu noktalamaktan söz etmiyorum), bir çizgi çekmeme kaygılarından ötürü uygun görülmedi. Bunun en temel nedenlerinden biri, ‘bakış’ ı henüz tartışmaya açmaktan ötürüdür. Bu anlamda bir hiçlikten söz edilebilir. Bir yer-sizlikten, bir toprağa (köksap anlamında, üzerinde var olunan bir toprağa) sahip olamamaktan dolayı bir hiçlikten söz edilebilir. Bir düzensizlikten söz edilebilir. Ayrıca kimliksizlikten. Ya da, en arı ifadeyle ‘yokluktan’ söz ediyorum. ‘Olimpia’nın yokluğundan. Ve dolayısıyla eleştirel düşünceden, söz ediyorum. Başlangıcı olmayan sözden ötürü, yalın bir şekilde ‘söz ediyorum’. ‘Son Olympia’ da görülen nedir peki? Bir ‘yerinden etme’ midir bize gösterilen? Sadece erke dayalı bir olay-durum mudur sahnede cereyan eden? Beyaz, ışıklı bir mekândaki örtülü yatağa sere serpe uzanmış bir erkek bedeni. Hatta buna yer olmayan yer bile denilebilir. Uzamdan yoksun bir uzam. Bir boşluk, hiçlik. Figür bu sere serpelğine rağmen hiç de rahat değil. Eminim ki, uyuklamıyordur da. Şiddet yüklü gibi de görünmüyor tüm tehdit araçlarına rağmen. Ya da, figürün örtük bölgesinin göstergesi diyebileceğimiz tabancanın pornografik anlatımının da (nihayetinde gözle, bakışla direkt buluşan araçsallık) açık ettiği bir durum söz konusu değil. Cins tercihi üzerinden de alımlamak, çözüldürtmüyor imgeyi. Tekrar edilebilir; Bir yerinden etme var, bir temellük etme var, ama yine de iletilen bir açık anlamda uzlaşılamıyor. ‘Bana göre’lere göre bir imge. Yönlendirilmiş bir imge, yönlendirilmiş bir ileti. Yönlendirildikçe, anlamda çoklaşan, ama anlamsızlaşan, ya da şöyle demeliyim; anlam yüklenimlerinden olabildikçe uzağa kaçan bir imge. Salt bir imge. Salt bir söz. ‘Bir trajedi olarak manzara’dan söz edilebilecek olan, coğrafik bir düzlemde yalın bir söz. Ve bu söz bizi ‘son’raya götürür.



Şefik Özcan, Son Olimpia, Fotoğraf, T.Ü.Dijital Baskı 120x100cm, 2012

‘Son’rasında “Bir Trajedi Olarak Manzara” vardır. Başka bir dilde söyle(n)mek vardır. Egemen dilde söz söylemek vardır. Muhattabı belirsiz, bir boşluk vardır. Uzak doğu manzara ressamlarının seveceği türden, dingin tefekkürlere götüren boşluklar vardır. Ama yere sağlam basan bir doluluk da vardır. Boşluğu ele geçirmeye kadir bir doluluk. Tedirgin edici bir doluluk, bir sağlamlık (?). “Bir Trajedi Olarak Manzara” adlı çalışma, en yalın haliyle, tüm samimiyetiyle “Bir Trajedi Olarak Manzara”dır. Şaseye gerilmiş, trajik bir yaşam öyküsüdür. Üstüne söylenebilecek her şeyi, bir çırpıda ağırbaşlı bir sessizliğe davet eden bir öykü. Ya da anlatısından dolayı, kıtalar arası gezdirilen bir form. Ya da biçimsel açıdan kabul edilen bir anlatıdır. Bu çoğaltılabilir. Çalışmada gördüğümüz şey, açık, berrak bir gökyüzü. Kompozisyonun neredeyse beşte dördünü kapsıyor. Geriye kalan beşte birlik alanda ise, tozlu, kahverengi tonlarında, uzaktan görülen tepeler. Bir çöl görüntüsünde olan bu tepeler, kendinde hiçbir yaşam barındırmıyor gibi. Olabildikçe tedirgin edici ve bir o kadar da tekinsiz. Kendi gerçeküstücülüğünde barındırdığı şey ise, sadece bir çöl. Aynı zamanda bu bakışın kıraçlaştırıcılığı anlamına da gelebilir. Çalışmaya yaptığım tek dış müdahale, beşte birlik alana, bir okuma olarak yerleştirdiğim bir yazı. İmge olarak ele aldığım iletinin yönlendirildiği sürece kattığım bir anlamlandırma. Bir keyif nesnesi olarak manzaranın,

bir zenginlik gösterisi olarak manzaranın ya da bir çözümlene nesnesi olarak manzaranın yanına getirilen, bir trajedi olarak manzara.

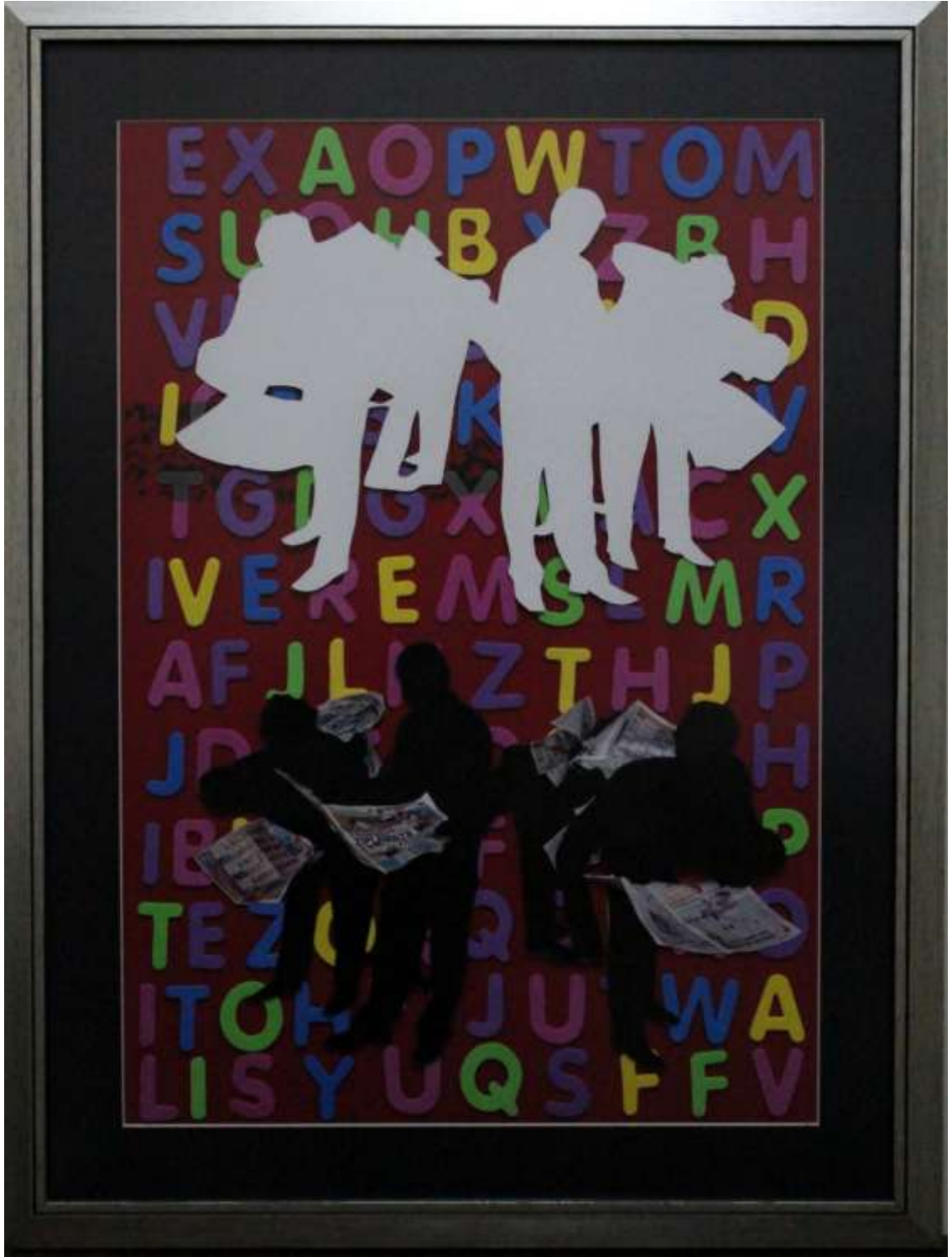


Şefik Özcan, Bir Trajedi Olarak Manzara, 100x80cm, Tuval üzerine Fotoğraf Baskı, 2012

“Yönlendirilmiş İleti” başlığının içine dahil ettiğim son çalışma ikili dizisini, “Âkil Adamlar” adını verdiğim, küçük ebatlı işler oluşturuyor. Çalışmalarda, ironik ve mizahi bir tarzda, birbiri üstüne çökmüş -ya da katlanmış da denilebilir- figürler oluşturuyor. Bir performans sergileniyor. Tüm gülünç formuna rağmen, oldukça ciddi sayılabilecek bir eylem görüyoruz imajlarda. Bu ciddiyet bir okuma ciddiyeti, ya da kuramsallığın soğukluğu da diyebilirim. Gazetelerin tüm köşe başlarını tutmuş, toplumu yönlendiren, yaşamı çarpıtan, erke sevdalı aydın tipi üzerine bir eleştiri olarak ele alıyorum bu çalışmaları. Bu anlamda, yönlendirilebilirlik üzerine bir pratik sergileniyor diyebiliriz.



Şefik Özcan, Âkil Adamlar-I, Fotoğraf Baskı Üzerine Mürekkep, 38x30cm, 2012



Şefik Özcan, Âkil Adamlar-II, Kolaj, 58x44cm, 2012

“Âkil Adamlar –I” de, birbirinin tekrarı altı imaj görüyoruz. Belli bir simetriye sahip bu imajlarda farklar, her kompozisyonun zeminine çekilmiş renklerle oluşturulmaya

çalışılmış. Kırmızı, sarı, yeşil, mavi ve siyah-beyaz değerler. Bu renkler, uzunca bir süredir, çalışmalarında farklılıkları ifade etmede kullandığım, sadece bir renk, ışık olmaktan öte bir form diline sahip unsurlar. Ancak, tüm farklılıklarına rağmen bir aynılığa işaret eden unsurlar. Ya da aynılaştırılan unsurlar olarak işlev görüyor. Bu aynı zamanda katılımcı anlamda yeni yönetim modellerine de gönderme yapıyor. “Âkil Adamlar-II” de ise, yine birbirinin ters negatifi denilebilecek bir figür topluluğu, ne olduğu anlaşılmayan çeşitli renklerdeki dağınık harflerin oluşturduğu bir metin üzerine altı üstü yerleştirilmiş bir şekilde yine ciddi bir eylem halinde görülüyor. Metnin anlamsız ve bir o kadar da renkliliği form düzeyinde bir anlatı sunarken, aynı zamanda figür topluluğunun dayandığı zeminin de bulanık, açık olmayan yapısına gönderiyor. Bu çalışmalar, nihayetinde “Yönlendirilmiş İleti” içinde, bir çağrı niteliği taşıyor. 20. Yüzyılın kadim çağrılarından birini dillendiriyor da denilebilir. Bu çağrının içeriğini, etik, estetik ve politik bir bilinç yapılanmasının, toplumsal yaşamın tüm düzeylerinde inşa edilmesinin gerekliliği oluşturuyor.

VI. 2. SONUÇ YERİNE

Bu metinde sanat siyaset ilişkisini, her ikisinin arasındaki sınırlardan, birbirlerini içermelerinden/dışlamalarından söz ederek incelemekten ziyade, dayandıkları temel kategori bağlamında ele almaya çalıştım. Benim açımdan bu temel kategoriyi oluşturan teolojik bağlamdı. Odaklandığım sorunsal kendini şu biçimde ortaya koyuyordu: Aydınlanma süreci içerisinde, ulusların inşa sürecinden, sanatın özerkliği nosyonuna ve avangard hareketlerden, günümüz kültür festivallerine ve bu festivaller bağlamında geliştirilen kültür diplomasisine kadar, sanat ve siyaset ilişkisinin doğası nedir? Daha spesifik olarak, 20. yüzyıl sanatının ilişkilendiği siyasetin doğası nedir? Bu temel sorular neticesinde, arayışımı Kapitalist burjuva toplum sisteminde siyasetin karakterinin ne olduğuna yönlendirdim. Weber'in "Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu" adlı eseri bu anlamda benim için başvurulacak temel kaynağı oluşturdu. Weber, kapitalist ahlakın biçimlenmesinde, Protestanlığın bireyciliği, çalışma ve disiplin anlayışının önemine dikkat çekerek; bu anlayışta sermaye birikimine yol açan kültür ve davranış örüntülerini görünür kılıyordu. Bu anlamda varılacak temel sonuçlardan biri, egemen kapitalist sistemin ahlaki biçimlenmesinin din temelli olduğudur. Siyasetin dayadığı temel kategorinin ne olduğu üzerinde araştırmalarımı yaparken, eserlerini tanıma fırsatı bulduğum, kamu hukukçusu ve siyaset bilimcisi Carl Schmitt'in "Siyasi İlahiyat" ve "Siyasal Kavramı" adlı yapıtları, bu konuda kendi açımdan düşüncelerimin bir biçim kazanıp belli sonuçlara ulaşmam da, temel başvuru kaynakları oldular. Schmitt, "Siyasal İlahiyat" adlı eserinde, modern devlet kuramının kavramlarının teolojik kavramlardan alındığını ifade ediyor ve bu bağlamda tüm modern dönem boyunca ulus-devletlerin her türlü anlatılarının temel karakterinin teolojik olduğunu söylüyordu. Schmitt'in siyasal kavramına, siyasal olanın tanımına ilişkin geliştirdiği düşünceler de, sanatsal olanın tanımını yeniden düşünme konusunda benim için esinleyici olmuştur.

Milliyetçi, sosyalist ve devrimci hareketler, anlatılarındaki kutsallaştırma edimleriyle kitleleri harekete geçirirken veya belli sınırlar dahilinde sabitlemeye çalışırken, temelde mutlak, egemen bir iktidar anlayışıyla, yaşam üzerinde her türlü tasarruf hakkını elinde bulundurmaya çabaladıkları gerçeği, bir bütün olarak iktidar olgusunun temel yapısının

gereği olduğu günümüzde açığa çıkmıştır. Bu açıdan, kapitalizmin sac ayakları denilebilecek milliyetçi, sosyalist-devrimci ve dinci hareketlerin geliştirdikleri siyasi programların, iktidarı hedefledikleri oranda teolojik olduğu düşünülebilir. Temel sorun, hangi türden siyasi program olursa olsun, sanatın ilişki içinde olduğu siyasetin de teolojik olduğu ve sanatın bu teolojiyi paylaştığıdır. Bunları metinde ifade etmeye çalıştım. Bunlarla beraber, Schmitt'in siyaset anlayışı çerçevesinde, geliştirdiği egemenlik, olağanüstü hal/istisnaî durum, dost-düşman kavramlarıyla, bir bütün olarak sanatın kurumsal işleyişi arasında bağlantılar kurmaya çalıştım. Siyasal olanın ne olduğunu, siyasalın tanımının ne olabileceği üzerine, Schmitt'in yazdıklarına istinaden, sanatsal olanın ne olduğu/olabileceği, sanatsal olanın nasıl tanımlanabileceği üzerine düşünmeye çalıştım. Sanat ve siyaset ilişkisini "Siyasal/Sanatsal İlahiyat" kavramı altında yeniden düşünülebilir kılma yönünde bir tartışmanın geliştirilebileceğini sanıyorum. Bu tartışmaların odak noktasını, teolojiden arındırılmış bir siyasetin nasıl mümkün olabileceği sorusu oluşturabilir.

Sanat ve siyaset ilişkisinin teolojik temeline dair bu genel çözümlemenin bağlandığı bir diğer iki konu, dünya sisteminin genel işleyiş mekanizmalarına ilişkindir. Modern dünya sistemi, tarihsel varoluşu boyunca ayırt edilebilir fakat birbirinden ayrılamaz altı vektör geliştirmiştir: Devletlerarası sistem, dünya üretiminin yapısı, dünya emek gücünün yapısı, dünyadaki beşeri refah kalıpları, devletlerin toplumsal birliği sağlama gücü ve bilgi yapıları³. Tüm bu vektörleri sanatla ilişkili olarak okunmaya çalışılmış olması, bu tez önerisinin temel kuramsal kaygısını oluşturmuştur, şöyle ki; teolojiden arındırılmış bir siyasetin nasıl mümkün olabileceği sorusuna ilişkinin zihin egzersizleri de denebilir. Sanatsal pratiklerim de, bu zihinsel egzersizleri zengin ve güçlü kılacak şekilde, militarizm, toplumsal cinsiyetçilik, teokrasi, hiyerarşi ve kimlik-benlik meseleleri üzerine yoğunlaşmanın sonuçlarını oluşturmuştur.

Sermaye birikim süreci, son derece eşitsizdir ve emek süreçlerinin eksensel bölünmesinin ve bütünleşmesinin temelini, yani dünya üretiminin *merkez-çevre* şeklinde bölgelere ayrılmış örgütlenmesini sürekli olarak yeniden üretmiş ve derinleştirmiştir. Kapitalist dünya ekonomisinin bir dünya sistemi olarak tarihsel inşası, düzenleyici merkezlerden gerilere doğru, önceleri büyüyen dünya sistemini oluşturan

ilişkilerin ve yapıların dışında kalmış bölgelere ve halklara uzanan meta üretim zincirlerinin kurulmasını gerektirmiştir. Kapitalist dünya ekonomisi içinde, dünyadaki halkların ve üretim süreçlerinin sistemik ve sürekli olarak *çevreselleştirilmesi* ve merkezi üretim süreçlerinin birkaç odakta konumlanması sistemdeki devletlerarasında ve her devletin kendi içinde devam eden muazzam refah eşitsizliklerini açıklamaktadır. Sistemdeki her devletin kendi içinde ve devletlerarasında süregelen politik gerginliğin altında bu *ilişkisel eşitsizlik* yatmaktadır. Çalışmanın kuramsal olarak geliştirdiği temel iddia, *İlişkisel eşitsizlik* kavramıyla birlikte bir teorik bakışın içinden, kültür kavramıyla birlikte ele alınmaya ve geliştirilmeye çalışılmıştır. İlişkisel eşitsizlik kavramıyla kast edilen şey nedir? Bu kavram ilişkisel estetikle birlikte ele alınıp, Kapitalist dünya sistemiyle ilişkilendirilmiş ve Kapitalizmin İlişkiseliliği şeklinde ele alınmıştır. Ve bu noktada ortaya çıkarılan sonuç, -yani kapitalist ilişkiseliliğin perdelediği eşitsizlikler-gösterilmeye çalışılmıştır. Kültür konusunda da, sistemin her düzeyde içerdiği ve dışladığı olay-durum-konumlar, yine bir seçkiye tâbi tutulup, içerilenler ve dışarıda tutululardan olarak, belirli düzeylerde, çalışmada ele alınmaya çalışılmıştır.

KAYNAKÇA

BEUYS-KOUNELLIS-KIEFER-CUCCHI (2005), Bir Katedral İnşa Etmek, Tartışma, (Çev. Ahmet Cemal), Sel Yayıncılık, İstanbul

BOURDIEU, Pierre & DARBEL, Alain (2011), Sanat Sevdası, Metis Yayınları, (Çev: Sertaç Canbolat), İstanbul

BOURRIAUD, Nicolas (2005), İlişkisel Estetik, Bağlam Yayınları, (Çev:Saadet Özen), İstanbul

BÜRGER, Peter (2003), Avangard Kuramı, İletişim Yayınları, İstanbul

CLARK, Toby (2011), Sanat ve Propaganda, Ayrıntı Yayınları, (Çev. Esin Hoşçusu), İstanbul

DUBUFFET, Jean (2010), Boğucu Kültür, Dost Yayınları, 2.Baskı, (Çev: İsmet Birkan), Ankara

EDLES, Laura Desfor (2006), Uygulamalı Kültürel Sosyoloji, Babil Yayınları, (Çev: Cumhur Atay), İstanbul

FOSTER, Hal, (2009a) Çağdaş Sanatta Siyasal Kavramı, “Sanat/Siyaset, Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika”, İstanbul: İletişim Yayınları

FOSTER, Hal, (2009b) Kültürel Direniş, “Sanat/Siyaset, Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika”, İstanbul: İletişim Yayınları

GRISWOLD, Wendy, Cultures and societies in a changing world, Pine Forge Pressi, P: 7 USA, 2008

http://books.google.com.tr/books?id=5raIupXJVnUC&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

HOFFER, Eric (2007), Kesin İnançlılar, Plato Yayınları, İstanbul

HUXLEY, Aldous (2012), Algı Kapıları, İmge Kitapevi Yay. (Çev. M.Fehmi İmre), Ankara

KREFT, Lev, (2009a) Sanat ve Siyaset: Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanat “Sanat/Siyaset, Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika”, İstanbul: İletişim Yayınları

KREFT, Lev, (2009b) 20. Yüzyılda Sanat ve Siyaset, “Sanat/Siyaset, Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika”, İstanbul: İletişim Yayınları

LASH, Scott, (2000) Modernite versus Postmodernite, “Modernite mi, Modernizm mi? – Weber ve Günümüz Toplumsal Teorisi, Ankara: Vadi Yayınları

LENTRICCHIA, F-**MCAULIFFE**, J (2004), ”Katiller, Sanatçılar ve Teröristler”, Ayrıntı Yay. (Çev. Barış Yıldırım), İstanbul

RANCIERE, Jacques, (2009) Estetiğin Siyaseti, “Sanat/Siyaset, Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika”, İstanbul: İletişim Yayınları

RANCIERE, Jacques (2005), Uyuşmazlık-Politika ve Felsefe, (Çev. Hakkı Hünler), İstanbul

O'DOHERTY, Brian (2010) Beyaz Küpün İçinde-Galeri Mekânının İdeolojisi, Sel Yayıncılık, (Çev. Ahu Antmen), İstanbul,

OZCAN, Şefik-**YILMAZ**, Mehmet (2012), “Sanat Siyaset”, -Sanatın Günceli, Güncelin Sanatı-, (Haz. Mehmet Yılmaz), Ütopya Yayınları, Ankara

SCHMITT, Carl (2005), Siyasi İlahiyat, Dost kitapevi Yayınları, Ankara

SCHMITT, Carl (2006), Siyasal Kavramı, Metis Yayınları, İstanbul

SIMMEL, George (2009), Modern Kültürde Çatışma, İletişim Yayınları, Sanat-Hayat Dizisi, İstanbul

SMITH Philip (2007) Kültürel Kuram, Babil Yayınları, (Çev: S.Güzelsarı-İ.Gündoğdu) İstanbul

STALLABRAS, Julian (2009), Sanat A.Ş- Çağdaş Sanat ve Bienaller, İletişim Yayıncılık A.Ş, (Çev: Esin Soğancılar), İstanbul

WALLERSTEIN I, HOPKINS Terence K (2000) Geçiş Çağı, Dünya Sisteminin Yörüngesi (1945-2025), Avesta Yay.

WALLIS, Brian, (2009) Ülkeleri Pazarlamak: Uluslararası Sergiler ve Kültür Diplomasisi. “Sanat/Siyaset, Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika”, İstanbul: İletişim Yayınları

WALTER, Benjamin, (2009) Teknik Olarak Kopyalanabildiği Çağda Sanat Yapıtı, “Sanat/Siyaset, Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika”, İstanbul: İletişim Yayınları

WEBER, Max, (2008) Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu, Ankara: Ayraç Yayınları

WILLIAMS, Raymond (1993), Kültür, İmge kitapevi Yayınları (Çev: Suavi Aydın), İstanbul

Ek Okumalar:

BAUDRILLARD, Jean, (2006), Sessiz Yığınların Gölgesinde, Doğu-Batı Yay. Ankara

BAUDRILLARD, Jean, (2005), Şeytana Satılan Ruh, Doğu-Batı Yay. Ankara

BAUDRILLARD, Jean (2005), Simülakrlar ve Simülasyon, Doğu-Batı Yay. Ankara, 2005

BAUDRILLARD, Jean (2006), Kusursuz Cinayet, Ayrıntı Yayınları, İstanbul,

BOURDIEU, Pierre, (2006), Pratik Nedenler, Hil Yayınları, İstanbul

BOURDIEU, Pierre, (2006) Karşı Ateşler, YKY-cogito,144, İstanbul

GROYS, B., (2007) İlahi Kapitalizm; Boris **Groys**, Jochen **Hörisch**, Thomas **Macho**, Peter **Sloterdijk** ve Peter **Weibel** ile para, tüketim, sanat ve tahribat üzerine söyleşi, Marc Jongen (Ed.), Mesut Keskin (Çev.), Avesta Yayınları. İstanbul

JAMESON, Fredric, (2005), Kültürel Dönemeç, Dost Kitapevi, Ankara

RANCIERE, Jacques, (2008), Görüntülerin Yazgısı, Versus Kitap, İstanbul

RANCIERE, Jacques, (2007), Siyasalın Kıyısında, Metin Yay. İstanbul

RANCIERE, Jacques, (2012), Estetiğin Huzursuzluğu, Sanat Rejimi ve Politika, İletişim Yay. Sanat Hayat Dizisi, İstanbul

SLOTERDIJK, Peter, (2011), Yol Bulmak Dünyaya, Avesta Yay. İstanbul

WALLERSTEIN, I. (2007), Avrupa Evrenselciliği, Aram Yayıncılık, İstanbul

WALLERSTEIN, I. (2011) Dünya –Sistemleri Analizi, bgst yayınları, İstanbul

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı: Şefik Özcan

Doğum Yeri ve Tarihi: Diyarbakır, 1978

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi

Dicle Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Resim Öğretmenliği Bölümü

Yüksek Lisans Öğrenimi

Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Anasanat Dalı

Yabancı Dili: İngilizce

İş Deneyimi

Çalıştığı Kurumlar

- 2001- 2005** M. Adil Kepolu İ.Ö. O Silvan-Diyarbakır
2003- 2004 Diyarbakır Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi
2005- 2010 A. Gaffar Okkan Lisesi, Diyarbakır
2010- 2011 Kiptaş Lisesi, Diyarbakır
2011- ... Artuklu Üniversitesi, Arş. Gör. Mardin

Sanat Etkinlikleri / Katıldığı Sergiler:

- 2012** Hangar Şehirlerarası, Galeri Kara, Ankara, Türkiye
- 2012** Zaman Aşımı, Ada Art & Karşı Sanat, İstanbul, Türkiye
- 2011** Kendine Dikkat Et-2, Duhok Sanat Galerisi, Duhok, Irak
- 2011** Kendine Dikkat Et-1, Amed Sanat Galerisi, Diyarbakır, Türkiye
- 2011** Barış İçin Sanat Girişimi Sergisi, Cîgerxwîn Kültür Sanat Merkezi, Diyarbakır, Türkiye
- 2011** Yüzde Yüz Barış, Adasanat, İstanbul, Türkiye
- 2011** EV-vel Mekan İçinde, Diyarbakır, Türkiye
- 2011** Ten Rengi, AKM, İzmir, Türkiye
- 2011** Kral Çıplak, Kitap Projesi, Ankara, Türkiye
- 2010** V. Uluslararası Mardin Film Festivali, Mardin, Türkiye
- 2010** Genç/Yeni/Farklı, Casa Dell'arte, İstanbul, Türkiye
- 2008** Sürekli Diyalog olarak Sanat : Dil Durumları, Güncel Sanat Sergisi, Hasan Paşa Hanı, Diyarbakır, Küratör: Şefik Özcan
- 2008** C4 Resim Karma Resim Sergisi, Çankaya Belediyesi, Çağdaş Sanat Merkezi, Ankara, Türkiye
- 2007** Diyarbakır Film Günleri, Diyarbakır Sanat Merkezi, Diyarbakır, Türkiye
- 2007** Nazım Hikmet Anısına, Karma Sergi, Çankaya Belediyesi, Çağdaş Sanatlar Merkezi, Ankara, Türkiye
- 2006** Ankara'da Güncel Sanat; 'Konuş Benimle: Genç Kuşaktan Farklı Yaklaşımlar' Ankara, Türkiye

Sergi Projeleri

- 2008** Sürekli Diyalog Olarak Sanat, Hasan Paşa Hanı, Diyarbakır (Sergi Yönetmeni, Şefik Özcan)

Yayımlar

- Kitap, Derleme, Sanat ve Siyaset, Söyleşi, Prof. Mehmet Yılmaz, Şefik Özcan, Ütopya Yayınları, 2012

İletişim

E-Posta Adresi : mysozcan@gmail.com
www.sefikozyan.blogspot.com

Tarih: 16.01.2013