

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

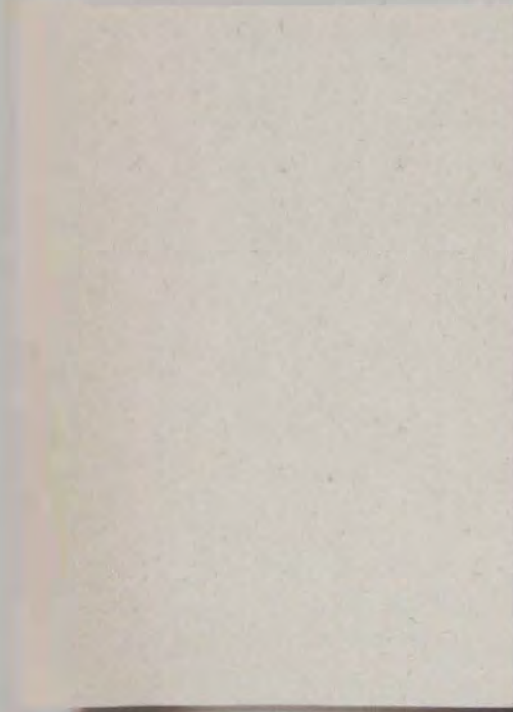
<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Çağdaş Sanatın Sahtekârlığı

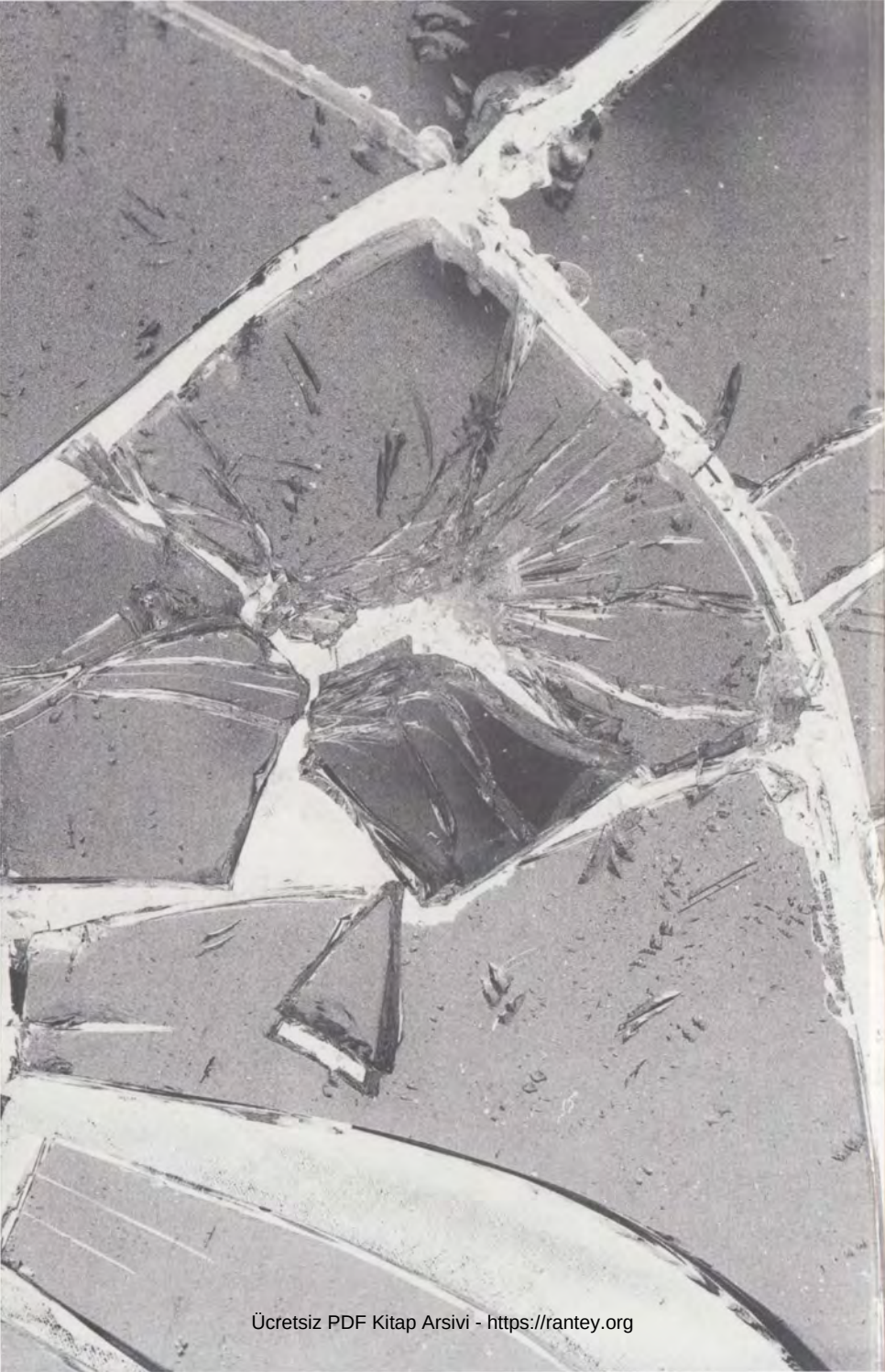


ÇEVİRİ: EMRAH İMRE

Tellekt

Avelina
Lésper

2. BASKI



Tellekt_43

Çağdaş Sanatın Sahtekârlığı, Avelina Lésper

Çeviri: Emrah İmre

El fraude del arte contemporáneo

İlk (bu çeviriye kaynak alınan) baskı: El Malpelsante, 2015

© 2015, Avelina Lésper

© 2022, Can Sanat Yayınları A.Ş.

Tüm hakları saklıdır. Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

1. baskı: 2022

2. baskı: Mart 2023, İstanbul

Bu kitabın 2. baskısı 2000 adet yapılmıştır.

Yayına hazırlayan: Didem Bayındır

Düzeltili: Melis Oflas

Mizanpaj: Bahar Kuru Yerek

Kapak Tasarımı ve Uygulama: Bora Başkan

İç Kapak Görseli: Bora Başkan

Baskı ve cilt: Melisa Matbaacılık Yayıncılık San ve Dış Tic. Ltd.

Maltepe Mah. Davutpaşa Çiftelhavuzlar Sk. No:16 Acar San. Sit.

Zeytinburnu, İstanbul

Sertifika No: 45099

ISBN 978-625-7118-35-4

Tellekt

tellekt.com • bilgi@tellekt.com

Maslak Mah. Eski Büyükdere Cad. İz Plaza Giz, No: 9/25 Sarıyer / İstanbul

Telefon: (0212) 252 56 75 / 252 59 88 / 252 59 89 Faks: (0212) 252 72 33

Sertifika No: 43514

Tellekt, Can Sanat Yayınları Yapım ve Dağıtım Ticaret ve Sanayi A.Ş.'nin markasıdır.

twitter.com/tellekt • facebook.com/tellekt • instagram.com/tellekt

ÇAĞDAŞ SANATIN SAHTEKÂRLIĞI

AVELINA LÉSPER

ÇEVİRİ:
EMRAH İMRE

Tellekt



AVELINA LÉSPER, yazar, tarihçi ve sanat eleştirmeni. 1973'te Meksika'da doğdu. Lisans öğrenimini Meksika Ulusal Özerk Üniversitesi'nde, yüksek lisansını sanat tarihi üzerine Łódź Teknik Üniversitesi'nde gerçekleştirdi. Yazıları gazeteler ve sanat dergileri dahil birçok mecrada yayımlandı. Meksika'nın yüksek tirajlı gazetelerinden *Milenio*'da 2009'dan beri köşe yazarlığı yapan Léspér'in çağdaş sanata sert eleştiriler getiren *Çağdaş Sanatın Sab-tekârlığı* adlı kitabı 2015 yılında yayımlandı.

EMRAH İMRE, 1980'de İstanbul'da doğdu. Auckland Üniversitesi'nde Dilbilim ve Karşılaştırmalı Edebiyat öğrenimi gördü. Portekizce, İspanyolca, İngilizce, Fransızca ve Katalancadan çeviriler yaptı. 2011'den beri Can Yayınları'nda editörlük yapan Emrah İmre, José Saramago, Gabriel García Márquez, Luisa Valenzuela, José Mauro de Vasconcelos, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Virginia Woolf, Luis Sepúlveda, Tina Vallès, Fernando Pessoa, Samanta Schweblin, César Aira gibi yazarların eserlerini Türkçeye çevirdi.

İÇİNDEKİLER

ÇAĞDAŞ SANAT: SORGULANAMAYAN DOGMA	9
PERFORMANSA KARŞI	27
ÇALMAK, AŞIRMAK, KIRPMAK: SANATTA KOPYALAMANIN BİÇİMLERİ	35
SANAT VE FEMİNİZM: KOTA İLE ŞANTAJ ARASINDA	45

ÇAĞDAŞ SANAT: SORGULANAMAYAN DOGMA

Sanat tarihinde benzersiz bir an içinde yaşamaktayız. Önceden çağdaş sanat addettiğimiz şey günümüzde bir ideolojiye, eleştirenlerin hiçbir sorgulama yapmasına olanak tanımayan koyu bir tutuculuğa dönüştü. Çağdaş sanat teorisyenlerinin tesis ettiği dogmaların bazılarına hepimiz aşınayız: Sanatı meydana getiren şey eserler değil fikirlerdir; herkes sanatçıdır; sanatçının sanat addettiği her şey sanattır ve elbette küratör sanatçıdan üstündür. Böyle bir özen karşılığı sayesinde üşengeçlik, zıppıktılık, zekâ eksikliği gibi kavramlar bu sahte sanatın birer değerine dönüştü ve her şey müzelerde sergilenabilir hale geldi. Hiçbir estetik değeri bulunmadan sanat diye sunulan nesneler bu dogmatizmin buyurduğu şekilde, bir otoritenin buyurduğu prensiplere tamamen boyun eğerek kabul edilmekte.

Teolojide dogma, müminlerin inandığı kutsal bir hakikat ya da olgu olarak tanımlanır. Kant dogmatik felsefeyle eleştirel felsefeyi, mantığın dogmatik kullanımıyla mantığın eleştirel kullanımını birbirine zıt görür. Dogma hiçbir cevap ya da sorgulamayı kabul etmeyen, *a priori*, yani deneylere dayanmayan bir fikirdir. Sorgulandığı,

eleştirel yöntemle analiz edildiği anda dogma bozulur; mantıksız olduğu, bir ideoloji, din ya da batıl inancı ayakta tutmaya yarayan keyfi bir beyandan öte olmadığı ortaya çıkar. Dolayısıyla bir inançtan farksızdır, çünkü kör inanış olarak tanımlanabilecek “iman” yoksa dogma insan bilinci tarafından benimsenemez. Teorisyen Arthur Danto, Hristiyan inancını sıradan bir nesnenin sanatsal olduğu inancıyla kıyaslar; Danto’ya göre nesnenin anlamı, bozulmasında yatar. Danto’nun dinî terimlere başvurusu rastlantı değildir. Hatta tam tersi, kastidir, çünkü eleştirel bakışın incelemesi gereken artık eser değil, esere inananların verdiği anlamdır. Sanat bir inanç, bir dogma, dayatılmış bir fikirden ibarettir ve bu görüş herhangi bir nesneye uygulanabilir, çünkü taşıdığı değerler maddeye, ontolojiye, niyetlere, görünüm ve olaylarla daima zıt düşen doğaüstü hakikatler olarak dayatılan göz yanılmalarına dönüşemez, görünür olamaz.

Okuyacağınız sayfalarda, çağdaş sanat ideolojisinin Danto’nun bahsettiği bozulmayı ayakta tutmayı başarabilmek için başvurduğu dogmaları birer birer analiz edeceğim. Bu zorunlu bir irdeleme, çünkü dogmatizmin temelinde zekâyâ boyun eğdirmek olduğundan ideolojisi bilgi ve yaratının başka alanlarına da sızabilir, zekâsı gerilemiş toplumlar ortaya çıkarabilir ve sonunda bizleri barbarlığa sürükleyebilir.

Dönüşüm Dogması

Bu dogmaya göre bir nesnenin maddesi büyü, el çabukluğu ya da mucize sonucunda değişir. Karşımızdaki artık gördüğümüzle aynı şey değil, daha farklı bir şeydir, bu farklılık fiziksel varlığında yatmaz, zira maddiyatı değişmiştir. Anlaşılması mümkün olmayan bu madde gözler tarafından görülemez. Var olması için dönüştüğüne inanmamız gereklidir. Sanatın dönüşümü ikiye ayrılır:

a) *Kavram dogması*: Marcel Duchamp pisuarın sanat eseri olduğunu savunduğunda, R. Mutt adına imzaladığı metinde şöyle demişti: “Bay Mutt’un *Çeşme*’yi kendi elleriyle yaratıp yaratmadığının önemi yoktur. Onun seçtiği kendisidir. Günlük yaşamdan sıradan bir nes-

neyi alıp öyle bir şekilde yerleştirmiştir ki işlevsel anlamı yeni bir unvan ve bakış açısı altında yitmiş, söz konusu obje için yeni bir düşünce yaratmıştır.” Bu yeni düşünce, bu kavram sayesinde pisuar önce çeşmeye, sonraysa sanat eserine dönüşmüştür. Pisuarın görünümü hiç değişmemiştir; olduğu gibidir, halen günlük kullanımdaki fabrikasyon nesnelerden farksızdır, ancak dönüşümü, büyüü ve dinî değişimi Duchamp’ın arzusuyla gerçekleşmiştir. Bu maddi değişimde sözün rolü çok önemlidir: Değişim görünüme değil telaffuza dayanır. Söz konusu nesne artık bir pisuar değil sanat eseridir; değişimin tamamlanabilmesi için ismini koymak zorunludur. Dogmanın işleyebilmesi için bu fikre sorgulamadan itaat edilmesi gereklidir, çünkü sanat ideologları, “Bu sanattır,” diye onay vermektedir. Sanat gerçekleri reddeden bir batıl inançtan ibarettir, dönüşüm mucizesinin var olması için ona inanmak yeterlidir. Hazır nesne [*ready-made*] kavramıyla insan aklının en temel ve mantıksız haline, yani büyüü inancına geri dönmüş oluruz. Gerçekliği reddedince nesneler sanata dönüşür. Sanatçının seçtiği ve sanat addettiği her şey sanata dönüşür. Sanat hayalî bir inanca indirgenir, varlığıysa bir anlama. Danto şöyle der: “Sanatsal bir nesneyle sıradan bir nesne arasındaki farklar görünmezdir, günümüzde eleştirmenin ve izleyicinin ilgilenmesi gereken de budur.” Estetik değeri olmayan şeyleri sanat kabul edebilelim diye bizi algımızı yabancılaştırmaya davet etmesi, zekâmızı, hassasiyetimizi ve elbette eleştirel ruhumuzu devre dışı bırakmaya davet etmekten farksızdır.

İhtiyacımız olan sanattır, boş inançlar değil. Fakat nasıl eskiden din adına korkunç suçlar işlendiyse şimdi de her şeyin sanat olabileceği inancı adına sanat mahvedilmektedir. Sıradan bir nesneyi sanata dönüştüren maddesel değişim aslında bir dil fenomenidir, odağında eserin kavramsallaştırılması vardır, esere anlam bahşedilmesi, sanatçının amacı, küratörlük söylemi, yabancılaşmış ve üşengeç bir eleştirel yaklaşım vardır, yani retorik bir eylemdir. Bu retorığın, bu kavramın değişmezi, nesnenin doğasına aykırı olmasıdır: Loreto Martínez Troncoso’nun *Biblioteca* [Kütüphane] adlı eseri zemine konmuş bir kitap yığını değil, “metinlerarası kavramının bir iletişim aracına dönüştüğü bir palimpsesttir” Buradaki konsept,

nesnenin doğası gereği sahip olduğu kavramdan farklıdır. Eserleri bu kavramlar tanımlar ve düzenler. Sanatsal nesneyi yorumlayan, önceden belirlenmiş sınıflandırmanın işlevine hangi eserin uyacağına karar veren küratörlük kurumudur. Sanat adı altında ayakta durabilmeleri için bu eserlerin, her şeyden önce, içleri önceden kararlaştırılmış kavramlar tarafından doldurulabilecek birer kap işlevi görmesi şarttır. Danto'dan alıntılırsam: "Felsefi bir tanım hiçbir boşluk bırakmayacak şekilde her şeyi kapsayabilir." Bu sahte sanatın temeli tanımlarındadır ve başka anlamlara yer vermemek için önceden tanımlanması gereklidir. Baştan tanımlayalım ki anlamı tek olsun ve hiç sorgulanmasın. Aristoteles'çi yöntemeye göre tanımlarda türe ve belli ayırıştırıcı özelliklere yer verilir. Örneğin türü "bulunmuş nesne" temsil ederken (Colby Bird'ün eserindeki gibi) yerleştirilmiş bir ampul ve tahta parçaları ayırıştırıcı özellikler olur. Tanımlama ve kavramsallaştırma amacı, her eserin bayağılığını ve yüzeyselliğini fikirlerle örtmek için başvurulmuş özenli bir sınıflandırmayla gerçekleştirilir; yaratı ve yetenek yokluğunu gizlemek için başvurulmuş bir retoriktir bu. Bulunmuş nesneye "çöp" adı vermemiz pragmatik açıdan mümkün değildir; küratör söyleminin benimsediği nesne budur ve söz konusu söyleme göre elle tutulabilir gerçeklik diye bir şey yoktur. Bu nesne, her ne kadar öyle görünmese de, sanattır ve mantığımızı bu dogmaya teslim etmemiz rica edilir. Bu eserlere değinen metinler asla eleştirel değildir, bu düzenbazlıkları destekleyen felsefe okullarının didaktik metinleridir. Columbia Üniversitesi'nde yapılan bir araştırmaya göre Arthur Danto'nun metinleri öğrenciler ve uzmanlar tarafından en çok okunan metinler arasındadır. Araştırmada açıklandığına göre bunun sebebi, Danto'nun eserlerin analizine yer vermemesidir; sadece izleyiciyi eğitmeyi ve söz konusu eser sıradan ve gündelik bir nesne gibi görünse de felsefenin onu neden sanat eseri saydığını açıklamayı amaçlar. Sanatın felsefi fikirleri yerle bir edebileceğine şüphe yoktur, ancak sanat eserlerini meydana getirenler felsefi fikirler değildir.

Sayet, Gadamer'in öne sürdüğü gibi, anlamayı gerçekleştiren araç dilse; küratör, sanatçı ve eleştirmenler sahte-felsefi bir dil veya jargon kullanarak bu nesneleri sanat addetmeyi amaçlamaktadır. Baş-

ka bir deyişle: Bu eserler her şeyden önce birer sıfat ve alıntı silsilesidir. Arthur Danto'ya göre, "bir nesneyi sanat olarak görebilmek için gözün görebildiğinden öte bir şey, bir teori atmosferi gereklidir". Eserleri aklamak için Adorno, Baudrillard, Deleuze, Benjamin gibi isimlerden alıntılar kullanılır. Bu eserler teorik söylemler ve küratör söylemleri üzerinden var olur, mantıksal açıklamaları reddederler. Eleştirel düşünceden kaçan bu sanat, kendisini sanat kabul eden koordinatlardan ayrılmadan yorumlanmak ister. Belli fikirler aracılığıyla bir olguya inanmaktan ibarettir: Mucizeyi gözlerimizle görmemize gerek yoktur; var olması için ona inanmamız yeterlidir, onu tanım ve kavramlar üzerinden ifade edebiliriz. Eseri gözlerimizle görmemize gerek yoktur; var olması için hakkında yazılanlara inanmamız yeterlidir. Eserler felsefe için vardır, retorik spekülasyonlar yapabilmek için, dogmaları için vardır, sanatın kendisi için değil.

b) Anlamanın yanılmazlığı dogması: Küratörün müzedeki salona yerleştirdiği her şeyin bir anlamı ve önemi vardır. Esere atfedilen ontolojik değerler *a priori* ve keyfidir. Her şeyin sanat olabileceği, dolayısıyla da varoluş nedenine sahip olması gerektiği varsayımıyla her şey anlam taşıyabilir. Mesele bu anlamın tamamen keyfi olmasıdır, zira objenin kendisi de keyfidir. Eserler, sanatsal oluşlarını haklı çıkaracak estetik değerden yoksun olduklarından felsefi bir değerle desteklenmeye ihtiyaç duyarlar; bu değer genellikle eserlerde sanatçının bir şey amaçladığından, bunun da ahlaki açıdan iyi bir şey olduğundan yola çıkar. Sanatçının yaptığı her şey –örneğin halk içinde işlemek (Itziar Okariz'in bir performansıdır, ki aynı şeyi yapan birçok sanatçı vardır)– iyi niyet taşır, bir ironidir, bir kınamadır, toplumsal ve bireysel bir analizdir; küratör de bir araya getirdiği bu niyetlere bir anlam bahşeder ve böylece eserin sanattan sayılmasını sağlayacak savları desteklemiş olur.

Parametreler böyle belirlendiğinde her şeyin niyet ve anlam taşıması mümkündür. Örnek: Santiago Sierra'nın eseri, *Los Penetrados* [Yarılmişler] adlı pornografik video "bireylerin sömürülüşü ve dışlanışına kafa yormaya davet eden ve iktidar yapıları üstüne tartışma başlatan bir eleştiridir" (en azından İspanya Kültür Bakanlığı buna

inanmamızı ister). Yapıtı ya da eylemi görüp eserin bu anlamı yansıttığını ya da aktardığını onaylamayan insanlar yanılgı içindedir, çünkü sanatçı, küratör ve eleştirmen belli bir kültür seviyesine, tanrılara özgü ve metafizik bir yanı da bulunan özel bir hassasiyete sahiptir; bu sayede hemen görülemeyen ve doğrulanabilir olmayan bir şeyi görme yeteneğine sahiptir. Esere atfedilen kurmaca değerler sorgulanamaz, yanılgıdan muafır. Bu objelerde sanatı görebilmek teolog Jacques Maritain'in sözüne uymak anlamına gelir: "Gerçekliği fiziksel yöntemlerle değil, ruhumuzun saflığıyla gözlemleyebiliriz." Demek ki eseri görebilmek için gerçeklik algımızdan ve aklımızdan vazgeçmemiz, bir inancın diktatörlüğüne boyun eğmemiz gerekmektedir. Başkaları için görünmez olanı görmemiz ancak kendimizi dinî ve büyümlü bir akıntıya bırakırsak mümkündür. Böyle bir anlamlandırma hem değer taşımayan şeylere değer bahşeder ve onları üstün kılar hem de görünmez mucizeyi görebilenlere bir tür entelektüel statüsü bahşeder. Gerçeklik bilinci yerini metafiziğin göz yanılgısına bırakır, mantığın yerini batıl inançlar alır.

Anlamın İyi Olduğu Dogması

Yukarıda bahsettiğim bütün eserlerde, sanatın devletin cehaleti üzerinden kâr eden bir STK'ya dönüştüğü görülebilir. Estetik değerlerden yoksun, akıldan muaf eserler aslında büyük ahlaki amaçlar taşımaktadır. Sanatçı Mesihimsi bir vaizdir, galerilerde görebileceğimiz beyaz küplerin tepesinden bizlere neyin iyi neyin kötü olduğunu duyuran birer Girolamo Savonarola'dır. İşin ilginç, sanatı katletmeye baş koyan bu eserler aynı zamanda dünyayı ve insanlığı kurtarma konusunda takıntılıdır. Kof estetiklerine rağmen büyük niyetlere sarmalanan bu eserler ekolojiyi savunur, cinsiyetçilikten şikâyet eder, tüketim toplumunu, kapitalizmi, kirliliği kınar. Televizyondaki haberlerde izlenebilen her şey bir anti-sanat eserine konu olabilir. Yine de bu eserlerin seviyesi ikinci sınıf bir duvar gazetesini geçmez. Sadece yüzeysel ve çocuksu olmakla kalmazlar; sahtekârca eleştirdikleri sisteme ortak olur, devlete boyun eğler. Gerçekleştirdikleri kınamalar hep siyaseten doğruculuk çerçevesindedir.

Sözde karşıt olan bu eserler kurumların korumasına ve piyasanın desteğine yaslanarak var olmaktadır. Böylece eleştirilerini kendilerine sponsorluk eden oligarşinin ya da iktidarın tadını kaçırmayan bir tonda gerçekleştirirler. Yetmezmiş gibi bir de çoğu durumda, yüzeyselliklerinden sıyrılmadan, kınadıklarından daha fazla zarar veren sorumsuz eylemler yaparlar: şiddet görmüş kadınlarla hiçbir psikolojik ve sosyolojik metodoloji izlemeden gerçekleştirilen eylemler (Lorena Wolffer'in eseri), malzemeleri ziyan eden ve hayvanlara kötü muamele eden sözde ekolojik yerleştirmeler (Ann Hamilton'ın eseri), çevreyi kirleten eserler (Marcela Armas'ın çalışması), devletin işlediği suçları örtbas eden ve bir gruba yaranmak uğruna tarihî gerçekleri çarpıtan düzmece kınamalar (Teresa Margolles'in eseri). Hepsi, elbette, ahlaki iddialarla doludur.

Ne kadar inanılmaz görünse de, sanatçı basit mi basit bir Maniheizme hapsedilir. Eserlere fiziksel ve gerçek boyutları çerçevesinde bakmamamız, sorumsuzluk ve yaltakçılığının tehlikeli imalarını göz ardı etmemiz istenmektedir. Diğer yandansa, ahlaki olduğu söylenen fikirlerine tutunmamız, toplumun yararına oldukları iddia edildiği için onlara hiç analiz etmeden, irdelemeden, çocukça ve utanılacak biçimlerde sergiledikleri kötülüklerden daha fena olduklarını belirtmeden alkış tutmamız beklenir. Hannah Wilke'nin kanserliyi çektiği fotoğrafların sanat değil kendi hastalığını ticarileştirme amacı güttüğünü söylemek feminizme hakaret olarak algılanır. Eseri yorumlamak sanatçının toplumsal aktivizmine, Maniheist dünya görüşüne karşı bir saldırıya dönüşür. Yorumlamak, analiz etmek ve sorgulamak bizi toplum karşıtlarının tarafına geçirir. Bu sahte sanatı icra eden sanatçılar kurumlara asalak gibi yapışır, kaynakları emer, iktidarı rahatsız etmeyen sınırlar içinde hareket eder, galeri aktivizmini benimser, mızımıza dayalı bir isyankârlık yaparlar. Eleştirmenler de onlarla omuz omuza durur, antisosyal diye suçlanmalarını engeller. Elbette bu satılmışlığın meyvesi boldur: Bugün dalkavukluk eden yarın bir sergiye küratör olur.

Bağlam Dogması

Dönüşüm dogması aynı zamanda bağlam dogmasıdır. Bağlam, eseri çevreleyip koruyan ve ona sanat statüsü sağlayan ortam, unsur ve koşullar üzerinden belirlenir. Bağlamların âlâsı müze ve galerilerdir. Objeler müzenin kapısından girdikleri anda başka varlıklara dönüşürler. Yanlarında bulunan eserler, sergi alanı, tanıtım metinleri ve küratörlük bu güzellik veya zekâdan yoksun objeleri sanata dönüştürmek için düzenlenir. Gerçek sanat söz konusu olduğunda eserler bağlamı yaratır. Müzeleri müze yapan sergiledikleri koleksiyonlardır, meydanları tanımlayan şey heykellerdir. Müzeler, yer verdikleri eserlerin olağanüstü niteliklere sahip olduğunu, estetik değerlerinin, kültürel ve tarihî anlamlarının korunması, topluma sergilenmek için düzenlenip saklanması gerektiğini söylemiş olurlar. Müzeler sanatı topluma mal eder, bilgiyi insanların ulaşabileceği hale getirir.

Referans noktaları böyle olunca müzelerin içindeki her şeyin sanat olduğu varsayılır ve bu durum çağdaş sanat eserlerinin lehine çalışır. Gerçek sanata yer veren müzeler koleksiyonlarını duvarları dışındayken de sanat olarak tanımlanabilecek eserler üzerinden yaratırken çağdaş denen sahte sanat insanların gözünde sanat diye tanımlanabilmek için bu duvarlara, bu kurumlara, bu bağlamlara gereksinim duyar. Çağdaş sanat eserleri olağanüstü niteliklere sahip değildir ve bu nitelikleri içinde bulundukları bağlam üzerinden sağlamaya ihtiyaç duyarlar. Gündelik eşyaları, bulunmuş nesneleri kullanarak örneğin ofis mobilyalarından fiziksel yerleştirmeler ya da sokak gürültülerinden sese dayalı yerleştirmeler yapılır ve günlük yaşamı bire bir taklit eden bu nesneler müzenin atmosferi sayesinde farklı şeylere dönüşür. Gerçekte olabileceklerinden farklı şeyler olmayacakları, farklı bir gerçekliğe taşınamayacakları için sanatçının bahşedemediği farkı onlara bağlam bahşeder. Müzededirler, öyleyse bir değerleri olmalıdır. Bağlam, objeleri dönüştürme gücüne sahiptir: Bir satıcı sokağa çarpıcı bir pano yerleştirdiğinde buna reklam denir; oysa Jeff Koons ya da Richard Prince aynı panoyu alıp bir müzede sergilerse buna sanat denir. Bağlama başvurulmasının amacı bu objelere, sahip olmadıkları sergi niteliği ve alanını yapay yollarla sağlamaktır. Hazır nesneler, sıradan objeler, müdahale ve sahip-

lenmeler, kendi başlarına hiçbir sıra dışı özelliği bulunmayan cisimler dikkat çekmek ve fiyatlarını haklı çıkarmak için ayırt edilmelerini sağlayacak üstün, çarpıcı, resmî bir şeye ihtiyaç duyarlar. Bağlam dogması, var olmak için müze salonlarına ihtiyaç duyma kaderini kabul etmemek adına başvurulmuş bir tuzaktır.

Gerek Adorno gerekse Maleviç burun kıvrıp mezarlık diye tanımladıkları Louvre gibi büyük müzelerin yıkılacağı kehanetinde bulunsalar da çağdaş sanat eserlerinin müze duvarları dışında varlıklarını sürdüremeyeceğini hayal edememişlerdir. Tam da bu sebeple, bağlamı tanımlarken mekânın ötesinde, sanat addedilebilmek için çağdaş yapıtlarla çevrenmesi gereken eserleri de hesaba katmamız gerekir. Madrid'deki Kraliçe Sofia Müzesi'nin kalıcı koleksiyonunda Goya'nın gravürleri bulunur. Böylece insanlara çöplerden meydana gelen bir yerleştirmenin ya da Esther Ferrer'in bir performansının videosunun da tıpkı Goya'nın gravürleri gibi birer sanat eseri olduğu söylenir. Bu duruma "diyalog oluşturmak" adı verilir.

İyi de, çağdaş sanat akademinin reddinden doğduysa, çağdaş sanat savunucuları gerçek sanatı geri kalmışlığın sembolü olarak görüyorsa ve izleyicilerle etkileşimi amaçlamıyorsa, niçin Goya ya da Velázquez'in eserleriyle ilişki kurulma gereği duyulur? Bağlam sayesinde müzeler üstünden aklanabildikleri ve piyasaya açılmaları kolaylaştığı için. Bu tarz bağlamların yaratılmasının tek işlevi, örneğin B. Wurtz'un plastik poşetlerden oluşan bir yerleştirmesine şaheser niteliği bahşetmektir. Kısa ömürlülük arayışı, gündelik nesnelerin yeniden kazanımı ve müzelerin kullanımının değişmesi bulgular karşısında çökmektedir: Kısa ömürlü olmaktan korkarlar, gündelik nesneler olarak görülmek istemezler; tıpkı gerçek sanat gibi olağanüstü olmak, müzelerin kullanımını değiştirmemek isterler, bu kullanımlar kendi gereksinimlerine alet olsun ve abesliklerini örtsün isterler. Guggenheim Müzesi'nde Tino Sehgal adlı sanatçı bir performans için salonların boşaltılmasını rica etmiştir; planladığı performans kabaca özetlemek gerekirse, salona biri girdiği sırada sözleşmeli iki aktör zeminde öpüşüyor olacaktır. Bu örnekte asıl eser eserin kendisi değil, bağlamdır: Mekân olarak müze, görkemli ve boş salonları, mimarisi, özeti, Guggenheim Müzesi sanatçının hizmeti-

ne sunulmuş bir vitrin olacaktır. Aynı aktörler bir metro istasyonunda ya da Central Park'ta öpüşüyor olsalar eser diye bir şeyin varlığından söz edilemeyecektir. Küratörün görüşü, öpüşen çiftin fotoğrafını içeren resimli bir kitapçık halinde sunulur. Çağdaş sanatçıların müzelere bağımlı oluşunun ardında işte bu yatar: Sanatlarının müze sınırları dışında değerlendirilmesi ve sergilenmesi imkânsızdır. Malraux'nun duvarsız müzesi ve Maleviç'in canlı bir sanata yol açmak için geçmişten kopmayı amaçlayan özgürleşmiş toplum sayesinde alevler içinde kalan müzesi gerçek olsa çağdaş sanattan geriye ne kalır? Hiçbir şey.

Küratör Dogması

Küratörün söylemi piyasanın söylemidir, küratör bir satıcıdır. Ürün, yani sanatçı, değişebilir; satıcı ise sabittir. 2007 yılındaki Venedik Bienali'nde İspanya pavyonunun küratörlüğünden Alberto Ruiz de Samaniego sorumluydu. Pavyona dahil olacak dört sanatçının kimler olacağı sorulduğunda cevabı sertti: "Sanatın başlıca sorunlarından biri isim fetişizmi. Ben isimleri *bir araya getirebilmek* projelere öncelik vermeyi amaçlıyorum, dolayısıyla belirlediğim prensiplere uyacak sanatçılar seçtim." Küratör Ruiz de Samaniego'nun bu tutumu istisna olmadığı gibi standarda dönüşmüş durumda. Sanatın retorik ve teorik bir spekülasyona dönüştürülüp söylemsel bir yapıya indirgenmesiyle sanatçı yaratıcı konumundan ayrılıp yerini teorik olana, yani küratöre bırakır. Serginin temasını, nasıl kurulacağını ve kimlerin katılacağını belirleyen küratördür. Birçok sergi broşüründe artık sanatçıların isimlerine yer verilmez; herkesten önce küratörün ismi yer alır ve projenin falanca isimli uzmanın gözetiminde hazırlandığı vurgulanır. Sanatçının isminin küratör için önem taşımasının ardında hem eserlere zihinsel desteği kendisinin vermesi vardır hem de eserin her ne olursa olsun yaratandan bağımsız olması. Asıl önemli olan, yöneticinin kim olduğu, teoriyi kimin kurduğu ve eserin yapısını bu teorilerin meydana getirmesidir.

Bu format muazzam bir tuzaktır, sanatçıyı yok etmeye açılan bir kapıdır, sanatçının bir şey ve yaratıcı kişilik olarak varlığını silmeyi

amaçlar. Zira sanatın yaratıcısı sanatçıysa ve sanat artık yaratı gerektirmiyorsa, sanatçı da gereksiz demektir. Latince *ars* ile Grekçe *techné* arasındaki fark vurgulanırken amaç yaratıya daha entelektüel bir boyut katmak, yaratılanın sadece el becerisine bağlı olmadığını, sanatçının kendi teorileri ve önerilerini tasarlayıp geliştiren bir varlık olduğunun ve bunu eserlerine de yansıttığının altını çizmektir. Her eserin ardında bir metot, yani açık bir amaç güden bir düşünce silsilesi vardır; ilham oranı önem taşısa da eser bir metot aracılığıyla tasarlanıp gerçekleştirilir. Kastettiklerimiz elbette sanatçıların gerçekleştirdiği resim, heykel, çizim, gravür gibi eserler, özetle gerçek sanat eserleri. Gerçek sanat eserleri sergileneceği zaman bir müzeciye, bilgisi sayesinde eserlerin konumlandırılmasına yardımcı olacak bir danışmana ihtiyaç duyulur, sanatçıya eserin nasıl olması gerektiğini dikte edecek birine değil. İşte bu yüzden küratörler gerçek sanatı sergilemeyi reddederler, çünkü kabul ederlerse kendilerine gerek duyulmayacak, retorikleri havada kalacaktır.

Küratör figürünün otorite sağlayabilmek için çağdaş sanat denen sahte sanatın eserleriyle içli dışlı olması gerekmektedir. Öteki sanatta, yani gerçek sanattaysa böyle bir gereksinim yoktur, çünkü sanatçının işi eserin teorik söyleminin dışındadır; eser kendi kendini ortaya koyar, bir teorisyenin entelektüel desteğine ihtiyaç duymaz, çünkü anlamını zaten içinde barındırır. Diğer bir deyişle, fikirler yaratıcı tarafından eserin kendi içinde çözülür.

Küratörün Gücünün Her Şeye Yettiği Dogması

Çağdaş sanat küratöre başka hiçbir sanat türünde olmadığı kadar sıra dışı bir fırsat sunar: Fikirlerinin sanatçıdan, eserden, dolayısıyla da sanattan daha önemli olması sağlanır. Kusursuz bir ilişkidir bu: Küratörler retorik açıdan hiçbir sınırlamaya tabi değildirler, eserlerden olabildiğince farklı metinler ortaya koymak için derin bir ihtiyaç duyarlar. İlişkinin doruk noktasıysa, eserin buna izin vermesidir, çünkü eser pratikte bir hiçten ibarettir, dolayısıyla hakkında akla gelen her şey söylenebilir, görünürse en orantısız metinler bile esere

yüklenebilir. Egon Schiele'nin çizimleri hakkında spekülâtif ve retorik metinler kaleme almanın, hayal gücüne yüklenmek ne kadar mümkün olsa da, bir sınırı vardır. Eser gereken her şeyi halihazırda söyler, görkemi kendi içinde saklıdır ve sözcükler eserin üstüne çıkmaz. Eleştirmen ve uzmanın söyledikleri kendilerini bağlar, çünkü eser zaten ortadadır. Betimlemeler ve teoriler ne kadar ileri düzey olsa da asla eserin yerini tutamaz. Eleştirmeni, teorisjeni, tarihçiyi sınırlandıran budur. Bir yapıtın büyüklüğü, hakkında yazılan metnin üstündedir.

Çağdaş sanatta ise durum farklıdır. Küratörler gücü her şeye yeten kişilerdir ve eseri sahiplenirler, çünkü eseri kendi yazdıkları metinler meydana getirir. Anna Jóelsdóttir'in üstüne boya sıçratılmış sopalarını "resim anlatısının mantıksal temsille bağını koparmak için soyut bir diyalog kuran metaforik bir görüş" olarak var eden bu metinlerdir. Böylece nesne yere konmuş boyalı sopalar olmaktan çıkıp "sanatçının deneyimlediği kaostan temsili"ne dönüşür. Esere bu boyutu katan bir metindir; bu sahte sanatın yetenek, teknik ve icra gerektirmeyen eserleri böyle bir desteğe ihtiyaç duyarlar. Küratör sanatçının bağımlılığının, eserin küratör desteği olmaksızın ayakta duramayacağını farkındadır. Ve bunu sömürür. Eserlerin sahibi kendisidir. Gerek bienallerde gerekse müze ve galerilerde karşılaşılan bir durumdur bu. İtaatkâr, yumuşak başlı ve karşıtlık çıkarmayan sanatçılar küratörün buyruklarına uyarlar. Değer gören bir itaatkârlık değildir bu; eser daima önemsizdir, eserin ne olduğu fark etmez, sonuçta küratörün tanrısal kudretini gösterip retorikliğiyle bu nesneleri olmadıkları bir şeye dönüştürmesi için eser bir araç, bir mazerettir. Eserin montajı esnasında küratörün söylemi somutlaşır, megaloman ve kavramsal kibriyle elli metrelik bir salonu yerdeki bir muz kabuğuna ve duvardaki birer yoğurt kabı kapağına ayırır (Gabriel Orozco'nun MoMA'daki sergisi). Eserin mekânda kendi belirlediği şekilde sergilenmesini sağlar, çünkü eser zaten küratörlük olmadıkça değerden yoksundur: Çöpten ya da günlük cisimlerden ibarettir, objenin seçilmesiyle başlayan dönüşüm ise küratörü kutsallaştıran bir mucizedir. Sanatçı montaj aşamasında bile bir fazlalıktır; esere dair genel görüş küratörden çıkıyorsa, montaj da bu görüşe karşılık geliyorsa, sanatçı önemsizdir, önemsiz olduğu için gerekli de değil de-

mektir. Objelerini bırakıp oradan ayrılabilir ve serginin başlayacağı gün sonucu görmeye gelebilir. Bu sayede eser, eserin anlamı ve mekân konusunda bütün güç küratörün eline geçer. Sanatçı eseri için çalışmayı bırakıp küratör için çalışmaya başlar.

“Herkes Sanatçıdır” Dogması

Sanatı yok etmek için dayatılan dogmaların en zararlısı budur. Beuys’un talep ettiği gibi sanatsal yaratıyı demokratikleştirmek, vasatlığı da demokratikleştirerek onu çağdaş sanatın kimliğini belirleyen bir simgeye dönüştürmüştür. Oysa herkes sanatçı olmadığı gibi belli okullarda okumak da bizleri sanatçıya dönüştürmez. Sanat kendiliğinden ortaya çıkan bir şey değildir, sanat emek ve adanmışlığın sonucudur, yeteneğin binlerce saat boyunca uğraşarak şekillendirilmesiyle ortaya çıkar. Hepimizin sanat hassasiyeti olabilir, ama sanatçı olmakla sanat yaratmak arasında koca bir uçurum vardır. Bu dogmanın çıkış noktası dâhi figürünü ortadan kaldırmak gibi yıkıcı bir fikirdir ve belli bir mantık izler, çünkü, önceden belirttiğimiz gibi, dâhiler –ya da en azından yetenek sahibi, gerçek eserler yaratan sanatçılar– küratörlere ihtiyaç duymazlar. Taşıdıkları önem çok daha farklı bir alanda hissedilir. Deha denen şey hayal ürünü değildir. Dâhileri eğitim şekillendirir. Yetenek elbette yer tutar, ama sonuçları yüksek standartlara taşıyan, dolayısıyla da sanatsal seviyeyi iyileştiren titiz bir eğitim ve sistematik çalışmadır. Karışımıza dâhi diye tanımlanabilecek büyük yetenekler çıkmıştır ve çıkmaktadır: Onları genelleştirip herkesle eşit sayarak değersizleştirmenin arkasında nasıl bir niyet olabilir? Tektipleştirmek, herkesi eşit saymak sanatı komünizme çevirmeye eşdeğerdir, gerçek anlamda olağanüstü olanların öne çıkmasını engelleme takıntısıdır, tek öne çıkanın kişiler değil bir ideoloji olduğu biçimsiz bir hamur yaratmaktan farksızdır.

Bu sahte sanatın merkezindeki figür çağdaş sanatın kendisidir, sanatçıları değil. Sanat tarihinde hiçbir dönemde bu kadar fazla sanatçı var olmamıştır. Hazır nesne kavramının icadıyla hazır nesne sanatçıları ortaya çıkmıştır. Tektipçilik uğruna bireyselliği değersizleştirme fikri sanatçı figürünü yok etmektedir. Dâhi figüründe sa-

natçı vazgeçilmezdir, eserinin yeri başka bir şeyle doldurulamaz. Günümüzdeyse, sanatçı sayısı aşırı yüksek olduğundan sanatçıların hepsi gözden çıkarılabilir hale gelmiştir, eserlerin yerine de başka eserler konabilir, zira eşsizlikten yoksundurlar. Keyfi ve kolayca üretilen eserleri gerçekleştirmek için hiçbir özel yetenek gerekmemektedir. Sanatçının yaptığı her şey sanat diye nitelenmeye elverişli hale gelmiştir: dışkılar, sevgi, histeri ve nefret gösterileri, kişisel objeler, kısıtlamalar, cehalet, hastalıklar, mahrem fotoğraflar, internet mesajlaşmaları, oyuncaklar, vesaire. Sanat yapmak gösterişçi ve egoist bir faaliyettir. Boğucu derecede aşikâr olan performanslar, videolar ve yerleştirmelerin ezici çoğunluğu pek az uğraş gerektiren eserlerdir ve yaratıcılıktan yoksun oluşlarıyla bize adeta herkes tarafından yapılabileceklerini söylerler. Bu olanak, yani “herkes tarafından yapılabilme”, sanatçının gereksiz bir lüks olduğu anlamına gelir. Artık yaratı diye bir şey yoktur; dolayısıyla sanatçılara da ihtiyacımız kalmamıştır.

Peki sanatçıların sayısı hiç olmadığı kadar fazlaysa ne yapmak gerekir? Herkese sanatçı statüsü vermek insanları sanata yaklaştırmadığı gibi sanatı değersizleştirir, yavanlaştırır. Gerçek ve sıra dışı hiçbir eser ortaya koyamayan, konumuna layık olmayan biri yaptıklarını her sergilediğinde varlığı ve görüşüyle sanatı küçültmüş olur. Sanatçıların sayısı arttıkça eserlerin kalitesi de kötüleşmektedir. Video ve sese dayalı eserlerle iç içe geçen nesnelerle dolup taşan kolektif sergiler değişmez biçimde vasattır. Aynı şey söyleyecek hiçbir şeyi olmayan, zekâdan yoksun, tekdüze eserlerin devasa alanlarda sergilendiği sanat fuarları için de geçerlidir.

Bütün bunlar yetmezmiş gibi sanatçı bir de her konunun en düşük seviyeden uzmanına dönüşmüştür. Kendini birden fazla disipline hâkim zannettiği için bütün alanlara el atar ve hiçbirinin hakkını veremez. Yaptığı videolar sinema ya da reklam sektöründe gereken standartlara ulaşmaz; elektronik eserleri ya başkasına yaptırır ya da kendi yapıyorsa ortalama bir teknisyenin altında kalır; ses işlerine bulaşıyorsa deneyimi bir DJ’inkine bile erişemez. Yine de eseri bir çağdaş sanat eseriye onu ortaya koyarken kalite beklentisinin en alt seviyeye bile ulaşmasının gerekmediği varsayılır. Eseri kaliteli bi-

çimde ortaya konduğundaysa, tıpkı Jeff Koons'un reklam objeleri gibi, üretimi bir fabrika gerçekleştirir. Bu sanatçı kalabalığı ya eseri kendileri üretmezler ya da onu düzgünce üretebilme yeteneğinden yoksundurlar. Yapım aşamasını zanaatkarların üstüne yıkarken kendileri düşünmekle yetinirler. Gerçekteyse, eserleri sanat olmadığı gibi, sözde yaratıcılar da sanatçı değildirler. Sanatsız sanatçı olmaz; eser bariz derecede kolay ve vasatça altında imzası bulunan kişi sanatçı değildir. Sanatçıların olağanüstü eserler ortaya koyan, yaptıkları her çalışmaya yaratıcı kimliklerini yansıtan kişiler olduğu kabul edilmelidir. Ne Damien Hirst sanatçıdır, ne Gabriel Orozco, ne Teresa Margolles ne de sayıları her geçen gün büyüyen bir listeye eklenen nice isim. Üstelik bunu söyleyen ben değilim, kendi eserleri. Bırakın sizle kendi eserleri iletişim kursun; bir küratör, sistem veya dogma değil. Sanatçı olup olmadıklarını eserleri söyleyecektir; şayet icra ettikleri şey bu sahte sanatsa, tekrar ediyorum, sanatçı değildirler.

Sanat Eğitimi Dogması

Yola belli bir okuldan, La Esmeralda'dan (Meksika'daki Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado*) çıkalım. Orada çizim eğitimi sadece üç dönem boyunca verilir ve herhalde resim odaklı olduğu için "iki boyutlu" diye adlandırılır, "üç boyutlu" da heykel olsa gerek. Üç dönem bu disiplinler için gereken asgari süreden azdır. Bir dönem fotoğraf, bir dönem video eğitimi verilir ve bu sayede öğrenciler video sanatçısı olduklarını zannederler. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos'ta** (CUEC) ise tam tersi, eline kamera alabilmek için zorlu bir giriş sınavında başarılı olduktan sonra beş yıl eğitim görmek gerekir. La Esmeralda'daki sözde sanatçılar kıt bir temel eğitimin ardından eser üretimi ve tasarımına geçerler, ki aldıkları eğitimin en önemli kısmı da budur. Birkaç ders aldıktan sonra nasıl üretimde bulunabilirler ki? Buradaki gibi bir ders programıyla, resim dersi vermelerine rağmen televizyon programlarında

boy gösterip resimden nefret ettiklerini dile getiren hocalarla, eğitim çizgisini modalara ve piyasaya göre belirlediği açık olan bir okul yönetimiyle La Esmeralda'da okumanın hiçbir anlamı yoktur. Gerçek birer sanatçı olmak –resmi, çizimi, heykeli ve gravürü öğrenmek– istiyorsanız gerekli derinliği ve ciddiyeti bu okul formatında bulamayacağınız kesindir.

Diğerleri, yani VIP (video, yerleştirme [*installation*], performans) meraklıları için de bu okul gereksizdir, zira öğrenim şemasını incelediğimde medya yıldızlarının ders verdiğini göremiyorum. Kendilerini zaten sanatçı zannedenlere ise bilmeleri gerekenler öğretilmez. Halihazırda sanatçı olduklarını iddia eden bu kişilerin tek ihtiyaç duydukları resmî bir belgedir, bu sayede burslara erişim sağlar, fon başvurularını doldurmayı, küratörlerin, müze müdürlerinin, galerisahiplerinin kim olduğunu öğrenirler. Üstelik teori ve küratör jargonunu öğrenmeleri de gerekmez, nasıl olsa eserlerinin retorik kısmı küratörün ellerinde olacaktır. Sanatçının tek yapması gereken, bir şeyi sanat addetmeyi öğrenmektir, tıpkı Arthur Danto'nun vaktiyle belirttiği gibi: "Sanatçılar eserlere kafa yorma işini biz filozoflara bıraksın."

Sanatsal yaratı sürecinin tamamında önem taşıyan kendini eleştirebilme yetisine bu ideolojide yer yoktur. Öğrencinin ürettiği her şey –çürüyen yiyeceklerle dolu bir masa veya oyuncak arabalardan öte olmasa da– ânında sanat kabul edilir. Kimseyi üzmemeyi esas alan ebeveynimsi pedagojik yaklaşım yüzünden eserin irdelenmesi, düzeltilmesi ve geri çevrilmesi –ki çoğu durumda bu gereklidir– imkânsız hale gelir. Bu ifade biçimleri birer modadan ibarettir, sırf anti-sanat eserlerini sunan galerilerin seviyesine inmek uğruna koca bir okul eksiksiz bir eğitim planından ödün vermemelidir. "Eserleri kavramsallaştırma"ya, yani üretilen objeler için söylemler geliştirmeye daha fazla saat ayırmak uğruna güzel sanatlar eğitiminin en temel bileşenlerinin asgariye indirilmesi hem sanat eğitimine karşı bir saldırıdır hem de büyük bir sorumsuzluk. Anti-sanat akımının geçici eserlere, sergileyip kaldırmaya dair takıntısı insanları eğitirken benimsenmemelidir. Bu okul kullanıp atılacak sanatçılar yetiştirmektedir, çünkü söz konusu modalar geçtiğinde bu sanatçıların

elinde sağlam bir eğitim temeli kalmayacaktır. Eğitim varoluşsal bir karardır, bir yaşam projesidir ve okul yönetimi bununla oyun oynamaktadır. Öğrenciler yaşamlarının son derece değerli bir dönemini yitirmekte, aldatılmaktadırlar.

Kavramsallaştırarak ve türlü türlü retorik söylemler geliştirerek eser ortaya çıkarılmaz. Eserleri başkalarına yaptırarak sanatçı olunmaz. Zıppıktılık sanat değildir. Böyle yaklaşımların gerçek sanata verdiği zararı, izleyicilerin bu eserler karşısında duyduğu hüsrancı uzaktan bile gözlemleyebiliyorum; beni en çok rahatsız edense sizlerin piyasaya boyun eğen, yeteneklileri yarı yolda bırakıp vasatları coşturan bir eğitim almanız. Eğitim planını değiştirme kararını alan kişilerin bir gün bu kararlarından dolayı sorumlu tutulmaları şart. Bu okulun topluma ve insanlığa karşı taşıdığı sorumluluk bir ideolojinin dogmatizmi uğruna yolundan saptırılıyor. Ütopya tamamlandı: Artık herkes sanatçı, ahmaklık çukurunun dibi sonsuzluğa uzanıyor. Herkese yer var.

Sonuç

Filozof Michel Onfray *La Puissance d'Exister* [Var Olmanın Gücü] adlı kitabında şöyle der: “Çağdaş sanat galerileri çağımızın kusurlarını rahatlıkla sergiliyorlar.” Sanat adı altında sunulan bu fesatlık çağımızın kusurlarından biridir, dolayısıyla da insan zekâsında bir gerilemeye işaret eder. Güzelliğin hor görülmesinin yaygınlaşması, yeteneğe karşı açılan savaş, tekniğin ve el işçiliğinin küçümsemesi sanatı uygarlığımızın bir defosu haline indirgemekte. Bir ideoloji ve dogmalarına yer açmak, onlara başka koşullarda akla bile gelmeyecek bir iktidar sağlamak için insanların yarattıklarının değersizleştirilmesi zararsız bir eylem değil. Kendi kendini sanatçı ilan eden binlerce kişinin bu ideoloji zorla dayatılmamış olsa tutunacak dal bulamayacağı bir gerçek. Bu eserlerde hiçbir estetik deneyim yok, sorgulanacak, değerlendirilecek, beğenilecek hiçbir unsur yok. Eser kavramı artık teori ve sıfatların ayakta tuttuğu bir rapsodiye dönüşmüş durumda. “Bu sanat değil” gibi temel bir reddin tamamen kulanım dışı olduğu ortada. Çağdaş sanatın modern olana, her şeyin

iyi, sağlam ve akıl dolu olduğuna inanan, gözleri çağdaş kavramından kamaşmış kör iyimserlerin kişisel gelişim yaklaşımına dayalı sahte bir sanat olduğunu bıkmadan vurgulamayı sürdüreceğim. İyimserlik, şarkılar söyleyerek bir uçuruma doğru yol aldığını kabul etmek istemiyor. Durup etrafına bakmıyor, sadece delice ilerliyor, ne de olsa keşfettiği bir şey var, mutluluğun ilahlaştırılmış hali: Her şey sanat olabilir.

PERFORMANSA KARŞI

Performagia adlı performans kataloğunun altıncı sayısı elime geçti. Yazıma özetle kataloğun performansçılar tarafından sayılmış bir dizi sunum metninden oluştuğunu söyleyerek başlayacağım. Pancho Casas'ın metni özellikle ilginç ve anlamlı, zira onun performans yaklaşımı belli bir hedefe sahip bir protesto: Eşcinsellerin, dolayısıyla da insanların haklarını savunmak, ve kendi görüşünce bu davranışı kendi güvenliğini riske atıyor. Casas sanatçı egosuna kapılmıyor; protesto ediyor ve görülebilmek için dikkat çeken iletişim biçimleri yaratıyor. Katkısı buraya kadar.

Metinlerin geri kalanında da benzerlikler değişmiyor; herkesin küçüklükten beri sanatçı olduğuna dair kendini merkeze alan otobiyografik hikâyelerle ve ayrıntılı hareket betimlemeleriyle dolu. Performansın varlığını haklı göstermek ve açıklamak, çağımızın sanatı olduğunu kanıtlamak, her hareketin anlam taşıdığını, birileri yürüdüğünde ya da kaydırdıktan kaydıgında bunun beden ve uzay konusunda felsefi bir düşünsel eylem gerçekleştirmeye eşit olduğunu göstermek için muazzam bir çaba söz konusu. Metinlerden biri, kendince ironi taslayarak, olguya derinlemesine yaklaşmadığı gibi övgüye

kayarak son buluyor. Tekrarlanan iddialarda olağan mekânlar hep kendi başına ayakta duramayacak bir eyleme geçerlilik katma amacı taşıyor.

Et ve Kan Efsanesi

Bedenin araç olarak görülmesi savı öyle uç bir efsaneleştirmeye maruz kalmış durumda ki insan başka yaratı biçimlerinin telepatik olduğunu ve fiziksel eylemle alakasız olduğunu sanabilir. Açıkça belirtelim: Performans beden anlayışını değiştirmede; doğamızı efsanelikten çıkaran bir şey varsa bilim ve felsefedir. Bedeni rasyonelleştirme konusuna Marquis de Sade'ın yaptığı katkı bütün performans tarihinden daha fazladır; dinlerin bilimsel araştırmayı köreltmesi ve Sade'ı sansürlemesi işte bu yüzdendir.

Sanat alanında beden gerek temsil gerekse çalışma yönünden hep bir araç ve inceleme nesnesi olagelmıştır. Bizi biz kılan bedenimizdir; yaptığımız her şeyi bedenimiz aracılığıyla gerçekleştiririz. Beden temsiline odağında gözlem, bilinç ve işlev vardır. Lucian Freud insanlara baktığında kişiler değil bedenler görüyordu, ressam olarak ortaya koyduğu çalışmalar özünde fizikseldi.

İnsanlık tarihini biraz daha incelediğimizde bu durum daha da iyi görülebilir. Bedensel ceza ibret için kullanılır, çünkü bedenimizin bilincindeyizdir, onun bireysel ve evrensel değer taşıdığını, bizi var ettiğini ve varlığımızı sürdürmemizi sağladığını biliriz. Dünyaya geldiğimiz andan itibaren bedenimiz kötü muamele gören, aşağılanan, kurban edilen, yaralanan, gerçek ve sembolik bir uzamdır. Herkesin önünde cezalandırılması gaddarlığı simgeler: İran'da eşcinsel olduğu için asılanlar, taşlanan Müslüman kadınlar, bedenine bomba yerleştiren teröristler, uyuşturucu tacirlerinin kestiği kafalar, din uğruna girişilen uzun yürüyüşler, kutsallık için vücutlarını kırbaçlayanlar. Performanslarda gördüklerimiz ise, tam tersi, ne hepimizin halihazırda bildiği, tecrübe ettiği ve gördüğü şeylerin bilincine varmamızı sağlar ne de bildiklerimize fazladan bir şey katar. Hiçbir yenilik ve katkı söz konusu değildir. Umursamaz bir yaklaşım olması onu cüretkar bir yaklaşıma dönüştürmez. [//rantey.org](http://rantey.org)

Bipolar Bilimci

Birçok metinde performansın sanatı ve sağın bilimleri harmanladığı vurgulanır. Gerçekte var olmayan yeniliklerin ortaya konduğu iddia edilir. Bilim plastik cerrahi ya da hücre araştırmalarında kendi sınırlarını aşarken performansçının yaptığı kendine fazladan bir kulak ya da silikon memeler taktırmaktan ibarettir. Başka bir deyişle, bilimsel hiçbir değeri ya da üstünlüğü bulunmayan, bilimsel hataların sorumluluğunu taşımayan bir yaklaşımdır bu. Öyle ölçüsüz algılara ulaşır ki klinik ismiyle bedensel dismorfik bozukluktan, yani kredi kartı elverdiği ölçüde ameliyathaneye girerek fiziksel görünümünü değiştirme bağımlılığından mustarip ORLAN'ın patolojik eylemlerini örnek alır. Michael Jackson'ın bağımlılık diye tanımlanırken ORLAN'ın sanat diye nitelenir. Madem gerçekten deneysellik peşindeler, savaşlarda uzuvları kopan insanların hiçbir sanatsal yanı bulunmayan korkunç deneyimlerini taklit ederek bacaklarını kessinler. Böyle sululukların tek amacı Phaidon Yayınevi'nden bir kitap çıkarıp birinci dünyadaki müzelerden birinde bir sergi gerçekleştirmektir.

Eylemler

Eylemler önceden belirlenmiş sınırlar dahilinde gerçekleştirilir. Hepsinin ardında sonucu haklı gösteren bir kıssadan hisse ya da düşünce bulunur ve farklı dallara ayrılırlar: sanatın bir STK ya da grup terapisi olduğuna inananlar, bedeni şehitleştirenler, yarışma ya da *reality show* programlarını taklit edenler, namuslu cinsellik peşindekiler ve önemsiz gündelik eylemler.

STK ile Grup Terapisi Arasındakiler

Lorena Wolffer'in performansı sayısız STK'nin cinsiyet şiddeti üzerine yaptığı araştırmaya benzer bir araştırmaya dayanır. Aradaki fark, performans sanatı denenin toplumbilimsel araştırma için şart koşulan asgari metodoloji ve amaçlardan yoksun olmasıdır. Akla şu

soru gelir: Niçin hiçbir ciddi hipotez ortaya koyamayan bu araştırma sanatken bir STK'nin belli bir metodoloji çerçevesinde gerçekleştirdiği sanat değildir? Sanat sisteminin kaprisleri yüzünden, çünkü sistemin canı öyle istemiştir, çünkü seçici kişiler bu eylemin bir anlamı olduğuna kanaat getirmiştir. Anlamın ne olduğunu kendileri de bilmezler ama bitmek bilmez bir anlam listesi çıkarabilirler.

Wolffer gibi performansçılar toplumsal ya da psikolojik açıdan önem taşıdığını varsaydıkları konulara eğilir, sorunları yavanlaştırır, hatta gülünç noktalara ulaştırır, olgunluktan yoksun zekâların ya da gelişen sanatın bakış açısını sunduklarını vurgulamak için savlarını çocuksulaştırırlar. Böylelikle İkinci Dünya Savaşı'ndaki saldırılar kâğıttan uçaklara dönüşür, göçmen sorunuydu, alıntılırsam, “sanatçının annesinin evinden yürütölmüş” bir yastığa, sanki bu veri bir fark yaratıyormuş gibi. Halka açık terapide sırlar ortaya konur ya da bir kumaş parçasına şöyle işlemler yapılır: “İçe kapanıklığından bahsetmek için.”

Guinness Rekorlar Kitabı'na Geçmeyecek Performans

Böyle eylemlerin en büyük ilham kaynağı televizyonlardaki yarışmalar ve *reality show*'lardır; bu tür programlara katılan kişiler parasızlıktan ya da şöhrete susadıkları için bir ödöl uğruna saçma ve aşağılayıcı sınamalara tabi tutulurlar. Televizyon programları olguları ve korkuları sömürerek sıkıntıya savaş açar, performans ise televizyonun seviyesizliklerinde sanatsal erdemler görerek onları kopyalar. Aradaki fark, “aptal kutusu”nun reyting gibi bir mazerete sahip olmasıdır, performans ise kendini haklı göstermek için düşüncelere tutunur. Televizyonda görüncce cahil eğlencesi ya da televizyon zırvası diye nitelendirdiğimiz eylemleri bir sanat festivalinde görüncce sanat diye adlandırmamız beklenir. Performansın ödölüyse, gerçekleştirilenlere sanatçı denilebilmesidir. Örneğin:

Bir performansçı yerde karpuzlar yuvarlayıp bu eyleme “yorucu faaliyet” der, bana göreyse televizyondaki anlamsız yarışmalardan

farksızdır bu. Esas yorucu faaliyet her gün on saatlik mesailerle maddenlerde ya da tuğla fabrikalarında çalışanlarındır. Paola Paz Yee 36 saat boyunca uyumadan durmuştur; mesele uyanık kalmaksa, Guinness'e geçen rekorun 264 saat boyunca uyumadan duran Randy Gardner'a ait olduğunu belirtmem gerekir. Performansçıların deodorant sürünme eylemi de ödüle layık değildir; Guinness'teki parfüm sürünme rekoru bir saatte bir buçuk litredir. Sabit bir bisikletin tepesinde dört saat pedal çeviren Jesús Iberri, İtalya'da gerçekleştirilen 224 saat 24 dakikalık dünya rekorunun çok gerisindedir. Bir saat boyunca bir su tankında kalan James Bonachea'nın yaptığı, -20 derecede buz tutmuş bir nehirde bir saat boyunca yüzen Rus'un yaptığıyla ya da Manş Kanalı veya Bering Boğazı'nı yüzerek geçenleriyle kıyaslanınca lafı bile edilmeyecek bir süredir. Bütün performans eylemlerinin ardında bir düşünce yatar, karpuz yuvarlayan yarışmacı ya da performansçının de çabasıyla övündüğü uzun bir metinde belirtilir.

Görsel ya da Estetik Hazdan Yoksunluk

Cinselliğe eğilen ilk performans eylemleri Greklerin içki âlemleri ya da Romalıların orjileridir. Sinemada her türlü açık cinselliği görmüşüzdür, internette de cinsellik öyle demokratikleşmiştir ki canı her isteyen başrolünü bizzat oynadığı bir porno film çekip bir siteye yükleyebilir. Durum böyleyken çıplak insanlarla dolu bir partiyi ya da cinsel organını iğne iplikle diken birini görmek yenilik sayılmaz, yeni fantaziler doğurmaz, yalnızca kopyaladığı şablonun gerisinde kalan bir tekrar silsilesi oluşturur. Görünüşe bakılırsa yasakların ötesine geçmek performansçıları korkutmakta ya da gücendirmektedir.

İstiraptan Keyif Alalım

İstirap ikiye ayrılabilir. İlki kader kaynaklıdır, bunun ucu en fazla yoksul sınıflara ve toplumun kıyısında kalmış gruplara dokunur. Yoksulluk acıdır, hem var olmayan bir tanıya yakararak sahte

ümitler beslenmesi hem de toplumsal koşullardan mağdur olmak böyledir: Mısır'da ya da Hindistan'da birçok çocuk daha küçükken kör edilerek ya da sakatlanarak dilencilik yapmaya zorlanır. Diğeriyse burjuva ıstırabıdır, ki Sartre'ın *Diyalektik Aklın Eleştirisi*'nde şöyle bahsi geçer: "Burjuva kendini bizzat uydurduğu bir ıstıraba maruz tutar ve bunu gereksinim duyduğu için yapar. Bu bedensel şiddet gerçek de olabilir kurmaca da, asıl önemli olan halka açık biçimde gerçekleştirilmesidir." Böylece burjuva sınıfı da ıstırap çektiğini göstermekte ve yoksul sınıfla sahte bir dayanışma sergilemektedir. Julián Higuerey'in yaptığı gibi etrafta ayağı kırık gezinmek ne dinî bir yürüyüşe katılmak gibi uç bir eylemdir ne de Hindistan'daki kasti sakatlamalara eşdeğerdir: Tepkisel bir ıstıraptan öte değildir. Bu tür performansların burjuva ıstırabı izleyiciyi şantaja maruz bırakır, temelinde tembellik yatan, topluma yüklediği gerçek acının yakınından bile geçmeyen bir eylem üzerinden bizlere dayanışma dayatır.

Mantık Metafizik İçin Geçersizdir

Amaçsız eylemlerin yüceltilmesi: tığ işi, stetoskopla kendi kalbini dinlemek, insanların kapısını çalıp biber istemek, çizgi üstünde yürümek, kitap yırtmak (okumaktan daha faydalı olsa gerek), lehim lambasıyla buz eritmek, karatahtaya yazmak, bir koliye girmek. Görünüşe bakılırsa performans için bu eylemler ayrıcalıklı ortamlarda, kurumların desteğiyle gerçekleştirildiği sebebiyle sanatsal anlamlar taşır; bariz yalınlıklarını ve insanlık için iyi niyetli birer arayış olduklarını vurgulamak için düşünce dolu metinlerin desteğine başvurulur. Taşıdıkları anlam gözle görülebilenin ötesindedir, değerleri metafizik bir uydurmadır, mantık temelli bir gerçek değil.

Performansçı Sanatın Merkezi midir?

Performans hiçbir konuda çığır açmaz; başka disiplinlerin başarılarının üstüne konar, halihazırda ortada olan şeyleri irdeler ve hiç anlamadığı olgulara dair önemsiz temsiller sunmaktan ileri gitmez. Performansçılar eserlerinin sanatta devrim yaratan ve çağımızı yansı-

tan deneyler olarak niteler, oysa fotoğraf temelli kanıtların ve ek bilgilerin teoriyle hiçbir alakaları yoktur. Düşünce metinleri, bu savlar olmasa asla sanattan sayılmayacak eserlere değer katmak için yapay olarak dayatılır. Genelgeçer hale gelen bu durumu performans kataloglarının bütün ciltlerinde ve izlediğim birçok performansta bizzat gözlemledim. Aynı şey uluslararası yıldızlar için de geçerli. Marina Abramović'in MoMA'daki gösterisine, peşindeki koruma ordusuna, saati bin dolardan aldığı astronomik ücret karşılığında ortaya çıkardığı işin bayağılığına bizzat tanık oldum: Kendisi müzenin halka açık olduğu saatlerde salonda otururken korumalar, çıplak performansçılara birkaç saniyeden fazla bakan izleyicileri hemen uzaklaştırıyordu. Böyle eylemlerin doğasında olan bir şeydir bu: Kendilerini koruyan ve izleyicilerle yüzleşme tehlikesini ortadan kaldıran bir ortamda gerçekleşirler. Dolayısıyla, örneğin tutuklanma olasılığına karşın kendilerini Avrupa Parlamentosu'na zincirleyen Greenpeace üyelerinin birçok protestosunda ulaştığı seviyeye ulaşamazlar.

Sonuç

Söz konusu performans kataloğunda eserleri değerlendiren tek bir analiz bile yer almıyor; görünüşte hepsi başarılı, hepsi amaçlarına ulaşmış. Hangi kriterler çerçevesinde seçtikleri belirtilmiyor. Açıkça belirtilen tek şey, bütün performansların sanatçılar tarafından gerçekleştirildiği ve yiyecek çiğneyip tükürmekten bir kabı top-rakla doldurmaya ve kalçalarını farklı renklerde boyamaya kadar sanatçının yaptığı her türlü eylemin sanata dönüştüğü. Bu kibrin sonucuysa, yüceltildikleri konumu hak etmeyen klişeler ve bayağılıklarla dolu bir koleksiyon. Açıkça belirteyim: Bu performansların ne sanata bir katkısı var ne de estetik deneyime. Hiçbir kışkırtma içermeyen, siyaseten doğrucu, kolay sorgulamalara cevap verecek sersemce sav-larla donanmış, burjuvadan esinlenen kıssadan hisse ve fikirlerle yüklü eylemler bunlar. Hoş önermelerle ambalajlanan performansçılar sanatı bir işe dönüştürme sorumluluğundan kurtulmuş oluyorlar. Ayrım olarak ortaya çıkmış, anlaşılmayı önemsemeyen bir akımın yozlaşmışlığı, statükoya yabancılaşmış söylemler ve açıklamalarla

dolup taşan eserlerle vücut bulmuş. Bu dışavurumların hiçbiri yetenek, teknik, anlatım ya da yaratıcılık içermiyor. Gösterdikleri cüretkârlık pornografiden, televizyondaki yarışma programları ve *reality show*'lardan, dinî yürüyüşlerin, bilimin ve toplumsal ayaklanmaların gösterdiği cüretten öte değil. Öyleyse niçin buna sanat deniyor? Bu insanlar neden kendilerine sanatçı diyor, yaptıklarını nasıl çağımızın sanatı olarak niteleyebiliyorlar? İzleyiciler olarak daha fazlasını hak ediyoruz, sınırları gerçek anlamda aşan eserler ortaya çıkarmalarını bekliyoruz. Şayet, Freud'un dediği gibi, "tekrarlama ölüm içgüdüsünü ortaya çıkarır" ise, birbirini kopyalayan, tekrar eden, yıpratıcı eylemler performansın ölümünü bildirmektedir. Zira önümüzdeki bu katalogun içeriği sanat değil, tıpkı genel anlamda performansın da sanat olmadığı gibi.

ÇALMAK, AŞIRMAK, KIRPMAK: SANATTA KOPYALAMANIN BİÇİMLERİ

Orijinalsiz Kopya

Duchamp hazır nesne kavramını icat ettiğinden beri sanat üretimi, sanat yapma eylemi başka bir şeye dönüştü. Duchamp sanatçının amacının yapmaktan ziyade düşünmek olması gerektiğini, dolaşısıyla da eseri insandan arındırmanın şart olduğunu ilan etti. Teknoloji devrimi de aynı sıralarda gerçekleşmekteydi: Endüstri, ürünleri seri olarak üretebilmek için farklı yöntemler arıyordu; ilerlemelerden gözü kamaşan Duchamp da Birinci Dünya Savaşı'nda Avrupa'nın yaşadığı yıkıma sırtını döndü. Ünlü pisuar, üretilen milyonlarca pisuardan biriydi, bizzat Duchamp da yaşamı boyunca on iki tanesini daha imzalamış ya da "röprodüksiyon" yapmıştı. Bunlar orijinali bulunmayan bir eserin kopyalarıydı, zira "orijinal" aslında seri üretimde olan bir objeydi.

Ortada bir yaratı olmamasına rağmen sonraki pisuarları imzalamanın "röprodüksiyon" addedilmesi ve "gerçek" diye belgelenmesi (hem de kibri iyice ileri götürerek R. Mutt diye bir takma isimle) olacak iş değildir. Duchamp'ın hayali gerçek oldu ve sanat sadece in-

sandan arınmakla kalmadı, özünü, temelindeki arayışı da yitirdi: sanatçının varlığı, yani beceri ve yetenekleri aracılığıyla fikirlerini ortaya koyması. Pisuarı ilk çıkardığında Duchamp intihalle suçlanmış, kendini savunmak için Bay Richard Mutt adına bir metin kaleme almış ve bu metin bizzat Duchamp'ın Beatrice Wood ve Henri-Pierre Roché'yle beraber hazırladığı *The Blind Man* adlı kısa ömürlü dergide çıkmıştı. Sanatsal yaratının sifıra indirgendiği ideolojinin tohumu bu metinde kısmen görülebilir: “Bay Mutt’un *Çeşme*’yi kendi elleriyle yaratıp yaratmadığının hiçbir önemi yoktur. Onu SEÇEN kendisidir. Günlük yaşamdan sıradan bir nesneyi alıp öyle bir şekilde yerleştirmiştir ki işlevsel anlamı yeni bir unvan ve bakış açısı altında yitmiş, söz konusu obje için yeni bir düşünce yaratmıştır.”

Düşünmek ve yaratmaktan oluşan temel sürecin yokluğunda sanat yalnızca düşünmeye indirgenir. Objeye sanatçının milyonlarca olasılık arasından seçtiği herhangi bir şey olabilir. Düşünmek ve çalışmak, sanat icra eden kişiyi estetik arayışlara yöneltir; sadece düşünmek ise onu spekülataf arayışlara sevk eder. Hepimiz birer düşünce fabrikasıyız, işlevsel olsa da olmasa da, üretken olsa da olmasa da düşünceler üretiriz; ne kadar kısır ve kötürüm olsalar da bu fikirlerin “objeye başka bir anlam katması”, “içindeki şiirselliği keşfetmesi” ve onu sanata dönüştürmesi mümkündür. Yaratının bulunmadığı yerde meydan keyfi düşünceye kalır. Sanatçının emeğinin sıfırlanmasıyla, seri üretilen obje, neredeyse sonsuz oluşuyla sanatı tekdüzeleştirir, tektipleştirir ve çıkmaz sokağa sokar.

Fikirlerin eseri “değiştirebileceğini”, ona “yeni bir anlam katabileceğini” varsaymak mantığı tamamen reddeder ve estetik deneyimi bir ideolojinin ellerine verir, kişisel beğeni vasfını yok eder. Sırf sanatçı öyle istedi diye olağan bir şeye olağanüstü değerler ya da anlamlar bahşetmek yaratı eylemini ciddiyetsizleştirir ve tüketim toplumuna ölçüsüz bir boyut bahşeder. Gerçek bir sanat eseri, sanatçının uzun bir yaratı sürecinin getirdiği biricik özellikler taşımasıyla endüstriyel üretimden ayrılır. Sanatı endüstri üretimi bir nesneye eşitlemek sanatçıların endüstriyel ölçekte üretilmesine olanak tanımıştır. Öyleyse dünyada ne kadar obje varsa o kadar sanatçı olmalıdır. Her şeyin sanata dönüştürülmesi mümkünse sanatçıların sayısı

da sonsuz demektir. Vasatlık halihazırda seri olarak üretilmektedir, bu sanatçılar Duchamp'ın kopyalarıdır ve sonsuzluğa mahkûmdurlar, üretim zincirinden her geçen gün daha fazla sanatçı çıkmakta, bu kişiler eser meydana getirmek yerine objeler seçmektedirler.

Fotokopi Sanatçılar

Damien Hirst'ün "The Complete Spot Paintings (1986-2011)" [Bütün Benek Resimleri] adlı sergisi sistematik olarak kendi kendinin kopyalarını üretir ve sanatı sanatsal anlam taşımayan endüstriyel bir sürece indirger. Hirst fenomeni sanat kavramının ve sanatsal emeğe değer verilmesinin çöküşünü simgeler. Hirst, seri üretim sayesinde, otuz yılı aşkın bir süredir aynı fikirleri evire çevire sömürmüştür: benekler, formole yatırılmış hayvanlar, santrifüj tekniğiyle yapılmış kelebek resimleri.

Benekli eserleri 1986'dandır. Son derece sınırlı bir yaratıcılık ve kavramdan yola çıkan bu resimler birbirini tekrar eden fikirlerden oluşur ve genellikle asistanlar tarafından, sanatçının elinin değmesi-ne gerek kalmadan üretilir. Endüstriyel bir obje olmanın ötesine geçerek sanatsal objeyi endüstriyel üretime dönüştürür; eserler boyut ve renk açısından cüzi farklılıklarla, seri halde üretilir.

Fikirleri tekrar etmek ve hep aynı fikri satmak Hirst'ün en belirgin özelliğidir. Normalde bir eser seri üretim bir obje ya da orijinal bir eserin endüstriyel bir kopyasıysa eşsizliğini yitirdiği için değersizleşir, çünkü sınırsız miktarda üretilebilir ve talebi fazlasıyla karşılayacak şekilde piyasaya sürülebilir. Bir eserin fiyatı belirlenirken birçok unsur devreye girer: eşsizliği, sanatçının yaşamı boyunca üretebileceği eser sayısı, sanatçının bütün eserleri arasındaki konumu, dönemsel açıdan önemi ve elbette, sanatçı ölüyse benzer başka bir eser üretemeyeceği için yükselen değeri. Hirst'ün benekli eserleri seri halde üretilir, yaratılmasında ya da ortaya çıkarılmasında hiçbir zorluk yoktur; üstelik bahsettiğimiz turnede farklı boyutlarda 300 versiyonu sergilenmiştir, envanterinde 1.400 adet bulunur, toplam ürettiklerinin sayısı 4.800 adettir, ki buna kâğıda basılmış sayısız *c-print* kopya dahil değildir. Binlerce kopyası bulunan bir eserin eş-

sizliğinden söz edilebilir mi? Edilemez. Hatta Hirst öldükten sonra da üretilmeye devam edilebilir. Söz konusu resimlere biçilen fiyatların iki buçuk milyon dolarlara ulaşması bu eserlerin sanat eseri olduğunu değil, yeni bir lüks piyasası oluşturduğunu gösterir.

Estetik arayış peşindeki sanatçı kendi eserlerini tekrar edebilir, sorunlu gördüğü kısımları çözmek, farklı versiyonlar sunmak ve aklındaki fikri kusursuzluğa ulaştırmak için yeniden üretebilir. Ancak Hirst'ün beneklerinde böyle bir durum söz konusu değildir, çünkü fikir zaten kısıtlı ve tekdüzedir, daha öteye gidilmesi mümkün değildir, hem sayıca bol kopyaları arasında da ciddi farklılıklar bulunmamaktadır; müşteriye memnun etmek için tasarlanmış döşemelik kumaşlardan pek farklı değildir. Hirst'ün eseri Duchamp'ın hazır nesne kavramının doğrudan bir sonucudur: Biri fabrikasyon objeyi överken öbürü kendi kendini kopyalamak için fabrika kurmuş ve eserlerini seri üretime geçirmiştir.

Birbirinden farklı eserler yaratmak ve yeni fikirler öne sürmek sağlam eğitim sahibi, yetenekli bir sanatçı için ilginç bir sınamayken yeteneği ve sanat vizyonu bulunmayan biri için tam bir trajedidir. Dolayısıyla aynı eserin binlerce kopyasını üreterek kendini tekrarlayabilme imkânı kişiyi yaratma uğraşından kurtarır. Lüks ürünlerin pazarlama yöntemini taklit eden Hirst başka koşullarda değersiz görülecek şeyleri konumlandırabilmek için reklama başvurur. Montaj, kapsamlı medya kampanyaları ve konuda ideolojik otoriteler olarak görülen Anne Temink ve Michael Bracewell gibi isimlerin kataloglarda verdikleri destek sayesinde, beneklerden oluşan fabrika üretimini resimlerin 21. yüzyıl sanatının sesi olduğu gibi hatalı bir algı yaratılır. Böyle eylemler piyasanın ne kadar ölçsüz, müşterilerin ise ne kadar cahilce bir kibre sahip olduğunu ortaya koyar, çünkü arz-talep yasası tepetaklak edilerek sanatçının bizzat yapmadığı, binlerce kopyası bulunan ve sahtesini üretmenin son derece kolay olduğu bir esere müthiş değerler biçilir.

Koleksiyonculuk bireysel bir uğraştır, başkasının sahip olmadığı ya da olamayacağı şeyleri edinmeye dayanır. Arz arttıkça bireysellik azalarak önemsizleşir. Benekli resimlere milyonlarca değer biçmek, fiyatlar düşerse indirimle girilmiş bir pazarlama taktiğidir. Hirst

Sothebys'deki bireysel bir açıkartırmada kendi ürettiği, sözde elmaslarla kaplı kurukafayı satın aldıysa söz konusu açıkartırmanın piyasada tıkanmış bir ürünü satabilmek için verilen olağanüstü bir çaba olması mümkündür. Nasıl iyi bir fikir aşırı derecede sömürüldüğünde ölürse vasat bir fikrin aşırı sömürüsü de sanatçının, hatta daha da fenası, piyasasının ölümü anlamına gelir.

Başkalarını Kopyalamak ve Sahte Orijinal

Kendine mal etmenin tam anlamı, güzelleştirmelere başvurmadan ifade edersek, kişinin başkasının eserini alıp kendi eserine katarak yaratıcılığı sahiplenmesidir. Aslen aşırımadan farklı seviyede olmayan bu durum, çağdaş sanatta estetik arayış olarak sınıflandırılır. Başka bir sanatçının eseri, doğası gereği –bir obje olduğundan– farklı bir sanatçı tarafından temel alınarak değiştirilmek, kopyalanmak ve müdahale edilmek üzere “seçilme”ye elverişlidir. Kopya üzerinden kendine mal etmek teknolojinin mümkün kıldığı bir gerçektir; kopyalamayı yaratmaya eşdeğer gören, yaratı diye bir şeyin artık var olmadığını öne sürerek başkalarının yaratılarına saygı göstermeyi ve yeteneği küçümseyen yeni sanat ideolojisi bu anlayıştan cesaret alır.

Önceden yapılmış bir şeyi yapmaya ne gerek vardır? Bu algıyı besleyen, müdahalenin başka bir eser ortaya çıkarabileceği ve bu kendine mal etmenin etik dışı bir tutum değil, eser sahipliği kavramını sorgulayan bir felsefi arayış olduğu düşüncesidir. İlginç olan, kendi eserini yaratacak yeteneğe sahip kişilerin eser sahipliğinin sorgulanmasıdır: “Beceremeyen ben, becerebilen seni sorguluyor ve yeteneğine savaş açıyorum.”

Richard Prince'in eserleri başka insanların çalışmalarını kopyalamaktan ibarettir. Kibirli bakış açısına göre, Marlboro sigarası reklamında kullanılan bir fotoğraf, kendisi kopyalayıp büyüttükten sonra altına imzasını atarak kendine mal etmedikçe sanatsal değere sahip değildir. Böylece fotoğrafçıların fikrî mülkiyet haklarını çiğner ve pratikte suç teşkil eden bir emsal oluşturur. Eser sahipliği kavramına saygı duymaz ve değersiz adettiği şeyi kopyalar. Bunun sanat

olduğunu iddia etmek başlı başına hatalı bir algıdır, ama piyasanın böyle iddialara boyun eğmesi ve bu eserleri sanat olarak değerlendirmesi sanat kavramının ne kadar yozlaştığına dair çok şey söylemektedir. Prince'in milyonlarca dolar değer biçilen eserleri gerek kamusal gerekse özel koleksiyonlarda yer bulmaktadır. Niçin hem kurumlar hem de piyasa, koleksiyonculuk sebebiyle de olsa spekülasyon sebebiyle de, bu eserlerin sanat addedilebilecek olağanüstü niteliklere sahip olduğuna inanmaktadır? Söz konusu eserler, eser sahipliği kavramını sona erdirmeyi amaçlayan bir ideolojinin koruması altında bulunduğu için elbette.

Kopyalamak sanatsal bir uğraş kabul edildiğinde keşfederek, yaratarak ve araştırarak alınan riskler halkın halihazırda beğenisini kazanan ürünlere yer açmak adına kenara atılır. Söz konusu kopyaların çoğunda önceden denenmiş imgelerden yola çıkılması boşuna değildir. Kopyalanan şey önceden zaten başarıya ulaşmışsa bu sahte yaratının işi daha da kolaylaşır. Sanatçının aldığı risklerden biri de orijinal eseriyle insanların karşısına çıkmaktır. Özümсенip onaylanmış içerikten yeni bir eser çıkarmak kolaydır.

Diğer bir kopya yöntemiye orijinal bir esere müdahalede bulunmaya dayanır. Jake ve Dino Chapman Kardeşler Goya'nın "Los Desastres de la Guerra" ["Savaşın Felaketleri"] adlı serisindeki gravürleri kendilerince protest biçimde palyaço suratları eklemek gibi çocukça eylemler eşliğinde bozar, sonra da kendi eserleriymiş gibi imzalayıp *Insult to Injury* [Yaraya Tuz] diye yeniden isimlendirirler. Uzuvarları kesilip bir ağaca bağlanmış bedenlerin bulunduğu bir gravürün Madame Tussauds müzesindeki balmumu heykeller havasında mankenler kullanarak bir röprodüksiyonunu yaparlar ve ismini "Insult to Injury, Great Deeds Against the Dead" [Yaraya Tuz, Ölülere Karşı Büyük Başarılar] koyarlar, zira onlara göre gravürün iki boyutlu oluşu imgenin gaddarlığını gerçekçi biçimde yansıtmakta yetersizdir. Chapman kardeşler halihazırda özerk ve tamamlanmış olan, ustalikle kotarılmış esere hiçbir şey katmaz, değerini artırmazlar. Müdahaleleri orijinal eseri karalamaya dayanır. Gravürler Cadılar Bayramı'ndakileri andıran palyaçolar ya da bir balmumu müzesinde bulunabilecek kanlı bedenler tarzı röprodüksiyonlar aracılığıyla

la gülünçleştirilir, Goya'nın kendisini, gravür levhası üstündeki çizgilerini ve şüphesiz yetkinliğini yorumlama işi bir anekdota indirgenir. Chapman kardeşlere göre Goya'nın eseri çalınmak ve değiştirilmek için sergilenen bir objeden ibarettir, üstelik kendi müdahalelerinin sonucunu, "Adeta bir Dünya Mirası," diye tanımlayacak kadar da cüretkârdırlar. Sanatsal hedefleri arasında Goya'nın bütün eserlerine müdahalede bulunmak ve kendi soyadlarını Goya olarak değiştirmek de bulunur. Eserlerini kopyaladıkları yetmedi, ismini de kopyalayarak bütün sınırları aşacaklar. Sığındıkları ideolojiye göre, bu akıldışı eylemle beraber eserin asıl sahibi artık Goya değil kendileri olacak.

İlham, Öğrenme ve İyileşme Olarak Kopya

Leonardo da Vinci *Vergine delle Rocce*'nin [*Kayahlıklar Madonna'sı*] iki versiyonunu yapmıştır. İlki (1483-1486) Louvre Müzesi'nde bulunur, ikincisi ise (1495-1508) Londra'daki National Gallery'de. İkincisinin kimin elinden çıktığına dair kuşkuvar bulunur, yine de ilk versiyondan yola çıkarak gerçekleştirilen bu kopyanın kötü bir restorasyonun kurbanı olmuş bir yapıt olduğu bir gerçektir. Kopyanın başka bir yüzü de budur: Röprodüksiyon eylemini bir temayı derinleştirmek için kullanarak orijinal eseri belki başta akla bile gelmeyen boyutlara taşımak. Bu tür kopyaların yola çıktıkları orijinal yapıt sanatçıya ilham vererek eseri önceden keşfedilmemiş evrenlere dair çok sayıda çeşitleme yapmaya iter. Çizim ve resim yapmayı öğrenmenin en güvenli biçimi olan bu eylem sayesinde sanatın kendisini zenginleştiren başka versiyonlar ortaya çıkar.

Sanat tarihinin belki de en büyük çizerlerinden Watteau, Van Dyck'in eserlerinden yola çıkarak olağanüstü çizimler ortaya çıkarmış ve çalışmalarında daima üç temel renk kullanmıştır: Rubens tarzında beyaz, kırmızı ve siyah. Leonardo'nun yitik duvar resmi *Battaglia di Anghiari*'nin [*Anghiari Savaşı*] en tanınmış versiyonu Rubens'in çizimidir. Başka bir virtüözün elinden çıkan ve Leonardo'nun eserinin güzelliğini başka bir boyuta taşıyan bu kopya olmasa, söz konusu duvar resminin tam olarak neye benzediğini bilemeyecektik.

Zamanında, Leonardo ile Michelangelo Floransa'daki Eski Saray'ın fresklerini boyarlarken birçok sanatçı oraya gidip bu dâhilerin yaptığı işi kopyalamıştır. Bir üstadı kopyalamak insanın hem kendi yeteneğini sınamasını hem de yetersizliklerini zorlamasını sağlar; bu röprodüksiyonları gerçekleştirmek için gereken gözlem sayesinde sanatçı eseri öğrenir ve özümser.

Velázquez, imgelerinde resim sanatının sırrını arayan nesillere resim yapmayı, kompozisyonu ve karakterlerin insan ötesi boyutunu öğretmiştir. Picasso, Bacon ve Kehinde Wiley gibi sanatçılara hem ilham vermiş hem de onları kışkırtmıştır. Aradaki fark, sanatçının bir başyapıttan yola çıkarak yaratırken kendi deneyimlerini, bakış açılarını ve yaratı niyetini yeni eserin yaratım sürecine katmasıdır. İşte bu yüzden bu kopyalar birbirinin aynı değildir, her biri güzel sanatların sonsuzluğuna yeni bir şey katar. Gravürler sayesinde resimlerini çoğaltan sanatçılar eserlerini başka yerlere götürüp tanıtabiliyorlardı. Rengi sentezleyen ve çizgiden uzaklaşan bu çalışma sayesinde gravür farklı bir eser dayatıyordu; ışıklar ve gölgeler çizgilerden ya da akuatint tekniği aracılığıyla yaratılıyor, kromatizmin boşluğunu doldurmak zorunda kalıyorlardı. Bu baştan sonra farklı bir eser demekti, sanatçı özümüyor ve yeniden icra ediyordu. Bir eserin uyandırdığı ilham onu başka yollara taşımaya davet eder. Bacon'ın resmettiği Papa X. Innocentius versiyonlarında din adamının öfkesi ve mutlakiyetçi gaddarlığı alışılmışın dışında aralık duran ağzı sayesinde belirginleşir. Bu versiyonun amacı gerçeğe tamı tamına tanıklık değildir: İktidarın ete kemiğe bürünmüş hali olan karakterin yorumlanmasına odaklanır.

Çıraklığın temelleri taklitte yatar: Görür ve tekrarlarız, dinler ve tekrarlarız. Gerekli bilgiyi hafızamıza dahil ettiğimiz andan itibaren kendi bilgimizi üretebilecek hale geliriz. Sanat tarihi doğayı ve gerçekliği kopyalama çabasıyla, onları yeniden yorumlayarak ve yeniden icat ederek evrim geçirmiştir. Caravaggio'nun eserleri icadın en saf halidir ve çevresindekileri neredeyse bilimsel biçimde gözlemlemesinden doğar: yoksulluk, kirlilik, hastalık. Caravaggio yeni bir şey icat edebilmek amacıyla kopyalamış, insani maddiyattan yoksun olana, mitolojiye, tanrı ve kutsallık fikrine insani bir maddiyat kat-

mıştır. Eril cinsi kendi deneyimi çerçevesinde yüceltmış, onu hedonist ve sefahatçi bir ikonografiye taşımıştır.

Başka bir eserden yola çıkarak yeni bir eser yaratmak boşluğa atlamaya eşdeğerdir; sanatçı orijinal eserin arkasında kalmayı, farklı bir şey sunmamayı, sınırlamalarını ortaya koymamayı tercih etse de hep bir şeyler öğrenir. Başka durumlardaysa atıldığı macera hatırdaki kalan mahsuller verir ve sanat vizyonumuzda ileri doğru bir adım ifade eder. Böyle bir maceranın karşılığı, orijinal yaklaşımı çıkış noktası bellemek ve onu olabildiğince uzaklara taşımaktır.

Kendine mal etmeler, seri üretimler ve hazır nesne anlayışı sanatı sulandırmayı, yıkmayı ve küçümsemeyi amaçlar. Yaratıcı sanat çalışması, sanatın sorgulama ve evrim için yollar bulduğu bir yerdir. Demek ki, bu politbüro ve ideolojisinin ayakta tuttuğu paragöz piyasa tükendiğinde, yetenek ve yaratıcılık müzelere ve kültürel yaşama dönebilecektir.

SANAT VE FEMİNİZM: KOTA İLE ŞANTAJ ARASINDA

Feminizm ve Cinsiyet Stratejileri Öncesi Sanat

Feminizm öncesinde, kadınların sanatsal yaratıya erkekler gibi kolaylıkla dahil olmalarını zorlaştıran etkenlere rağmen, bunu başaran kadınlar erkeklerle aynı koşullarda sanat yaratabiliyorlardı. Sanatçının eser karşısındaki arayışları ve çatışmaları estetikti. Rönesans hümanizmi, kadının bir varlık olduğu fikrinin yeşermesine katkıda bulunmuş, eğitim ve entelektüel gelişim konularında fırsatlar sunmuştu. Çizim ve resim çalışan kadınlar sanatçıların kızlarıydı ve babalarının atölyelerinde pratik yapıyorlardı. Soylular ise sanata eğitimin bir parçası olarak yer veriyorlardı. Durumlarının bilincinde olan kadın ressamlar mesleklerini ve yeteneklerini savunuyor, olmazsa olmaz eğitimlerin kısıyında kalsalar da yaratmayı sürdürüyorlardı, zira çıplak figürlerin çizildiği derslere girmeleri kısıtlanıyordu. Bu durum onlar için bir engele dönüşmedi ve marjinallik eserlerine yansıyan bir tema olmadı. Kadın sanatçıların kaygıları estetik olsa da resimleri sanatsal açıdan erkeklerinkinin seviyesine ulaştı, çünkü mağdurluk peşinde değillerdi. Çıplak figürlerin çizildiği derslere ka-

tılmaları sorun yarattığında kendi bedenlerinin anatomisini çalıştırlar ve vücut orantıları konusuna yetkinleştirdiler. Bu durumu hayatında hiç çıplak figürlü resim dersi almayan Sofonisba Anguissola'nın (1532-1625) yaptığı portreler ve dinî sahnelerde görmemiz mümkün. Anguissola'nın eserlerinin öne çıkması bir kadın tarafından yaratıldıkları ya da (hem eskiden hem günümüzde çokça hobi sanatçısında görüldüğü üzere) hoşça vakit geçirme amaçlı yapıldıkları için değildir; kalitelerinden, işledikleri sahnelerde gündelik olana kafa yormalarından, güzelliklerinden ve kompozisyonları meydana getirilirken verilen doğru kararlardandır. Yaptığı Élisabeth de Valois portresi, söylendiği gaddar ve püriten papaz II. Felipe'den bıkmış henüz yirmisindeki bir kadının yüzü, resmî bir pozun çok ötesindedir. Tabloyu analiz ettiğimizde siyasi bir pazarlığın parçası olduğunu bilen, kısa ömürlü bir evlilik geçirmiş, Prens Carlos ile iktidar ve din takıntılı Kral Felipe'nin kötü sağlığı arasında bir aile üçgeninin zorluklarına göğüs germiş bir kadının kinik gülümsemesini görebiliriz. Karşımızdaki siyasi bir değiş tokuşun nesnesi bir kadın olsa da tablonun teması bu değildir; ressamın arayışının odağında karakterin psikolojisi vardır; modelin ressama yönelttiği güven dolu bakışta iki kadın arkadaşın suç ortaklığı sezilir, giyiminin zenginliği söz konusu evliliğin maddi değerini yansıtır: Fransa ile İspanya arasındaki ittifakın ve Katolik mutlakîyetin kutsanması.

Sanat, özgün olduğunda, önüne geçilemez bir uğraştır. Kadınlar kendilerini entelektüel çevrelerin dışında bırakan gelenek ve görenekleri karşılıklarına alarak yaratmış, ancak bu meseleler tema olarak ortaya çıkmamayı sürdürmüştür. Artemisia Gentileschi'nin arayışı, tablolarında, Caravaggio'nun etkisiyle *chiaroscuro* adı verilen ışık ve gölge tekniğine odaklanmıştır, örneğin adaletçi Judith'in ellerinde unutulmaz biçimde kellesi kesilen Holofernes. Gentileschi, mağdur olduğu tecavüzü ifşa etmek için İtalyan barok döneminin en etkileyici eserlerinden birinde, İncil'den bir kesite başvurmuştur. Sanatın en büyük sponsoru kilise olunca sanatçıları dinî sahneleri resmetmeye iten tematik sınırlamalar, insan tutkularının anatomisini sorgulamanın önünü açmıştır. Her ne kadar bu kelle uçurma eylemi kurmaca bir sahnenin yeniden yaratılması aracılığıyla bir ifşa da olsa eser,

içerliğini aşar: Judith'in tiranın kellesini tutarkenki kuvveti, yatağı lekeleyen kan, sahneye düşen ışık, Judith'in körpe memelerini vurgulayan gölge ve araya giren kolları, bir katli kusursuz bir koreografiyle betimleyen altı uzvu düzenlemenin zorluğu. Kadın ressamlar erkekler diyarında yaşarken müthiş bir çaba göstermek zorunda kalsalar da onlar kadar iyi resim yapıyorlardı; temalar eserin kendisinden büyük değildi. Aradaki temel farkı açıkça belirtelim: Şayet eser evrensel meseleleri yansıtırsa sadece sanat diye adlandırılır, cinsiyet meselelerini yansıttığındaysa kadın, feminist ya da cinsiyet sanatı diye adlandırılır.

Bebek Evine Kapanmak

Biz kadınlar oy kullanabilelim diye geçmişte mücadele eden kadınlar demokrasinin ortak bir çıkara hizmet eden bir varlık olarak değerini vurgularken bir yandan da sanatsal dışavurum olarak kadın çıplaklığını kınayarak onu modası geçmiş bir ahlak anlayışına ait gördüler. Stratejik gereksinimden dolayı, iki büyük dünya savaşının ardından, durdurulması önceden bile zor olan kadın hareketi iyice serpildi. Kalkınmayı canlandırmak için gereken işgücüne katılabilmeleri için kadınlara çeşitli haklar tanındı. Bu vizyonun ardındaki etken hümanist değil, ekonomikti.

Meksika'da çok sayıda kadın ressam, bunun için özel bir plan yapmaksızın, kadın sanat kanonuna katkıda bulundular. Tamara de Lempicka lezbiyen aşkın şehvetli muğlaklığına odaklanır, resmettiği sahnelerde Berlin ve Paris'teki, sadece kadınların uğradığı ve çiftlerin erkekler gibi giyindiği barları hatırlatır. Tabloları o dönem henüz gerçekleşmemiş olan cinsel devrimin birer parçası değildi, ama cinsel hazza ve *art deco* estetiğin içindeki geometrik ve soğuk güzellige temel oluşturdu; tema, kompozisyonu irdelemek için bir mazeretten ibaretti. Frida Kahlo, tablolarıyla kadın veya feminist sanatın özündeki temayı belirtmiştir: Bedeni. Frida kendi kendinin teması, ilhamı ve yegâne vizyonu olmuştur, siyasi ya da toplumsal yönelimleri eserlerine yansımaz, keza zamanının estetiği de; kendi özünün, kısır rahmindeki ıstırapların bir sunusudur ve mazoşizme yaran teşhirci-

liği izleyicileri etkilemiştir. Diego'nun sağlık sorunları olduğunu bilsek de bunları eserlerinde görmeyiz, oysa Frida'nın bir resmi aracılığıyla bütün sancılarını, kısırlığını, paramparça omurgasını, kan nakillerini öğreniriz. İffetli Frida kendi cinselliğine sadece kısa saçlı ve erkek giysileriyle belirlediği bir resminde yer verir. Frida, evlat sahibi olabilmek için ölüp biten ve kocasının sadakatsizliklerine katlanan bir kadınlık şehididir. O ve sancıyan vajinası her şeydir. Leonora Carrington savaştan ve kendinden kaçarak Meksika'ya gelmiştir. Resimleri çocuksu masalların meydana getirdiği bir dünyayı konu alır; savaşı yaşamış olmak ve sürgünlük deneyimi eserlerine yansımaz. İçine kapanıp hayallere dalarak oyuncak bebeklerle oynar. Estetik açıdan bakıldığında sanatı asla olgunluğa erişmemiştir. Kompozisyon, anatomi ve mekân kullanımı konusunda ciddi sorunları vardır, karakterleri sürrealizme mecbur bırakılmış bir gürühtür. Kahlo ve Carrington yaratırken dünyaya sırtlarını dönerek bebek evlerine kapanmışlardır. Eserleri sanattan ziyade terapiye yakındır. İster istemez, daha sonraları binlerce sanatçı kadının ve sanatsal-toplumsal bir şantajın varoluş nedenine dönüşecek bir fikrin tohumlarını atmışlardır: Kadın bedeni ve mahremiyetinin siyasi bir mesele olabileceği fikridir bu.

Feminizm Sahneye Dalınca

Ellili yılların sonlarında biliminsanları doğum kontrol hapını icat ederek cinselliğe felsefe ve psikiyatriden katbekat fazla katkıda bulunurlar. Koca bir efsane yıkılır. Üreme amaçlı cinsellik ebediyen sona erer. Bedensel salgıların değiş tokuşu artık yavrulama anlamına gelmez, haz için cinsellik nihayet eşcinsel kadın ve erkeklerin ayrıcalığı olmaktan çıkar. Kadının haz için cinsel ilişkiye girmeye ve bedenini özgürce paylaşmaya hakkı olduğunu savunan ilk isim olan Marquis de Sade'ın teorileri artık gerçeğe dönüşmek üzeredir. Bu süreç altmışlı ve yetmişli yıllara yayılır, ki sanatın çöküşünün başlangıcı da tam bu döneme denk gelir. Her alana Manicilik söylemi hâkim olur; iyiler ve kötüler, işgalciler ve işgal edilenler, zengin ve yoksul ülkeler, hak çiğneyenler ve hakları çiğnenenler,

elbette ezenler ve ezilenler. Değeri estetik değil atanmış hale gelen sanat popülist aktivizmin bir dalına dönüşür. Siyaseten doğru olan, zayıfları ya da dezavantajlı durumda olanları savunmaktır. Bu ıslah hareketi cinsellik sahasına da etki eder: Kadınlar olarak artık ezilenlerin yanındayızdır, bunu telaffuz etmek bir slogan haline gelir, sanat aracılığıyla söylemekse modadır ve birçok haksız ayrıcalığına ulaşmayı sağlar. Yetenekten yoksun kadınlar feminist aktivizmlerini sanatsal bir değere dönüştürürler. Psikanaliz, Virginia Woolf'un romanları, Simone de Beauvoir'ın *İkinci Cinsiyet*'i, Havelock Ellis'in özgürleştirici seksi ve otoerotizmi, bütün bunlar bir santrifüje atıldığında feminist sanat doğar. Erkekler hiçbir şey yapmadan yaratırken kadınlar aynı davranışı daha yüce bir güce sığınarak gerçekleştirirler, ne de olsa arayışları siyaseten doğrudur ve toplumsal bir davaya hizmet etmektedir. Bu fevkalade bir fırsattır ve önemli bir tema ortaya çıkar: Kadın cinsiyeti. Bu entelektüel metresliğin açtığı kapı hem kadınların sanatsal yaratıyı özgürleştirici bir eylem haline getirmesini sağlamış hem de eserin kendisini konuya dönüştürmüştür. Feminizm ve etrafındaki konulardan bahsetmek asıl amaç haline gelmiştir ve halen de öyledir. Gerisiyse –örneğin eserin kalitesi ve belli bir teknik geliştirmek için gereken yetenek– “köleleştirici” ve “kısıtlayıcı” diye nitelenerek reddedilir. Kadın olmak, kimi haksızlıkları sıradanlaşana dek kınamak, sadece vajinaya, cinselliğe ve fizyolojik meselelere odaklanmak kadın, feminist ve cinsiyet sanatının şablonunu oluşturmuştur.

Kota Talep Etmeye Gelen Vajina

Sanatın merkezine temayı ve kavramı yerleştirmek farklı teknikleri, sanat eğitimini ve eserin meydana getirilişini kenara iter. Aslolan kendini ifade etmektir, nasıl edildiği fark etmez, üstelik eserin yaratının temel seviyelerine ulaşmayı başarıp başaramadığı da önemsizdir. Sanat ifade özgürlüğünün bir aracı gibi kullanılır, sanatçı olma iddiasındaki kişinin hiç olmazsa eline kalem alıp asgari tutarlılık ve güzellikte bir nü resim çizmesini talep etmek bu özgürlüğü kısıtlamak olarak tanımlanır. Özgürlük sanatın üstünde görülür.

Disiplin düşman bellendir; bir şeyin varlığı için ideoloji gerekiyorsa o şey düşmandır. Kadın özgürlüğü sloganını sömüren kadınlar sanatsal özgürlüğü savunanlarla aynıdır, böylece çabasız sanatın her alanından eserlere –hazır nesne, yerleştirme, performans, video, kendine mal etme, müdahale– çeşitli feminist mesajlar vermek için başvurulur. Verilen mesajlar, övdükleri özgürlük fikirlerinin aksine, dayatmacı ve kısıtlayıcıdır. Beden, annelik, cinsiyet şiddeti, cinsiyet meselesi olarak cinsellik, ev, aile, kadınların rolü, aşk ilişkileri. Psikolojik ve sosyolojik aşk romanları arasında bir bileşimdir bu. Vajina her daim mevcuttur ve dikkat çekmeyi talep eder; sanata bir darbe de siyaseten doğruculuk takıntısından gelir: Şayet eser feminist bir mesaj içeriyorsa vasatlığını dile getirmek tabu kabul edilir. Eseri meydana getiren unsurları safi sanatsal açıdan analiz eden eleştirmen kötülerin, erkek yardakçılarının, sansürcülerin, ezenlerin tarafında konumlandırılır. Burslar, kongreler, ödüller, toplu sergiler aracılığıyla feminizm teması müze salonlarına, içinde bulunduğumuz Manici durum olmasa asla yer bulamayacak, çabasızca meydana getirilen vasat eserler yerleştirir. Oysa, tekrar edersem, sanatın çöküşüne ve sanatsal değeri bulunmayan eserleri ayakta tutmak için başvurulmuş spekülasyon fikirlerin üstüne “iyi niyet”le dolup taşan dayatmacı bir tema eklenmektedir. Jessica Stockholder’ın (İspanya’da, Retiro Parkı’ndaki Kristal Saray’da sergilenen) bir eseri, boş çizimler ve temizlik malzemeleri aracılığıyla kadınların boyun eğişini anlatıyorsa nasıl eleştirilebilir ki? Keyfi söylemlerden başka bir değeri bulunmayan binlerce eser halihazırda müzelerde ve müzayede evlerinde sergilenmekteyken tarihteki en mühim değişimlerden birinin, yani insanlığın diğer yarısını kapsayan eşitliğin toplumsal etkisini konu alan bu eserler neden yer bulmayacaktır ki? Toplumsal gereksinim sapkınlaştırılarak fırsatçılık ve manipülasyonun silahı olarak kullanılmaktadır.

Eserin Kendisinin Malzeme Oluşu ve Feminist Malzemeler

Şimdiye dek hep yürürlükte olan kavramsalcılık, bir objeye sırf sanatçı bir anlam bahsettiği için sanat statüsü kazandırma keyfiyeti-

ni büyük başarıyla dayatır. Bu öznellik başka bir olasılığın çıkış noktasıdır: Eseri eser yapan malzemedir. Ardında bir ideoloji varsa ve malzemesi bu durumla bağıntılıysa objelerin sergilenirkenki duruşu değişir. Sanatçılığın ötesinde Diyojen sendromundan mustarip olan Song Dong çöpten binlerce obje toplar ve sistematik olarak biriktirdiği bu objeler esere dönüşür. Şayet bu çöpler sanatçı Eulàlia Valldosera tarafından toplandıysa eserin kadının toplumdaki rolünü ve ev işi yapmanın cezalandırıcı yönünü kınadığı söylenir. Boltanski dağ gibi yığılmış bir kirli çamaşır yığını sergilediğinde temanın hümanist olduğu söylenir. Nancy Spero kadın iç çamaşırı sergilediğinde kadın kimliğinin toplumun yapay bir ürünü olarak üretilmesini kınamış olur. Objeye dogmatik bir çıkış noktasından itibaren yüceltilmektedir. Toplumsal ve psikolojik feminist amaçlar taşıyan bir hazır nesnenin karşısında Duchamp'ın pisuarı anlamsızlığa indirgenir. Malzemeler eserin dili, mesajı ve düzenleyicisidir. Kişisel temizlik ve kozmetik ürünleri, giysiler, oyuncaklar, Barbie bebekleri, mutfak gereçleri, dergi kupürleri, örgü işleri ve elbette vücudun kendisi hazır nesne objeler oldukları gibi üstlerine feminist söylem eklendiğinde ayrı bir önem kazanırlar. Performansçı Marta María Pérez kendine dövme yaptığında bedenini bir sanat aracı olarak kullanma deneyi gerçekleştirmiş olur; aynı şeyi MS-13 çetesinin bir üyesi –üstelik daha yetkin biçimde– yaptırdığıdaysa suç işlemiş sayılır. Richard Prince pornografik dergilerden kestiği fotoğraflardan kolaj yaptığı basit bir kendine mal etmeyle karşı karşıyayızdır. Cosey Fanni Tutti porno estetiğini kopyalayarak fotoğraflar çektiğinde bunun adı cinsiyetçiliği kınama olur. Prince'in eseri feminist sosyolojinin yanında banal dursa da ikisi birden eserlerini çekici kılmak için anlık ve kolay yöntemlere başvururlar. Bu şekilde çifte dönüşüm geçiren, önce sanata sonra toplumsal kınamaya dönüşen bir obje hakkında hüküm dile getirmek ve, “Bu sanat değil,” demek kabul edilemez hale gelir. Sanatçının bedenini araç bellemesi olağan ve rahat bir temsil yöntemine dönüşmüştür: Zayıflayan bedenini veya hastalıklarını fotoğraflamak, ameliyatlar, kesikler, dövmeler, doğum veya emzirme ânındaki bedenler, pornografiyi kopyalayan sergiler, bütün bu çalışmalara bağlamaları dışında baktığımızda (güncel eserlerin büyük çoğunluğu için turnusol kâğıdı vazifesi görür) birer patolojiden, birey-

sel eğlenceden ya da hiçbir estetik deneyim sağlamayan alelade belgelenmelerden ileri gitmezler. Ulvi amaçlar taşımaları yeterli değildir, çünkü üstünden zaman geçtiği anda bu anlık eserler anlamlarını yitirirler. Örgü ya da yamalardan meydana gelen bir eseri, kadının toplumdaki rolüne dair açıklamalar olmaksızın yorumlamak imkânsızdır. Bu fikrin yokluğunda eser devasa bir örgü işinden ibarettir, yani faydasız bir uğraşın çılginca tekrarlanmasından öte değildir. Eser olarak hayranlık uyandıramaz, çünkü izleyiciyle herhangi bir bağ kuramaz, müzenin dışına çıkarıldığında sanatsal değerini kaybeder. Müzenin dışında var olmanın imkânsızlığı karşısında, bu ortamın koruyuculuğuna ihtiyaç duyma mecburiyeti karşısında, feminist sanatçılar, bir kez daha ve gönüllü olarak, ataerkil şablona sığınarak müzeyi ev, devleti ise koca bellerler. Ibsen'in *Bir Bebek Evi*'ndeki Nora karakteri gibi bebek evine dönerek eserlerini devlet-kocanın parasıyla, müze-evin kısıtlı ve elverişli ortamında yarattıklarında kaçınılmaz olan gerçekleşir: Eser bu sığınacağın dışında hayatta kalamaz. Eser: Hijyenik pedlerden meydana gelen bir "heykel", doğum kontrol haplarından yapılmış bir kolye, müze salonunun korumasından çıktığı anda varlığını sürdüremez. Tıpkı kocasından bağımsız yaşamayan ve kendini savunamayan bir geleneksel kadın gibi. Fallokratik devlete bağımlı bu sanatçılar aşk romanlarındaki kadın rollerini yerine getirerek devlete şantaj yaparlar, koruma dilenirler, çünkü eserleri âcizdir, feminist söylem olmasa sanatsal açıdan savunulacak yanı yoktur. Şikâyet ettikleri şeyi desteklemekte, küçümsedikleri şeyi yüceltmekte olan bu sanatçılar bir kurumun himayesi altında olmalarına rağmen özgürleşmiş gibi davranmaktadırlar. Bunu başarmak için çelişkili temalara basit bir indirgemecilikle yaklaşmakta, nesneleştirme ve şemalaştırmayı kadının kendisine doğrultulan bir silaha dönüştürmektedirler. İnsanı boyunduruğundan kurtulması gereken kısıtlamalarla boğmaktadırlar. Hepsi ataerkil devlete yaranmak içindir, tıpkı kendisini destekleyen kurumun kızı ve eşi küçük Nora gibi.

Sanatsal Yetkinlik Hakkı

Toplumsal etik ve adaletin var olabilmesi, insanın cinsiyeti, ekonomik durumu ya da dini yüzünden dışlanmaması için gerekli çabanın devamlı olması şarttır, bu konuda bir kez olsun geri adım atmamız, çünkü attığımız takdirde toplumun kendisi müthiş bir çözülme-ye girecektir. Yine de bu durum sanatsal değeri olmayan eserlerin müzelerde ve sanat bienallerinde yer alması için bahane olamaz, çünkü bu tür eserler siyasi ve toplumsal bir söylemden beslenmektedir. Geri çevrilmesi, çalışmanın kendisine değil de bir davaya karşı saldırıya dönüştürülen bir esere müzelerde yer bulmak kolaydır. En kötüsü de bu eserlerin kabaca ifadeyle yüzeysel ve hafif olması, bir yandan gerçekte kadınlara etki eden temalara sırt çevirirken öte yandansa kadının varlığını insandan ziyade düşünen bir vajinayla kısıtlayan bildik temalarda ısrar etmeleridir. Diğer bir deyişle, karşı oldukları şeyi tekrarlamaktadırlar. Nesneleştirme sadece küçümsemeyle sınırlı kalmaz, abartı da bir tür nesneleştirmeye dönüşür ve kadın temasını sömüren eserlerin çoğunun başvurduğu yöntem budur. Sarah Lucas'ın hazır nesne ile kıyıtlılık arasında bulunan eserlerinin ne sanata katkısı vardır ne de söyleme, çünkü altmışlı yıllardan beri halihazırda ifade edilen fikirleri sömürmektedir, oysa Sarah Lucas günümüzde "cinsiyetçilik ve sonuçlarının prizması" addedilerek en önemli İngiliz sanatçılar arasında gösterilmektedir. Kadını iki kavunla, penisi ise bir salatalıkla ya da şeffaf plastikte sarmalanmış bir şilteyle karakterize ederken başvurduğu yöntemler kaba bir şakadan farksızdır; ortada yetenek sayesinde meydana getirilmiş bir eserdeki gibi bir emek yoktur, söylemi aracılığıyla kendini sanat olarak dayatır. Başka bir örnekse performanslardır, orada cinsiyet ve kadın rollerinin işleniş psikiyatrik bir makaleye yaraşır niteliktedir. Marina Abramović gibi bir performansçının yaptığı kendini kırbaçlamak, mastürbasyon ya da regl kanını etrafa sıvamak gibi bedensel eylemlerin seviyesi her ne kadar porno ve burlesk gösteriler ayarında olsa da feminist ve sanatsal olma iddiasındadır. Striptiz kulüplerindeki dansçılar kendilerini kırbaçlayıp izleyicileri de bu oyuna katılmaya davet etse durum seks ticareti sınırları içinde yorumlanır, oysa aynı şeyi yapan kişi müze salonundaki bir performansçıysa, etrafında yap-

tığına olumlu yaklaşan ve para verdikleri için daha fazlasını görmek istemeyen izleyiciler de varsa, bunun adı toplumsal mesaj taşıyan sanat olur. Böyle ikiyüzlü tutarsızlıklar sebebiyle sanatın seviyesi her geçen gün daha fazla düşmektedir. Kadın bedeninin pornografi aracılığıyla cinsel sömürüye maruz tutulmasına karşı mücadele vermek feminizmin başlıca savaşlarından, oysa performans esnasında başvurulmuş dikkat çekme yöntemleri de pornografininkine aynıdır. Pornografi merak uyandırır, izleyicileri çeker, en uç eylemleri gerçekleştiren kişi ise, striptiz kulübünde de olsa müzede de, gösterinin yıldızıdır. Sanatçıların zerre analiz etmeyi başaramadıkları durumlarla dalga geçmek için bebeklerle oynadığı ya da kılık değiştirdiği çocuksu performanslar da görebiliriz, ne var ki bu yüzeysel ve anlamsız eylemler sayesinde üniversitelerin ve devletin sponsor olduğu kadın kongrelerinin kapıları önlerinde açılır. Lorena Wolffer'in şiddet görmüş kadınlarla gerçekleştirdiğine benzer, toplumsal metodolojiden ve belli bir amaçtan yoksun, sorumsuz performans eylemleri, hiçbir ciddi analiz ve sağduyuya maruz bırakılmadan, sırf bir toplumsal mücadeleye destek verdiği ima ediliyor diye sanat addedilir. Oysa bu sanat değil şantajdır. Hiçbir sanatsal değeri bulunmayan bir eserin, taşıdığı siyasal-toplumsal mesajlar yüzünden kabul görmesi için baskı uygulamak bir tür diktatörlüktür.

Sonuç İyi Niyet Diktatörlüğü

Aşırı tutuculuğun dünya çapında müthiş biçimde tırmanışa geçtiği gerçeğiyle karşı karşıyayız. Kürtaj yaptıran kadınlar pek çok ülkede cinayetle suçlanıyor. Erkeklerin eşlerini “namus” sebebiyle öldürmesi birçok ülkede ağır suç sayılmıyor. Meksika’da yılda on beş bin tecavüz vakası söz konusuysa mahkûm edilenler suçluların sadece yüzde biri. Düzinelerce kadın öldürülürken buna kadın cinayeti dememize bile izin verilmiyor. Örneğin “Juárez’de ölen kadınlar” gibi ifadelerin kullanımı suçu ortadan kaldırıyor: Ölüm kaçınılmazdır, cinayet ise kasti. Tek tanrılı dinlerin en büyükleri olan İslam, Hristiyanlık ve Yahudilikteki dogmalar kadınların değersizleştirilmesi ve yasal haklarından yoksun bırakılması üstüne kurulu olduğu

gibi günümüzde bu fikirler tarihte hiç olmadığı kadar fazla kabul görmekte. Bu manzara karşısında, sanat bizleri barbarlığın cehaletinden, mantıksızlığından ve caniliğinden kurtaran bir araç görevi görüyor. Feminist sanatçıların çoğuysa bu duruma suya sabuna dokunmayan, üstünkörü icra edilmiş, temelinde beylik retorikler bulunan, sanatın yıkımına katkıda bulunan, banal ve yüzeysel kınamalarla kurumları felç eden ve toplumsal plasebo işlevi gören eserlerle karşılık veriyor. Hükümetleri aklıyor, resmî söylemi tekrarlamaktan ileri gidemedikleri için hükümetlerin suçlara ortak olan yüzeysel eserlere verdikleri destek üzerinden hükümetleri tarafsızmış gibi gösteriyor. Bu eserler sanata ciddi zarar vermekte; toplumsal kotalara sıkıştırılmak hem sanata verilen emeği hem kadınların katılımını değersizleştiriyor, çünkü korumacılık insanları aşağılıyor, aşağı seviyede bulunduklarını pekiştiriyor. Fırsat eşitliğine ulaşmak için yeteneğin takdir edilmesi gerekir; dogmatik, sayısal veya yüzdeli kotaların dayatılması değil. Tarihin ve toplumun nice kadına olan borcu ödenmediği gibi giderek de büyümesi sebebiyle gerekliliği süren bir hareketi cinsiyet stratejileri itibarsızlaştırıyor. Müslüman ülkelerde taşlanan, Latin Amerika'da katledilen, Avrupa'da sömürülen kadınlar varken kadın sanatçılar ne yapıyor? Üstüne minik kâğıtlar asılmış çamaşır ipleri, meydanlarda topluca örgü örmeler, şeffaf plastikle sarmalanmış bir şilte.

"Sanat tarihinde benzersiz bir an içinde yaşamaktayız. Önceden çağdaş sanat addettiğimiz şey günümüzde bir ideolojiye, eleştirenlerin hiçbir sorgulama yapmasına olanak tanımayan koyu bir tutuculuğa dönüştü. Çağdaş sanat teorisyenlerinin tesis ettiği dogmaların bazılarına hepimiz aşinayız: Sanatı meydana getiren şey eserler değil fikirlerdir; herkes sanatçıdır; sanatçının sanat addettiği her şey sanattır ve elbette küratör sanatçıdan üstündür. Böyle bir özen karışıklığı sayesinde üşengeçlik, zıppçıklılık, zekâ eksikliği gibi kavramlar bu sahte sanatın birer değerine dönüştü ve her şey müzelerde sergilenebilir hale geldi. Hiçbir estetik değeri bulunmadan sanat diye sunulan nesneler bu dogmatizmin buyurduğu şekilde, bir otoritenin buyurduğu prensiplere tamamen boyun eğerek kabul edilmekte."

Çekincesiz ve samimi üslubuyla dikkat çeken Avelina Lésper, *Çağdaş Sanatın Sahtekârlığı*'nda çağdaş sanat ideolojisinin "sorgulanamayan" dogmalarını irdeliyor ve şu "zor" soruya yanıt arıyor: Yoksa çağdaş sanat bir kandırmacadan mı ibaret?



Tellekt

www.tellekt.com

ISBN 978-625-7118-35-4



9 786257 118354

Sanat Eleştirisi