

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>

YAYINA HAZIRLAYANLAR

GÜLSÜN KARAMUSTAFA
DENİZ ŞENGEL

BİLGİ
OLARAK
SANAT
OLGU
OLARAK
SANATÇI
YENİ
ONTO-
LOJİ

2. BASKI

BEDRİ BAYKAM
BRUCE FERGUSON
MICHEL FOUCAULT
ANN GOLDSTEIN
GÜLSÜN KARAMUSTAFA
HASAN ÜNAL NALBANTOĞLU
ÖNAY SÖZER
DENİZ ŞENGEL

UNESCO / AIAP

a+A

TÜRKİYE ULUSAL KOMİTESİ

PLASTİK SANATLARI DERNEĞİ YAYIN DİZİSİ

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi: <https://ranteey.org>

BİLGİ OLARAK SANAT/OLGU OLARAK SANATÇI: YENİ ONTOLOJİ

a+A

YAYIN DİZİSİ 4

BİLGİ OLARAK SANAT
OLGU OLARAK SANATÇI
YENİ ONTOLOJİ



UNESCO / AIAP TÜRKİYE ULUSAL KOMİTESİ
PLASTİK SANATLAR DERNEĞİ YAYIN DİZİSİ 4

BİLGİ OLARAK SANAT / OLGU OLARAK SANATÇI:
YENİ ONTOLOJİ

İkinci basım, 1993

© 1992 Unesco/AIAP Türkiye Ulusal Komitesi
Plastik Sanatlar Derneği

Bu kitapta Plastik Sanatlar Derneği'nin nisan-mayıs 1992'de düzenlediği konferans dizisinde yapılan konuşmalar yer almaktadır. Bu kitabın tamamı veya herhangi bir bölümü, yayımcısından yazılı izin almadan, herhangi teknik ve/veya elektronik yöntem (fotokopi, mikrofilm, *data processing* vb.) ve/veya araçlarla çoğaltılamaz, nüshalar herhangi bir suretle ticaret mevkiine konulamaz. Konferans ve tartışma metinlerinden kısmen veya tamamen alıntı yapılabilmesi konuşmacıların yazılı iznine bağlıdır. Çeviriler, çevirmenlerin yazılı izni sağlanmadan çoğaltılamaz, tekrar yayımlanamaz. Görsel malzeme çoğaltılamaz.

**Unesco/AIAP Türkiye Ulusal Komitesi
Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi 4**

Unesco/AIAP Türkiye Ulusal Komitesi
Plastik Sanatlar Derneği/Yayınlar
MSÜ Resim ve Heykel Müzesi
Beşiktaş 80680 İstanbul, Türkiye

ISBN: 975 95401-3-4

Konferans ve tartışmaları *audio* banttan çözenler: Mine Şengel Arıman (Bruce Ferguson konferansı tartışma bölümü; Ann Goldstein, "Current Developments in Contemporary Art and the Viewpoint of the Museum"); Aytaç Öztürk (Önay Sözer, "Sanat Yapma Hakkına Doğru"; Hasan Ü. Nalbantoğlu, Bedri Baykam ve Deniz Şengel konferanslarının tartışma bölümleri). PSD konferans dizisinde yer alan konuşmalar konferans sahiplerinin izniyle yayımlanmıştır. Bruce Ferguson, "Curatorial Methodology/Curatorial Conversations: Museum Speech Acts" metninin Türkçe çevirisi ile Ann Goldstein, "Current Developments in Contemporary Art and the Viewpoint of the Museum" metninin Türkçe çevirisi çevirmenin izniyle yayımlanmıştır. Michel Foucault, "Qu'est-ce qu'un auteur?" *Bulletin de la Société Française de Philosophie* LXIV (1969): 71-104'ten çevrilip yayımlanmıştır. "Qu'est-ce qu'un auteur?" metninin Türkçe çevirisi çevirmenlerin izniyle yayımlanmıştır. "Michel Foucault Kaynakçası" araştırmacının izniyle yayımlanmıştır. Ann Goldstein metnine ait görsel malzeme, *The Museum of Contemporary Art in Los Angeles*'in izniyle yayımlanmıştır. Önay Sözer metninde kullanılan görsel malzeme Siegfried Pfeleger'in izniyle yayımlanmıştır.

Tasarım *designed by* Gülizar Çepoğlu
Grafik uygulama *graphic application by* Ahmet Aka
Dizgi *typesetting* Hakkı Oran
Film çıkışı *film by* Çağdaş Ltd. Şti.
Baskı *printed by* Pınar Ofset İstanbul, 1993

ART AS KNOWLEDGE / THE ARTIST AS CONSTRUCT:
THE NEW ONTOLOGY

Second printing, 1993

© 1992 Unesco/AIAP Turkish National Committee
Association of Plastic Arts

This book consists of papers presented in the lecture series organized by the Association of Plastic Arts in April-May 1992. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without written permission from the publisher. Translations may not be reproduced without written permission from the translators. Visual materials may not be reproduced.

**Unesco/AIAP Turkish National Committee
Association of Plastic Arts Publications 4**

Unesco/AIAP Turkish National Committee
Association of Plastic Arts/Publications
MSU Museum of Painting and Sculpture
Beşiktaş 80680 İstanbul, Turkey

ISBN: 975 95401-3-4

Transcription of audio tapes: Mine Şengel Arıman (discussion section of the Bruce Ferguson conference; Ann Goldstein, "Current Developments in Contemporary Art and the Viewpoint of the Museum"); Aytaç Öztürk (Önay Sözer, "Sanat Yapma Hakkına Doğru" [Toward the Right to Art]; discussion sections of Hasan Ü. Nalbantoğlu, Bedri Baykam and Deniz Şengel conferences).

The conference papers published in this book are printed by permission from the speakers. The Turkish translation of Bruce Ferguson, "Curatorial Methodology / Curatorial Conversations: Museum Speech Acts" and Ann Goldstein, "Current Developments in Contemporary Art and the Viewpoint of the Museum" are published by permission from the translator. Michel Foucault's "Qu'est-ce qu'un auteur?" has been translated from the *Bulletin de la Société Française de Philosophie* LXIV (1969): 71-104.

The translation of the text is published by permission from the translators. The "Michel Foucault Bibliography" is published by permission of the researcher.

Visual materials in Ann Goldstein's text are published by permission from The Museum of Contemporary Art in Los Angeles. The visual material printed in Önay Sözer's text is published by permission from Siegfried Pfeleger.

YAYINA HAZIRLAYANLAR
GÜLSÜN KARAMUSTAFA
DENİZ ŞENGEL



UNESCO / AIAP TÜRKİYE ULUSAL KOMİTESİ
PLASTİK SANATLAR DERNEĞİ

TEŞEKKÜR

Unesco/ALAP Plastik Sanatlar Derneği, kitap çalışmaları sürecinde yardımlarını esirgemeyen Ali Akay, Fatma Artunkal, Dalia Kandiyoti, Vasıf Kortun, Hakkı Oran, Mine şengel Arıman, İhsan Tellioğlu'na ve Kontek firmasına teşekkür eder.

İKİNCİ BASIMA SUNUŞ

Unesco/AIAP Türkiye Ulusal Komitesi Plastik Sanatlar Derneği bir sanatçı örgütü olarak bugüne kadar dört kitap ile iki katalog yayımlamış, iki yılda toplam altı yayımla sanat ve kültür yaşamımızın zenginleşmesine katkı üretmiştir.

Çağdaş Düşünce ve Sanat 1991'de, *Beuys Etkinlikleri: "Üç Gün"* 1992'de, *Sanatçı Hakları: Seminer ve Panel Tartışmaları* 1992'de, *Bilgi Olarak Sanat / Olgu Olarak Sanatçı: Yeni Ontoloji* ise 1992'de yayımlandılar. Kısa bir süre içinde elde mevcudu kalmayan bu yayınların üzerinde yoğunlaşan ilgi kuşkusuz sundukları değerli birikimlerden kaynaklandı. Fakat bu ilginin genişlemesi kitapların yayına hazırlanması sırasında ortaya konulan değerli, düzeyli ve profesyonel katkılarla sağlandı. Bu nedenle kitaplar yayın dünyamızda örnek olmak gibi çok değerli bir işlevi de üstlendi.

Yeterli kalite ve sayıda yayına gereksinim duyulan ortamımızda yayınlarımıza gösterilen ilgi bize bu alanda sorumluluklar yüklemektedir. Bu nedenle bir yandan yeni yayınlar üretip, öte yandan ürettiğimiz yayınların yeni basıklarını yaparak bu sorumluluğumuzu yerine getirmeye devam edeceğiz.

Elde mevcudu kalmayan *Çağdaş Düşünce ve Sanat*, *Sanatçı Hakları: Seminer ve Panel Tartışmaları*, *Bilgi Olarak Sanat / Olgu Olarak Sanatçı: Yeni Ontoloji*'nin ikinci basımlarını gerçekleştirirken kültür ve sanat ortamına katkımızın alanını genişlettiğimize inanıyoruz.

Hüsamettin Koçan
Unesco/AIAP Türkiye Ulusal Komitesi
Plastik Sanatlar Derneği
Yönetim Kurulu Başkanı

İstanbul, 2 Ağustos 1993

PREFACE TO THE SECOND PRINTING

As an artists' association, the Unesco/AIAP Turkish National Committee Association of Plastic Arts has produced so far four books and two catalogues. With a total of six publications in two years, it has made a significant contribution to the country's cultural life.

Contemporary Thought and the Arts was published in 1991, the *Beuys Colloquium: "Three Days"* in 1992, and the two books, *Artists' Rights: Seminar and Panel Discussions* and *Art as Knowledge/The Artist as Construct: The New Ontology*, again, in 1992. The fact that the publications have run out of print within months no doubt derives from the characteristic of their content. But it equally derives from the highly qualified and professional editorial work that has brought these books into being. The past months have shown that the books have also assumed valuable role as formal models to be emulated in publications in Turkey.

We are aware of our responsibility in the present intellectual milieu where the need to increase the quality and number of publications is becoming increasingly urgent. Therefore, we shall continue publishing new books as we reprint those that run out of print.

We firmly believe that by reprinting the three volumes, *Contemporary Thought and the Arts*, *Artists' Rights: Seminar and Panel Discussions*, and *Art as Knowledge/The Artist as Construct: The New Ontology* we are making a significant contribution to the present cultural and artistic milieu.

Hüsamettin Koçan

Istanbul, 2 August 1993

Unesco/AIAP Turkish National Committee
Association of Plastic Arts
Chair of the Board

İçindekiler

Contents

Hüsamettin Koçan	ix	Sönuş Preface
Gölsün Karamustafa	x	Önsöz Introduction
Deniz Şengel	xii	Önsöz Introduction
Önay Sözer	1	<i>Sanat Yapma Hakkına Doğru</i> <i>Toward the Right to Art</i>
Hasan Ünal Nalbantoğlu	19	<i>Sanat Üretimi ve Çağdaş</i> <i>Öznenin Kurgulanışı</i> <i>The Production of Art and</i> <i>the Construction of</i> <i>the Contemporary Subject</i>
	25	<i>Tartışma</i> <i>Discussion</i>
Bruce Ferguson	31	<i>Küratörlük Yöntemi/</i> <i>Küratörlük Konuşmaları:</i> <i>Müze Konuşma Edimleri</i> <i>Curatorial Methodology/</i> <i>Curatorial Conversations:</i> <i>Museum Speech Acts</i>
	47	<i>Tartışma</i> <i>Discussion</i>
	49	<i>İngilizce Metin</i> <i>English Text</i>
Bedri Baykam	65	<i>Post-Duchamp Krizi</i> <i>The Post - Duchamp Crisis</i>
	105	<i>Tartışma</i> <i>Discussion</i>

Ann Goldstein	113	<i>Çağdaş Sanatta Yeni Gelişmeler ve Müzenin Bakış Açısı Current Developments in Contemporary Art and the Viewpoint of the Museum İngilizce Metin English Text</i>
Deniz Şengel	140	<i>Romantizm ve Hukuk: Telif Hakkı ve Sanat Kuramı Romanticism and Law: Copyright and the Theory of Art</i>
	157	<i>Tartışma Discussion</i>
Ek: Michel Foucault	169	<i>Müellif Nedir? What is an Author?</i>
Appendix: Michel Foucault		
	199	<i>Michel Foucault Kaynakçası Michel Foucault Bibliography</i>
	213	<i>Kitaba Katkıda Bulunanlar Contributors</i>
	216	<i>Konferans Dizini Conference Index</i>
	217	<i>İllüstrasyon Dizini List of Illustrations</i>

SUNUŞ

Elinizdeki kitap, Plastik Sanatlar Derneği'nin 1992 yılı kültür etkinlikleri kapsamında yer alan konferansların ayrıntılı bir çalışma ile bir araya getirilmesinden oluştu. Derneğin 1991'de başlattığı, sanat ortamının güncel sorunlarına ve bu sorunları ilgilendiren kuramsal ve tarihsel kavramlara açıklık getirmek amacıyla düzenlediği etkinlikler bu yıl da yoğun bir ilgi ile izlendi. Geçen yıl olduğu gibi bu yıl da, konuşmacılar tarafından geliştirilen özgün yaklaşımları kalıcı kılmak ve daha geniş bir sanatçı ve aydın kitlesine ulaştırmak için etkinliklerimizi kitaplaştırdık. Bu kitabın, gerek Plastik Sanatlar Derneği'nin, gerekse de diğer sanat alanlarındaki meslek kuruluş ve derneklerinin 1992 yılı içerisinde yoğun biçimde tartıştıkları sanatçı hakları, telif hakları gibi hukukî konuları yakından ilgilendiren birtakım kavramlara tarihsel ve felsefi açıklık getireceğini umuyoruz.

Etkinliklerin düzenlenmesi ve kitabın hazırlanması birçok kişinin katkılarıyla gerçekleşti. Burada öncelikle konferansları veren değerli konuşmacılara tek tek teşekkür etmek isterim. Konferans dizisini tasarlayarak Yönetim Kurulu'na sunan Kültür Etkinlikleri Komisyonu üyelerine ve başkanları Gülsün Karamustafa'ya (ayrıca koordinasyonu sağlayıp kitabın hazırlanmasına katkıda bulunduğu için) ve kitabın editörlüğünü yapan Deniz Şengel'e teşekkür ederim. Grafik tasarımını gerçekleştiren Gülizar Çepoğlu'na, Türkiye dışı bağlantıların kurulmasında katkıları olan İpek Aksüğüre Duben'e teşekkürü borç bilirim. İstanbul Amerikan Başkonsolosluğu USIS Kültür İşleri Müdürü Philip Breeden tele-konferans dizisini bize önermekle kalmadı, aynı zamanda uygulamaları başlatmamız için değerli katkılar sağladı. Çok değerli bu katkıyı anmak ve ayrıca teşekkür etmek isterim. Etkinliklerin yer aldığı İstanbul Büyükşehir Belediyesi Cemal Reşit Rey Konser Salonu'nu bizlere ayıran İstanbul Büyükşehir Belediyesi Başkanı Sayın Prof. Dr. Nurettin Sözen'e ve İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanı Hilmi Yavuz'a, Mimar Sinan Üniversitesi Oditoryumu'nu bizlere açan Mimar Sinan Üniversitesi Rektörü Sayın Prof. Gündüz Gökçe'ye teşekkür etmek isterim.

Hüsamettin Koçan
Unesco/AIAP Türkiye Ulusal Komitesi
Plastik Sanatlar Derneği
Yönetim Kurulu Başkanı

ÖNSÖZ

1991 yılında Plastik Sanatlar Derneği tarafından çok olumlu bir girişim olarak başlatılan konferans ve panel tartışmalarının topladığı ilgi, böyle bir olaya sanatçıların ve sanat çevrelerinin duyduğu ihtiyacı ve isteği açık bir biçimde belirtiyordu. Plastik Sanatlar Derneği'nin ikinci atağı ise bu konferans ve panel tartışma metinlerini aradan zaman geçmeden kitap halinde yayımlayabilmek olmuştur. Fazla alışık olmadığımız tarzdaki bu hızlı belgeleme, kitapların geniş bir kitleye yayılması ve okunmasıyla ikinci bir önem kazandı. İşte bu dönemde, projenin temel fikrini oluşturan, etkinliklerin gerçekleşmesi ve kitabın meydana gelmesi için büyük bir özveriyle çalışan Genel Sekreter İpek Aksüğüdür Duben'den dizinin sürdürülmesiyle ilgili sorumluluğu devraldığım da ne kadar değerli, önemli ve süratle ileri götürülmesi gereken bir işi yürütmekle yükümlü olduğumu biliyordum.

Geçen yıl Plastik Sanatlar Derneği'nin yayımladığı *Çağdaş Düşünce ve Sanat* adlı kitapta yoğun bir biçimde ele alınan modernizm ve postmodernizm tartışmaları, bu yılın konferanslarının da bir konu çerçevesinde toplanmasına yön verdi. Şubat 1992'de derneğimiz tarafından gerçekleştirilen, sanatçı hakları konusunun ele alındığı ve bu haklar bağlamında taleplerin geliştirildiği panel tartışmaları, bu yılın konferans dizisi için bir çıkış noktası oluşturdu. Telif hakları gibi, şimdiye kadar yalnızca pratik boyutlarıyla tartışılmış bir konunun, tarihsel ve felsefi yönlerini inceleyerek sanat kuramı ile kesiştiği nokta üzerinde yoğunlaştık. Ayrıca günümüzde, bütünüyle değişen sanat ontolojisi, sanat yapısının çağdaş dünyada bilgilenime dönüşmesi, çağdaş sanatçı olgusu, konularımızın temelini teşkil etti. Konuşmacılarımızın farklı disiplinlerden gelmeleri ve kendi alanlarının donanımıyla çağdaş sanata yönelik konferanslar hazırlamaları, istediğimiz dinamik ilişkinin oluşmasını sağladı. Yüzyıl başından bu yana sanatın modernist bir anlayış içinde üretildiği ve kabul gördüğü ülkemiz, son yıllarda dünya çapında ekonomik, politik ve düşünsel alanda gerçekleşen değişikliklere koşut yeni sanatsal yaklaşım ve kavramlarla tanışmak durumundadır. İşte bu noktada, dünyada kurumlaşmış, ama ülkemizde yeni yeni duyulmaya ve ele alınmaya başlayan küratörlük konusunun, bu konferansların kapsamında gündeme getirilmesi ve kendi alanlarında yetkin, biri Kanadalı diğeri Birleşik Amerikalı iki küratör tarafından dillendirilmesi önemli bir girişimdi. Kitapta bu konuşmacıların konferans metinlerinin Türkçe çevirilerinin yanı sıra orijinal dillerinde de yayımlanmış olmalarının yeni iletişimlere bir kapı aralayacağı düşüncesindeyiz.

Kitapta yer alan bütün tartişmalara ışık tutan bir de ekimiz var. Türkçede ilk çevirisini yayımladığımız, Michel Foucault'nun "Müellif Nedir?" adlı metni ile, bu müellifin tüm çalışmalarının kaynakasının ağdaş düşünce ve sanat alanında araştırma yapanlara birer başvuru kaynağı oluşturacağına inanıyoruz.

Önümüzdeki yıllarda aramızda görmeyi umduğumuz değerli yeni konuşmacıların katkılarıyla daha da zenginleşeceğine inandığımız bu konferans ve yayın dizisinin srekliлиğini korumasını dilerim.

Glsn Karamustafa
Unesco/AIAP Türkiye Ulusal Komitesi
Plastik Sanatlar Derneği
Yönetim Kurulu Başkanı

ÖNSÖZ

Gerek sanatsal pratikte gerekse sanat üzerine düşüncede bugün yaşamakta olduğumuz büyük dönüşümü tek bir betimlemede toparlayacak olursak, sanatın estetik varlık olmaktan uzaklaşıp bilgi nesnesi olmaya yöneldiğini söyleyebiliriz. Kitaptaki metinlerin her biri bu süreci anlatmaktadır. Bir bütün olarak ise kitap, sanatsal yaratmanın teknoloji, felsefe, hukuk üçgenine uzanan boyutlarını ele almaktadır. Kuşkusuz, böyle karmaşık bir alanı tek bir kitapta çözümlemek mümkün değildir. Kitabın amacı, farklı disiplinler açısından, kavranıp çözümlenmesi bugün en ivedi mesele olan bir alanın haritasını çıkarmaktır. Bu mesele, sanatın estetik varlıktan bilgi nesnesine dönüşürken 1) ‘sanatçı’ figürünün işlevsel, entelektüel, psikolojik ve hukukî bir figür olarak nasıl dönüştüğü; 2) bu dönüşümün Rönesans’tan beri biriktirilmiş bir değerler alanının kendisini nasıl dönüştürdüğüdür. Başka bir deyişle, sanatın estetik (algı) değil epistem (bilgi), sanatçının ise ayrıcalıklı, daha hassas, daha tanrısal, içselliği daha zengin, teknik sahibi bir süje değil bir olgu -varlığını sanat yapıtının işaret ettiği yoklukta kavradığımız bir insanî emek, izlerini sanat yapıtında okuyabildiğimiz bir çalışma ve yaratma olgusu haline geldiğinde, geleneksel olarak sanat ve sanatçıyı tanımlama işini üstlenmiş olan ontolojik çerçevenin nasıl bir dönüşüm sürecine, daha doğrusu, krize girdiğidir. Kitabın kaynağını teşkil eden konferans dizisine olduğu gibi bu yayına da “bilgi olarak sanat/olgu olarak sanatçı: yeni ontoloji” adını verirken amaç, sorunsalın bu üç veçhesini bir arada ifade etmektir. Sanat, sanatçı ve ontoloji sorularının, teori/pratik gibi ayrımlara ya da farklı disiplinlere dağılan iş bölümüne tabi tutulmadan -sanatçıyı psikolojiye, sanatı pratik/estetik alanına, ontolojiyi felsefenin kuramsal sistematığına dağıtmadan- ele alınmaları oldukça yenidir; fakat sorunlar felsefe, sanat ve bilim tarihi kadar eskidir. Aşağıdaki metinlerden özellikle Önay Sözer, Ünal Nalbantoğlu, Bruce Ferguson ve Michel Foucault konuşmalarının hareket noktası olan, nesnenin yalın bir idrake karşı koyduğu varsayımı daha antikitede kavranmış bir gerçektir. Aristoteles’te nesne adı verilen şey, karşı koyma veya direnciyle beliren şeydir: Nesneyi görür, onu ellersiniz. Nesnenin bu özelliği onun direncidir. Bu direnç yoluyla ben orada bir nesne bulunduğunu ve o nesnenin benim dışımda ve kendine has olduğunu bilirim. Ama aynı direnç nedeniyle, onun benden başka bir şey olduğunu da bilirim. Böylece nesnenin karşımdaki algısal, yani *aisthesis*’i ilgilendiren boyutu benim, izleyici olarak, yalın bir hareketle ona uzanmamı, giderek özdeşleşmemi sağlarken aynı nesnellik onu anlamamı da bir sorun haline getirir. Bugün artık ‘sanat yapıtı’ yerine ‘sanat nesnesi’ ifadesini tercih ediyorsak,

bunun nedeni, sanat nesnesinin öteki nesnelerle paylaştığı özellikleri olduğunu kavramamızdır. Tercihin bir başka boyutu da, sanatsal şeylere ‘nesne’ adını verdiğimiz anda o şeyleri kendiliğinden bir bilgi sorunu haline getirmemizdir. Çünkü nesne bir bilgi taşır ve bilinmeye direnir. ‘Yapıt’ ifadesi ise, ucu bir yapana dayanan, kaynağını bir insanda bulan ve bilinmesi ancak o insan hakkındaki psikolojik ve tarihsel belgelerin yitik olduğu ölçüde sorun teşkil eden, temsiliyete dayanan bir kavrayışa işaret eder. Nitekim Sözer, Nalbantoğlu, Ferguson ve Foucault’nun metinleri bu durağan ve sanat nesnesini nesnelikten arındırıp psiko-biyografik bir varlığın temsili uzantısı olarak ele alan ‘yapıt’ kavramının destrüksiyonunu getiriyor; tabii, bu kavramla birlikte, psikolojiye dayanan ve son versiyonuyla Schiller’den devraldığımız sanatçı mitosunun dağılmasını da. ‘Nesne’ ise bizi, karşımızda duran, tekil ve tam da orada o durduğu için onu yapmış olanın yokluğunu bağırان bir şeye yöneltir. Ve sanatın nesnelığı idrak edildiğı anda, onu anlamak için, onu yapanın biyografisini, deneyim, sınıf ve hissiyatını araştırmak gerekmez. Aşağıdaki metinlerin farklı yollardan ifade ettikleri gibi, bundan böyle ele alınacak olan, bir yanda nasıl bir çalışmanın izlerini taşıdığı, öte yanda orada, karşımızda dururken sanat nesnesinin nasıl çalıştığıdır.

Yirmi yıl önce Michel Foucault soruyu, ‘müellif kimdir?’ şeklinde değil de ‘müellif nedir?’ diye sorduğunda, yani müellifi bir psiko-biyografik varlık olarak değil de her metin için ayrı ayrı sorulması gereken ve metinden ayrı ele alınamayacak bir ontolojik soru şeklinde ele aldığında, sert tepkilerle karşılaşmıştı. Çünkü yalnız ‘müellif’ kategorisini yıkmıyor, filolojinin ontolojik varsayımlarını da çözüyordu. Önay Sözer’in konuşmasının yol açtığı -kaybolan- tartışmada aynı tezin görsel sanatçıya ilişkin olarak öne sürülmesi benzer tepkilere yol açtı. Tabii, sorun ciddidir ve ciddi cevap gerektirmektedir. Sanatçıdan bir ‘olgu’ olarak söz ettiğimizde, sanatın kavranması yolunda onu esgeçmemiz gerektiğini söylediğimizde, sanatçılar ‘sayılmıyor’ mu demek istiyoruz? Aksine, sayılıyorlar. Hem de estetik hazlar üretmeleri beklenen zamanlarda olduğundan daha ivedi ve önemli bir şekilde. Sanatçının kendini dışa vurduğu yapıt kavramından bilgi üreten çalışma kavramına geçtiğimizde sanatçı, kaidesini teolojiden toparladığı anıtsal ve ayrıcalıklı süje konumunu yitirir. Onun yerine, estetiğın yükleyebileceğı en ağır yükten daha ağır etik bir sorumluluk üstlenir. Aşağıdaki kuramsal metinlerde etik sorumluluk konuşmaların istisnasız olarak vardıkları sonuç. Metinler yaratma hakkını toplumsal ve hukukî özgürlük olarak betimlemekle kalmıyorlar, Nalbantoğlu’nun söylediğı gibi, bilgi ileten nesnenin yaratıcısı olarak sanatçının, ‘niçin sanat?’ sorusuna ‘içimden geldi, yarattım’ türünden bir cevaba

sığınamayacağını da ifade ediyorlar. Fakat en önemlisi, bugün bizzat sanatçıların bu etik sorumluluğu üstlenmiş olmalarıdır: Bedri Baykam'ın metni sanatçıyı kendi metnini üretmeye -çalışması üzerinde yazacak kadar bilgilenip, çalışması ile dürüstçe yüz yüze gelmeye- çağırırken, etik bir sorumluluğa ve sanatçının bilgilenme ve düşünme zorunluluğuna dikkat çekiyor. Öte yanda, MOCA küratörlerinden Ann Goldstein ile yapılan söyleşide sanatçıların -Baykam'ın, Mahmut Bozkurt, Ayşe Erkmen ve Gülsün Karamustafa'nın- sordukları sorular etik sorulardır. Baykam'ın metnindeki uçuş daveti toplumsal, siyasal ve entelektüel sorumluluk yüklenmeye davettir. Postmodernite sona ermiş, Ferguson'un belirttiği gibi, daha iki-üç yıl önce çok satan 'tarihin sonu' tezleri Berlin duvarıyla birlikte çökmüş, yarım yüzyıl demir perdeler ve darbelerle zaptedilen tarih geri gelmiştir. Şimdi yüceltilebilir öznellikler değil ciddiyet zamanıdır. Ve belki şimdi, 1980'li yıllarda pek ilgi çekmeyen bir yazara, John Ruskin'e, dönebiliriz: "Salt duyumsal bilincin aldığı zevke *Aisthesis* adını veriyorum, fakat o dikkatli ve saygılı bakışa *Theoria* diyorum." (*Modern Painters II*, iii. 8) Bu teorik tavır bugün yalnız dikkatli ve sorumlu bir okur olarak teorisylene değil aynı ölçüde sanatçıya ve -Ferguson'un metninin gösterdiği gibi- küratöre de aittir. Aşağıdaki metinler, birbirini tamamlar biçimde yeni bir tavır ve yeni bir dikkat ve saygıyla okunacak bir tarihin yöntemini geliştiriyorlar.

Yapıttan sanat nesnesine, sanat nesnesinin tikelliğini esgeçerek 'sanat' adını verdiği soyut kategoriye betimlemeyi amaçlayan bir ontolojiden tikelin ve farklılığın tarihine döndüğümüzde karşımıza çıkan, sanatçının psiko-biyografik bir varlık olarak yitirdiği görüşüne kaynak olarak genelde iki metin gösterilir. Bunlardan biri, Michel Foucault'nun "Müellif Nedir?" adlı metni, öteki ise Roland Barthes'ın "Müellifin Ölümü" adlı yazısıdır. Gerçekten de bu iki metin son yirmi yılda ele alınan, müellif ile sanatçının yitimini betimleyen başka birtakım metinlerin kavramsal atasını ve kaynağını oluşturur. Bu açıdan, sanatçının psikolojik varlıktan etik, toplumsal ve hukukî fiğüre dönüşmesini ele alan bir kitaba bu metinleri eklemek, gerek konferansları tarihsel zemine oturtmak gerekse metinleri Türkçeye aktarmak açısından olumluydu. Ancak, bilindiği gibi, tarihsel ve düşünsel atalar o konuma seçimle gelir. Burada da, postmodernitenin haz kuramcısı Barthes ile, açtığı sahada tarihin yeniden yazılmasını mümkün kılan Foucault arasında bir seçim yapıldı. Seçimi, kitapta yer alan konuşmacıların tezleri belirledi.

Deniz Şengel

Sanat Yapma Hakkına Doğru

Önay Sözer

Sanat yapma hakkı'ndan söz etmek istiyorum. Bu deyim, öyle sanıyorum ki, zihinlerinizde hemen birtakım soru işaretleri uyandırmakta. Burada, bu soru işaretlerini gidermeye, bir yanıt vermeye çalışacağım. Şüphesiz bu yanıt tam bir yanıt olamayacak; ancak bu konuya ufak bir giriş sayılabilir söyleyeceklerim. 'Sanat yapma hakkı' dedim, ama ilkin, sanat nedir? Bunu biliyor muyuz? Sanat konusu büyük karşıtlıkları birlikte getirmektedir. Sanat, yaşam, doğum/ölüm ve (mümkünse) yeniden-yaşam arasındaki aralıklarda geçen bir olaydır. Çocuk psikanalizinin kurucusu Melanie Klein ve onun çizgisindeki psikanaliz okulu, doğum ve ölüm ilişkisi üzerine yeni bir görüş getirdi. Freud'a göre bilinçaltımızda ölüm tasarımı yoktur. Yaşamın yok edilmesi diye bir şeyi bilinçaltımız bilmemektedir. Melanie Klein ise, Freud'un görüşlerinin tam tersine çocuğun bilinçaltında oluşan -dünya ile ilgili olarak oluşan- ilk tasarımın ya da tasarımların ölümle ilgili olduğunu bize göstermiş bulunuyor. Çocuğun dünyaya gelişi, yani doğum, yaşam için o kadar rizikolu bir olay ki, ölümle karşılaşma anlamına geliyor. Öyle trajik bir yazgı ki doğum, aynı zamanda ölüm anlamına geliyor. Çocuğun dünyaya karşı ruhsal tepkileri de işte bu noktada oluşuyor. Melanie Klein'in bize tuttuğu bu ışıktaki şüphesiz sanat ve sanat tarihiyle ilgili bazı kavramlarımızı daha iyi kavrayabilecek bir duruma geliyoruz. Eğer doğum aynı zamanda ölüm demek ise, sanatçı için ölümden kurtulmanın bir yolu '*renaissance*,' yani 'yeniden doğuş' oluyor. İçinden geldiği *ortaçağa* karşı on beşinci yüzyıl sanatçısının tepkisi onu reddetme ve yeniden-doğuşu seçme idi. Sanat tarihinde tıpkı *Renaissance*'ın *ortaçağdan* kopuşu gibi bir kopuşu -bu kez *Renaissance* çizgisindeki sanattan kopuşu- dile getiren başka bir akım daha

tanıyoruz: Soyut sanat. Soyut sanatçılar tarafından da yaşamda kalma isteğinin, doğum/ölüm sınırını atlama isteğinin sık sık kuramsal olarak dile getirildiğini görüyoruz. Bu istek, örneğin Kandinsky’de, ‘tinsellik’ kavramına varıyor. Kandinsky figüratif resmin ‘ölü madde’ye karşılık olmasından sık sık söz eder. Mondrian ise sanatın içinde yaşadığımız yaşamın anlatımı değil, asıl gerçeğin ve asıl yaşamın, “tanımlanamayan ama plastik olarak gerçekleştirilebilen” yaşamın anlatımı olduğunu söyler.¹ Bu bağlamda Robert Motherwell’in 1940’lı yıllardaki soyut sanat çalışmalarını göz önünde bulundurarak söylediği şu söz bir hayli ilginçtir: “Modern yaşamın fakirliğinin bir sonucu olarak bizim için sanatın yaşamdan daha ilginç olduğu olgusu ortaya çıktı.”²

Görülüyor ki, şu veya bu biçimde sanatçının amaçladığı şey yaşamda kalmak oluyor. Ancak, bu yaşamda kalma, her çağda toplumların doğayla olan ilişkisine göre değişik bir biçimde gerçekleşiyor. Yaşamda kalmayı, bu *survivalı*, bu yaşamda-kalma savaşımını anlatmanın yolu sanatçı için her çağa egemen olan bilim-teknik ilişkileri üzerinden geçiyor. Öyle sanıyorum ki, bu ilişkilerin çeşitliliğini -yukarıda verdiğim örneklerin de ötesinde- kısaca göz önünde bulundurmakta yarar var. Çünkü böylece, bundan sonra söyleyeceklerime ön ayak olacak önemli bir iki noktayı göstermiş olacağım. İlişkilerin öğeleri: Bilimsel kuram, teknik ve insan. Bunlar birbirine şu üç biçimde bağlanabiliyor:

A) bilimsel kuram	← teknik	← insan
B) teknik	← bilimsel kuram	← insan
C) insan	← teknik	← bilimsel kuram

Burada ilk önce şunu söyleyeyim: Kullandığım ok işaretleri belirleyiciliği gösteriyor; A ilişkisini bir tümce olarak ele alıyorum; üstelik, hemen söyleyeyim, Türkçe bir tümce olarak ele alıyorum (çünkü Türkçe’de, bildiğiniz gibi, belirleyici sözcük tümcenin sonunda gelir). A tümcesinde de belirleyici olan insan. Ve insan, tümcenin sonunda geliyor. Demek ki, sırasıyla insan, tekniği ve bilimsel kuramı belirliyor. B’de ise insan bilimsel kuramı belirliyor ve bilimsel kuram aynı zamanda tekniği belirliyor, yani A’da sonda gelen iki belirleyici öge burada yer değiştiriyor. C’de ise, A’daki bütün ilişki tersine dönüyor: Bilimsel kuram tekniği belirliyor ve her ikisi birlikte insanı belirliyor.

Şimdi hemen bu tümcelerin nelere karşılık olduklarını söyleyelim. A bize, Antik Yunan’daki insan, teknik ve bilim ya da bilimsel kuram ilişkilerini

¹Piet Mondrian, “Plastic Art and Pure Plastic Art,” Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art* (Berkeley; Los Angeles; Londra: University of California Press, 1968), s. 359; ayrıca bkz. ss. 349-62.

² Robert Motherwell, “Statement,” Chipp, s. 546.

göstermekte. B ise, tüm yeni çağ ve modern çağı kapsayacak bir biçimde *Renaissance*'tan bugüne kadar gelen ilişkileri anlatmakta. İnsan bilimsel kurama egemen, onun sahibi ve tekniği belirliyor. C'ye ise, bu oldukça sıra dışı olan, yani, bilimsel kuramın ve tekniğin birlikte birbirlerini belirlerken insanı belirlemeleri durumuna ise, günümüz toplumlarında tanık oluyoruz. Bu söylediklerimi daha açıklayacağım; bu noktada yalnız ufak bir uyarıda bulunmak istiyorum. Burada bildirilen ilişkileri bir tarihsel tablo taslağı olarak değil, az önce de dediğim gibi, birer tümce, *tümceler* olarak görmelisiniz. Ve bana öyle geliyor ki, bu tümcelerde, değişik biçimlerde de olsa, aşağı yukarı aynı şey söylenmektedir, aynı şey söylenmeye çalışılmaktadır. Bu söylenmek istenen, görünmüyor, ama 'anlam' olarak orada: Buna insan-doğa ilişkisi ya da kısaca 'yaşam' diyebiliriz. İşte bu söylenmek istenen söylenirken, her kezinde başka bir ilişki ortaya çıkıyor: Kültür, tarih ve sanat olarak.

A ile gösterdiğimiz ilişki: Eski Yunanistan'da, İsa'dan önce altıncı yüzyılda felsefe ve bilimin -aynı şey bunlar- nasıl doğduğu; bu doğuşun öncesinde, Mezopotamya ve Mısır'da geliştirilen ölçme tekniklerinin başı çektiği, astronomi ile ilgili yarı bilimsel birtakım bilgilerin, naif bir geometrinin var olduğu bilinmektedir. İşte, burada insanla teknik arasında doğrudan doğruya bir ilişki var ve bu ilişki giderek eski Yunanistan'da bilim alanında Thales'e, sonra Euklides geometrisine varıyor. Burada, öyle sanıyorum ki, söylenecek pek fazla bir şey yok; A tümcesi yeterince açık. B'de ise, dediğim gibi, *Renaissance* ve Aydınlanma'ya temel olan ilişki gösterilmiş oluyor. İnsan aklıyla dünyaya egemendir ve bu egemenliğin sonucunda bilimin kuramsal temellendirilişiyle ortaya büyük teknolojik başarılar çıkmaktadır. Ancak, şunu da söyleyeyim ki, buradaki belirleyiciliği çok sıkı anlamda almamak gerek: İnsanla bilimsel kuramın ilişkisi temeldir. Bu temeli varşayan bütün doğrudan doğruya ilişkiler, insanla teknik arasındaki ilişkiler aynı zamanda geçerlidir. Bunun bir örneği olarak on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda büyük teknolojik başarılar genellikle Edison gibi heveskâr, el becerisi olan fakat bilimsel kurama pek fazla ulaşamamış kimselerin başarısı olmuştur. Dolayısıyla bu olayı burada böyle anlamalıyız.

C'ye, çağımıza geliyorum: Bu 'çağımız' dediğim şeyin hemen adını vereyim. Bu çağ artık endüstri sonrası toplumların, 'post-endüstriyel' toplumların çağı. Burada C ile, bu tümceyle bunu göstermek, belirlemek istiyorum. Burada teknikle bilimsel kuram arasında daha önce hiç gerçekleşmeyen çok sıkı bir ilişki gündeme geliyor. Hattâ bu ilişki öylesine şaşırtıcı ki, yüzyılımızda ilk ortaya çıktığında bilim adamlarını bile şaşırtıyor. Bu konuda *İki Kültür* adlı kitaptaki atom çekirdeğinden enerji elde edilmesiyle ilgili kısa

tanıklığa bir göz atmak yeter.³ Bilim adamları atom kuramını kurdukları sırada, bunun teknolojiye uygulanması konusunda şüphe ve tereddütlerini saklamamışlar ve dokuz yıl gibi kısa bir zaman içerisinde çekirdekten enerji elde edilmesi kuramcılarını şaşırtmış. Bugünkü durum ise çok daha değişik. Artık dokuz yıl beklemek gibi bir şey söz konusu değil. Bu iki alan arasında, teknikle bilimsel kuram arasında, büyük bir yakınlık, iç içelik, karşılıklı alış-veriş söz konusu. Öyle ki, hattâ bugün *techno-science* deyimi ortaya atıldı. Teknik ve bilim, bunlar artık bir bütün oluşturuyor. ‘Teknik ve bilim’ diye yazdıktan sonra da, ayrıca içerisinde buna bir de ‘ekonomi’ sözcüğünü (bu bilimin, çağımızın bilimleri arasındaki önemli yerini vurgulamak üzere) eklemek gerekiyor. Burada gördüğünüz gibi, C tipi cümlede bilimsel kuram ve teknik, insanı belirliyor. Artık insan bilimsel kuramı ve tekniği belirleyemiyor. Edison gibi, bilimsel kurama ulaşmamış, heveskâr kişilerin buluşlar yapması bugün tarihten silinmiş bulunuyor, çünkü bilimsel kuram çok karmaşık hale gelmiştir. Bilimsel kuramda başarılar elde etmek için bilim adamı olmak da yetmez. Ancak size endüstrinin gösterdiği yerde *team*’le, *team-work* yaparak, ekip çalışması yaparak bilimsel bazı başarılarda bulunabilirsiniz.

Günümüzü ilgilendirdiği için C’nin anlamı üzerinde biraz daha duralım. Daniel Bell, ilk olarak 1985’te yayımlanan “Die nachindustrielle Gesellschaft” [post-endüstriyel toplum] adlı çalışmada postmodern dönemde ya da post-endüstriyel dönemde insanın doğayla olan ilişkisini şu cümlede özetlemektedir: “Başlangıçta insan doğal düzeni yenmeye çalışmıştı. Neredeyse vardığı bir amaçtı bu. Son yüzyılda ise doğal düzeni teknik bir düzenle değiştirmeyi denedi. Bu yolda daha da ilerleyeceğe benziyor.”⁴ Tümceyi tekrar ediyorum, çünkü günümüz için son derece önemli. “Başlangıçta insan doğal düzeni yenmeye çalışmıştı. [Bu, bizim burada A ve B diye gösterdiğimiz durumlar, fakat şüphesiz daha öncesi de var.] Neredeyse vardığı bir amaçtı bu. [Bu amacı elde etmek üzereydi. Bilmiyoruz elde etti mi, etmedi mi, ama çok yakınlaşmıştı bu amaca.] Son yüzyılda ise doğal düzeni teknik bir düzenle değiştirmeyi denedi. [Dolayısıyla insanın bu yüzyılda egemen olacağı, egemen olmayı istediği şey artık doğa değil teknik oluyor.] Bu yolda daha da ilerleyeceğe benziyor,” diyor Daniel Bell. C’yi bu ışıktaki okursak şunu saptayabiliriz: C, A ve B’nin söylediği aynı şeyi o kadar başka bir biçimde söylemektedir ki, ortaya doğayla olan ilişkimizi yitirdiğimiz sonucu çıkmaktadır.

³ C. P. Snow, *İki Kültür*, çev. Aysel Usluata (İstanbul: Varlık, 1973), ss. 47-48.

⁴ Daniel Bell, “Die nachindustrielle Gesellschaft,” der. Wolfgang Welsch, *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion* (Weinheim: Acta Humaniora, 1988), s. 152; ayrıca bkz. ss. 144-52.

Nasıl varılıyor bu sonuca?

Ama ilkin, Daniel Bell'in sözünü ettiği bu teknik nedir? Tek bir sözcükle bugün için özetleyecek olursak, bu teknik, iletişim teknolojisinin tekniğidir. Çağımızın bilimi, iletişim teknolojisidir. Çağımızın tekniği iletişim teknolojisine dayalı bir tekniktir. Nasıl on sekizinci yüzyılın tekniği buhar makinesi tarafından belirleniyor idiyse, bugün için de iletişim teknolojisi aynı rolü almaktadır. Bu teknolojiyle birlikte bugün artık doğal nesne, yahut onunla birlikte 'doğal' dediğimiz şey belli bir anlamda ve özce ortadan kalkmaya yüz tutmuştur. Doğal nesnenin yerini bugün 'bilgilenim,' 'enformasyon' almış bulunmaktadır. Bu son derece önemli bir sonuçtur; son derece önemli bir durumdur. Bununla birlikte, buna paralel başka bir sonuç da enformasyonun, bilgilenimin aynı zamanda mal değeri kazanmış olmasıdır. Enformasyon bugün yalnızca alınıp verilen değil, aynı zamanda satılıp satın alınabilen bir şey olmuştur. Bu noktaya dikkat etmek gerekiyor. Evet, 'doğal nesnenin yerini bilgilenim aldı,' dedim. Bunun örnekleri pek çok. Bu saptama size şaşırtıcı geliyorsa, sadece, belki de onun gösterdiği olguya alışmış olduğunuz için öyle geliyor. Akşamları televizyonunuzu açtığınız zaman bir futbol maçının kendisini seyrettiğinizi sanıyorsunuz. Hayır efendim, siz futbol maçını seyretmeyorsunuz, futbol maçıyla ilgili, anında yapılan bir kaydı seyretmektesiniz. Bir kayıttır gördüğünüz. Eğer siz futbol sahasında olsaydınız, orada maçı kendiniz izliyor olsaydınız, çok başka şeyler görebilirdiniz. Burada sizin gördüğünüz, futbol maçıyla ilgili bir kayıttır. Bilinen *play-back* tekniği buna başka bir örnektir. Dünya ile ilgili pek çok şey artık bir bilgilenime dönüşmüş bulunuyor. Bunun nedenlerinden bir tanesi, yukarıda daha önce andığım durumdur. Bugün bilim o kadar karmaşık bir hale gelmiştir ki, insanın öznel bilgi edinme, yani doğayla karşılaşp ondan doğrudan doğruya bilgi edinme gücü arka plana itilmiş bulunmaktadır. Bugünkü insan, öznel olarak, tıpkı bir Yunan filozofu yahut bir Thales gibi doğayı kendi başına inceleyerek bilgiler edindiğini iddia edemez. Çünkü bilgi edinme işi her şeyden önce büyük teknik aygıtların son derece ince hesaplarla çalışan aletlerin, bir *sistemin* eline geçmiş bulunmaktadır. İşte bu anlamda diyorum ki -yalnız ben demiyorum, onu da söyleyeyim- bugün doğal nesnenin yerine bilgilenimin, yani 'enformasyon'un geçtiği kabul edilmektedir.

Sanata ne oluyor? Şimdi bütün bu durum ve düzenler içerisinde sanatın nereye oturduğuna bakalım. Sanatın teknoloji ile yakın ilişkileri olduğu bilinmektedir. İlkin, A durumunda, yani insanın tekniği, tekniğin bilimsel başarıyı, bu arada şüphesiz, felsefeyi belirlediği durum içinde Yunan sanatı *mimesis* özelliği ile karşımıza çıkıyor. Doğaya öykünme Yunanlıların teknik

bir buluşudur. Bugün bizim için televizyon nasıl bir buluşsa, Yunanlı sanatçıların doğaya başarılı öykünmelerinin de o zamanki izleyici kitlesince böyle bir hayranlıkla karşılandığını tahmin edebiliriz. Evet teknik, zanaat ve sanat iç içe bulunuyor. Eski Yunanlılar zanaatla sanatı birbirinden ayırt etmiyorlardı. Bu arada bir tepki olarak Platon'un sanatçıyı hor gördüğünü, sanatçıya devletinde gereken yeri vermediğini hatırlayalım. Burada Platon, sanatla felsefe ve bilim arasında bir kopukluğun savunucusu olarak ortaya çıkıyor. Ama bununla şema değişmiyor. Bu şema içerisinde her şeyi düşünmek gerek. *Mimesis* tekniği o kadar her yere egemen ki o dönemde, Platon buna karşı direnmek istiyor. Ve bu direniş belki de çok ilginç ve aykırı bir biçimde *düşünce için* verimli olabiliyor. B'deki ilişkiye gelince, biliyoruz ki, insanın kendine egemen olması, aklını kullanmaya başlaması, perspektifin ortaya çıkışı, Giotto'daki derinlik, Brunelleschi'nin ilk kez perspektifi ortaya atışı, bütün bunlar, *Renaissance*'ta sanatçıların aynı zamanda bilim adamı ve bilim kuramcısı olmaları ile de kavrayabileceğimiz, tamamıyla bu şemanın içerisinde anlayabileceğimiz şeyler. Şimdi, burada ilginç bir nokta, bize post-modern dönemin gösterdiği, öğrettiği ilginç bir durum var: O da, modern sanatla ilgili birçok olguyu B içerisinde görmemizin olanaklı olduğudur. Sadece modern sanat değil, aslında romantik sanat ve modern sanat demek lâzım burada. Her ikisi de -yine dikkatinizi çekiyorum- B içerisinde düşünülmesi gereken birtakım eğilimler ve denemelerdir. C ile ilgili değişimlerdir. Romantik sanat ne yapıyor? Romantik sanat aslında bilimsel kuram ve tekniği görmezlikten gelerek, onu silerek, ortadan kaldırmaya çalışarak, doğayla doğrudan doğruya bir ilişki kurma denemesine giriyor. Caspar David Friedrich'in ünlü *Deniz Kıyısındaki Keşiş* [*Der Mönch am Meer*] tablosuna ilkin iki tane gemi çizdiği, sonradan bunları sildiği bilinmektedir. Ressamın en ufak bir tekniğe, teknik bir belirtiye tahammülü yok.

C'ye geçiyoruz. Acaba bugün sanatçının doğayla olan ilişkisi nedir?

Bunu da iki noktada özetleyebiliriz. İlkin sanatın doğal nesneyle zayıflamakta olan ilişkisi söz konusudur burada. Buna bakacağız. İkinci olarak sanat yapıtı da bir nesnedir. Doğal nesne ortadan kalktığına göre acaba sanat yapıtı ne durumdadır bugün? Kant'ın *Kritik der Urteilskraftı*'nda [yargı gücünün eleştirisi] sanat yapıtının güzelliğinden doğadaki güzellikle andırışma (*analogie*) kurarak söz ettiğini anımsayalım. Doğanın yerini onunla ilgili bilgilenimlerin aldığı çağımızda sanat yapıtının yazgısı nedir? Bu iki soruyu birlikte sormamız gerekiyor.

Sanatla doğa ilişkisi ilkin bu yüzyılda yahut da geçen yüzyılın sonlarına doğru, fakat asıl bu yüzyılda ağırlıklı olarak kendisini duyuran bir durumla

değiştirdi. Sanatçıyla yapıtının arasına bilgilenimler şiddetle girmeye başladı; normal olarak bir *Renaissance* sanatçısının asla erişemeyeceği, başka kültür-
lere, başka dönemlere ait sanat yapıtları belli bir müzecilik anlayışıyla sınıflandırılmış olarak yahut da koleksiyonlar çerçevesinde sanatçıya ulaşmaya başladı. Müzecilik, sanatçının sanat bakışını büyük ölçüde değiştirdi. Buna bir örnek veriyorum. 1960'lı yıllardan başlayarak doğu sanatı örnekleri, Avrupa'daki soyut sanatı etkilemeye başladı. Julius Bisier, Mark Tobey gibi ressamlar doğrudan doğruya doğu sanatı örneklerinden (tabii ki, röprodüksiyonlarından tanıdıkları örneklerden) yararlanarak yapıtlar üretmeye başladılar. Demek ki, birinci nokta bu. İkinci nokta: Özellikle yetmişli yıllardan başlayarak ve seksenli yıllara da egemen olacak biçimde ortaya çıkan bir takım sanat akımları, doğal nesnenin yerini bilgilenimin almasına ve giderek bilgilenimin sanat yapıtına egemen olmasına tanıklık etmektedir. Bunun sonucu, sanat yapıtının kendine dönüşüdür. Artık sanatçı doğayla değil, sanat yapıtıyla ilgilenmektedir. Sanat yapıtı nasıl bir şeydir? Doğrudan doğruya sanat yapıtının kendisinden yola çıkarak sanat yapıtı yaratma, sanat yapıtının kendisini anlatan sanat yapıtları yaratma mıdır? Bu, sanatçıyı bir çeşit nomadizme vardırdı bu söylediğim yıllarda. Nomadizm ise herhalde doğayla ilişkinin oldukça sığa yaklaştığı tutumlardan, tavırlardan bir tanesidir. Nomad, göçebe, hiçbir yerde sürekli kalıp ilişki kurmaz. Doğanın hiçbir parçasına sahip çıkmaz, sadece doğa içerisinde kendi amaçları doğrultusunda bazı gezintiler yapar. İtalyan sanat eleştirmeni Achille Bonito Oliva'ya göre konseptualizm, Arte-Povera ve genellikle *postmodern* denilen akımları bu çerçevede sayabiliriz. Soyut sanat alışılmış anlamda doğayı ortadan kaldırmaya çalışıyordu. Doğaya karşı bir doğa yaratmaya çalışıyordu. Bütün bu akımlarda ise doğanın zaten ortadan kalkmış olduğu bir ortamda nasıl sanat yapılabileceği araştırılmaktadır. Soyut sanat karşısındaki çok önemli bir ayrım işte burada ortaya çıkmaktadır. Şüphesiz ben burada bu andığım sanat akımlarını bir torbaya soktum, kabaca bir genelleme içerisinde birleştirdim. Bunlar üzerinde ayrıca durulabilir, tartışılabilir. Fakat benim amacım yalnız bu türden sanat akımlarının sergilenmesini ya da tartışmasını yapmak değil, bütün bunların kabaca bulunduğu noktaya, yani sanatçının çıkış noktasının artık doğa değil, kültür ve kültürün bir parçası olarak sanat yapıtı olması olgusuna dikkat çekmek.

İkinci noktaya geçiyorum: Burada söz konusu olan 'sanat yapıtı'nın kendisine. Diyorum ki, sanat yapıtı gitgide bilgilenime bağışlanmakta, estetik kalkülün olasılıklarından birine dönüşmektedir. Bu ne demek? Sanat yapıtı dediğimiz şey kuşkusuz hiçbir zaman bilinen anlamında bir şey, bir nesne

değildi. Bir *idea*'yı ısıttığı kabul ediliyor, bir derinliği olduğu söyleniyordu. Tüm sanat ontolojisinin veyahut ontolojilerinin iddiası budur. Bugün ise bu sanat ontolojisini yeniden gözden geçirmek gerekiyor. Eğer sanat yapısı yapılmadan önce de bir bilgilenim olarak varsa (ve her şeyden önce, hesaplanabiliyorsa), tüm alışlagelmiş form ve içerik tartışmalarına da, sanat ontolojisinin işlediği ana kavramlara da son verilmiştir. Bu durumu açıklamak üzere iki açık örnek üzerinde durmak istiyorum. Bir tanesi 'endüstri tasarımı,' 'design' dediğimiz sanat etkinliği, öteki ise bilgisayar grafikleri.

Şimdi, endüstri tasarımı denen ve bugün için son derece popüler olan, hayatımızın her köşesine girmiş olan bu çalışma alanını göz önünde bulunduracak olursak ilkin şunu saptamamız gerekir: Burada tasarım dediğimiz şey doğrudan doğruya kodla iletinin ilişkisinde, iletinin koda göre hazırlanmasında belirlenmektedir. Bir anlamda endüstri tasarımı, ünlü 'sanat için sanat' savının tam tersini söylemektedir. Endüstri tasarımcısının uğraştığı ve kendisine sorduğu ana soru şudur: Üretim nesnesine nasıl bir anlatım vereyim ki, belli izlenimler doğsun? Bu amaç doğrultusunda birbirini tamamlayan şu noktalar söz konusu olmaktadır: 1) Burada artık anlatım sanatçının duygularının anlatımı değildir. Kullanıcıda uyandırılacak izlenimlerin anlatımıdır. Oysa genel olarak alışılmış anlamında bildiğimiz sanatta, örneğin bir şiirde, bu izlenimler serbesttir, yani şiir yazan bir kimse, şiiri kendisi için bir anlatım aracı olarak kullanır. Okuyucuda uyandıracığı izlenimler bu anlatım aracının serbest bırakılışıdır. Burada bir belirlenim yoktur. Herkes çeşitli izlenimler edinebilir ve bu izlenimler üzerinde tartışılabilir. Şairle anlaşabilirsiniz; anlaşılamayabilirsiniz de, başka çok değişik izlenimler de edinebilirsiniz. Oysa endüstri tasarımında böyle bir şey olanaklı değildir. Burada 'nesneler' daha çok onları kullanacak olanlara seslenmektedir. Kullanma ile ilgili buyruklar ve işlev göstergeleridir burada belirleyici olan. Özellikle yeni buluşlar söz konusu olduğunda, tabii, bu göstergelerin bize o nesneyi açıklamaları lâzım. Yeni bir mal aldığınızda ilkin bunun neye yaradığı anlaşılmalıdır. Özellikle üretimde sürekli yenilikler söz konusu olduğuna göre, yeni buluşların halk kitlesine beğendirilmesi, satılması söz konusu olduğuna göre sadece kullanma reçeteleri yeterli değil, nesnenin kendisinin kendi işlevini anlatması gerekir. 2) Bu göstergeler, endüstri tasarımcısının nesneye verdiği yeni biçimlerde ortaya çıkmaktadır. Nesnelerin biçimlendirilişi kendi başına imbiyalsel bir etkinlik olmaktadır. Eğer imbilim açısından yaklaşacak olursak, genel olarak düşünmeye alıştığımız şey şudur: İmler vardır ve imlerin imlediği, gösterdiği, anlattığı nesneler söz konusudur. Halbuki bu türden endüstri tasarımı ile biçim kazandırılmış olan tüketim mallarında nesne ile iminin

birleştirildiğini görüyoruz. Yani nesne, kendisiyle ilgili, kendisini gösteren imleri kendi üzerinde taşımaktadır. Burada nesne doğrudan doğruya bir bilgilenim olarak hazırlanmaktadır. Kendi kendini imleyen bir nesne! (Jean Baudrillard'ın moda haline getirdiği bir deyimle, *simülasyon*.) 3) Bu gösterge-lerin, işlev ve kullanımdan belli bir estetik bağımsızlıkları söz konusudur. Tasarım, yani üretim nesnesinin estetik görünüşü, nesnenin işlevlerinden az çok bağımsızlık kazanmıştır. Aynı işlev, fakat değişik izlenimler. Bunun mi-maride çok çeşitli örnekleri var. Bir toplantı salonunu çok değişik estetik anlayışlarla meydana getirebilirsiniz. Ancak buradaki çeşitlilik, işlevi en uygun biçimde anlatmak için yapılacak seçme işinin hizmetindedir.

Özetleyecek olursak: Endüstri tasarımında kodlama yalnız iletiyle ilgili değildir; nesne ile ileti ayrılmaz bir bütün oluşturduğuna göre, bir taşla iki kuş vurur gibi, ileti kodlanırken aynı zamanda nesne de programlanmış olmaktadır. Estetik açıdan ise: Nesnenin formu, *idea*'sı yeniden içeriğe bağlanmak üzere (yalnız bu koşulla) ilkin bağımsız kılınmaktadır. Eskiden sanat yapıtında *idea*'ya doğru derinlemesine giden kral yolunda bugün güzellik adına trafik işaretlerinin uyumundan ve gösterişli reklam panolarından başka bir şey kalmamış gibi gözükmemektedir. Endüstri tasarımı konusu bu kadar. Bilgisayar grafiğine geçiyorum.

Bilgisayar grafiği, bilindiği gibi (endüstri tasarımını da içine alacak biçimde) şu üç aşamadan oluşmaktadır: 1) Programlama; 2) programların uygulanacağı sayısal, dijital bir hesaplama aygıtı -buna biz halk dilinde 'elektronik beyin,' 'robot,' ya da 'bellek' diyoruz; 3) otomatik bir im aygıtı. Estetik bir program hazırlıyorsunuz. Estetik bir programı matematik programa çeviriyorsunuz. Bunu da makine programına çeviriyorsunuz. Sanıyorum Galileo'dan beri gelen bir iddia ve istek gerçekleşmiş bulunuyor: Estetiğin matematik diline çevrilmesi. Güzellik etkisinin matematik bir biçimde olasılık kalkülü ile hesaplanabilmesi söz konusu burada. Burada program bir sınıfa ait tüm çizimleri içermektedir.⁵ Dikkat ederseniz, bilgisayar grafiklerinde de yine sonuçta resmin, imgenin bir bilgilenime dönüşmesi söz konusu. Bunun özgün bir örneğini getirdim. Avusturyalı filozof ve estetikçi Siegfried Pflegerl iki yıl önce yayımlanan kitabı *Die vollendete Kunst*'ta [tamamlanmış sanat] yeni bir görüş ortaya attı. Daha doğrusu, belki bu görüş o kadar yeni değildi, ama uygulanış biçimi son derece ilginçti. Pflegerl'in yaptığı şey, şimdiye kadar sanata egemen olan çeşitli sanat kuramlarını bir bilgisayar grafiğiyle anlatmaktan, özetlemekten ibaret. Böylece çeşitli üslûplar bir

⁵ Frieder Nake, "Künstliche Kunst -Zur Produktion von Computer-Grafiken," der. Hans Ronge, *Kunst und Kybernetik* (Köln: DuMont, 1968), ss. 128-38.

bilgisayar grafiğinde toplanıyor ve aynı zamanda bir çeşit *salt dilbilgisi* uygulamasıyla sanatın gerçekleştirebileceği bütün olanaklar gösterilmiş oluyor. Pflergerl “Grundlagen der digitalen Kunsttheorie” [sayısal sanat kuramının temelleri] adlı yazısında, “sayısal olarak üretilmiş ve yeniden-üretilmiş uzam [zaman] oluşumları ile ilgili bir sanat kuramının temelleri”ni taslak olarak sunmakta ve şöyle demektedir: “Bu sanat kuramı bütün şimdiye kadarkileri içinde taşımakta, ama aynı zamanda sayısal sanatın bütün akla gelebilecek dışlaştırmalarını da aşmaktadır.”⁶ Pflergerl buna, “gelecekte dönüş” adını veriyor. Böylece şimdiye kadarki bütün sanat dışlaştırmalarının bütünleşme ve bağlantısını sağlamak istemektedir yazar.

Şimdi, burada kendisinin hazırladığı, birazdan göstereceğim bilgisayar grafikleri aslında birer şemadan, birer bilgilenim resminden başka bir şey değil. Fakat bunların belli bir sanat değeri olmaması da olanaksız. Birazdan göreceksiniz, bunlar bir yandan bilgilenim, birer şema, fakat aynı zamanda ortaya son derece karmaşık, adeta renkli bir sonsuz bölünme, bir polifoni, sonsuz çatlama, sonsuz bölünme, sonsuz dallanma (ve budaklanma) diye adlandırabileceğimiz bir tablo ya da tablolar çıkmaktadır. Burada da bilgilenimle sanat yapıtı (buna bir sanat yapıtı dersiniz tabii, ben diyorum; başka nedir ki sonuçta?) birleşmekte, birbirinden ayrılmaz hale gelmektedir. Şimdi, *Die vollendete Kunst*’tan birkaç örnek veriyorum: İlk burada, yazarın kodunu görüyorsunuz (*bkz. şekil 1*). Bu koda göre gerçekleştirilmiş çalışma ise bir çeşit arma görünüşünde (*bkz. şekil 2*).⁷ Kısacası, resim bir çeşit yazı ile meydana getirilmiş bulunuyor. Resim ve yazının birbirine en çok yaklaştığı sınırdan oluşuyorlar.

Şimdi, bu açıklamalardan sonra belki sonuç sayılabilecek bazı noktalara geliyorum. Dedik ki, sanat yapıtı bilgilenime dönüşmektedir. Burada şöyle bir tehlike ile karşılaşıldığı düşünülebilir: Shannon ve Weaver’dan beri bildiğimiz gibi, bilgilenim yenilik demektir. Bilgilenim bilimi bir çeşit istatistik yöntemiyle yeniliği arar: Vericinin kendisine iletiyi yolladığı alıcıda meydana gelen değişikliğin, yeniliğin ölçülmesine dayanır. Bilgisayar grafikleriyle birlikte, bir algoritm aracılığıyla tüm sanatsal öğelerin aralarındaki ilişkiler önceden hesaplanabiliyorsa (ki hesaplanıyor olması gerekiyor), sanat yapıtı yaratacağı yenilik etkisine göre programlanabiliyor demektir. Tabii ki, program geneldir. Programın, daha doğrusu kodun içinde yer alan öğeler arasındaki çeşitli bir-araya-gelmelerin ne olacağı konusunda global birtakım hesaplar yapılabilir (buna *scanning* deniyor bilgisayar dilinde). Ne olursa olsun, şu

⁶ Siegfried Pflergerl, “Grundlagen der digitalen Kunsttheorie,” *PC-News*, mart 1991, s. 70.

⁷ Pflergerl, *Die vollendete Kunst* (Viyan; Köln: Böhlau Verlag, 1990), s. 315.

sorular akla gelmektedir: Ne oluyor, bilgisayar sanatçıdan daha çok mu sanatçı oluyor? Yani, sonuçta söylenmek istenen bu mu? Sanatçılar işsiz mi kalacak? Bilgisayar acaba yeryüzünde bir stil eskimeye yüz tuttu mu yenisini bulmak isteyen sanatçıların bir karikatürü müdür? Bence bilgisayarlar ve bilgisayar grafikleri tam da bu noktada sanatçıyı kendi kendisiyle bir çeşit hesaplaşmaya çağırmaktadır. Bilgisayarın şimdilik yapamayacağı ve sanatçının bilgisayarı çıkış noktası olarak ve onu aşarak yapacağı şey nedir? Ne olmalıdır? Bu sorular birdenbire büyük bir önem kazanmaktadır. Bilgisayarları sanat düşmanı ilan etmek yararsızdır. Bilgisayar çağında, bu çağa katlanarak nasıl ayakta kalacağımızı kendimize sormak zorundayız. İlk ölümle karşılaşma, sonra yaşam.

Bilgilenim kuramına göre her ileti tam özgünlük ile -yahut da tam yenilik diyebiliriz buna- 'tam alışılmışlık' ya da 'fazlalık' (İngilizcesi '*redundancy*') arasında bir yerde belirlenir: 'Tam özgünlük' önceden hiç tahmin edilemeyen ve anlayışımızı aşan bir im dizisini, 'tam alışılmışlık' ise her imin alıcı tarafından bilinmesini dile getiriyor. '*Redundancy*' belleğin ve olanakların alanıdır, özgünlük ise şaşırtıcılıkların. Böylece birtakım imler öge olarak verildiğinde bir *algoritm* aracılığıyla 'öğelerin çeşitli olanaklı düzenleri' hesaplanabilmektedir: Yenilik bilgisayara verilmiştir. Tüm bilgilenim ve iletişimin matematikçi Boole'un '*binary*,' yani iki temelli cebirsel kalkülüne dayandığını biliyoruz. *Binary*, yani iki temelli bir hesaplama bu: Bilgisayarın dili 0/1, evet/hayır, açık/kapalı, var/yok, biliniyor/bilinmiyor arasında çalışan bir dildir. Bilgisayarın başka türlü çalışmasına olanak yoktur. Şimdi, sorun şu oluyor: Acaba biz tüm sanat etkinliğini böylesine bir *binary*, ikili bir dile bütünüyle indirgeyebilir miyiz? '*Bütünüyle* indirgeyebilir miyiz,' diyorum dikkat ederseniz. Çünkü belli bir ölçüde indirgenebileceği ortadadır ve kesindir. Ya da yalnızca 'indereyebilir miyiz?' diye sorulursa, buna hem 'evet' hem 'hayır' dememiz gerekir. Sanatçı öyle bir form meydana getirebilir ki, bu formda, aynı formda, aynı noktada *evet* ve *hayır*, *var* ve *yok*, *bilinen* ve *bilinmeyen* birleştirilmiş olabilir. Bu noktaya dikkatinizi çekiyorum: Aynı noktada, aynı formda *var* ve *yok*, *bilinen* ve *bilinmeyen*, *açık* ve *kapalı* birleştirilmiş olabilir. Daha önce alışılmış bir şeyle, bilinen bir şeyle tahmin edilemeyecek bir noktada bir benzerlik ilişkisi kurarak, bilinmeyeni, alışılmamış yaratmak bence sanatçıya özgüdür. Büyük sanat yaratılarının özünde, aynı zamanda eski ve yeni olmak vardır, fakat bu, aynı noktada eski ve yeni olmak, eskinin yanına yeniyi yerleştirip koymak (bir çeşit eklektisizm) değil, aynı noktada, aynı can alıcı noktada eski ve yeni olmayı birleştirmek tarzındadır. Bunu pek çok sanat yapıtından, özellikle önemli, büyük sanat yapıtından biliyoruz.

Lesboslu Sappho'nun aşk şiirlerinden Edgar Allan Poe'ya, oradan Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler*'ine değin. Bir Fransız şarkı güftesinde denildiği gibi, “*rien a changé, mais tous sont différents*.” Hiçbir şey değişmedi, ama her şey farklı. Tanıdık olanla tanınmayanın bir araya geldiği başka bir yer de düşlerimizdir. Freud, örtük düşüncelerimizin, yeniden tanınmaları çok zor olacak bir biçimde kılık değiştirerek düşlerimizde karşımıza çıktıklarını saptadı. Bu kılık değiştirme işine Freud, teknik bir terimle “düş çalışması,” “*Traumarbeit*” adını verir. Bir düşün örtük bir içeriği vardır. Bu içerik, gündüz yaşanan şeylerin artıklarından, anılarımızdan, bedensel duyumlardan oluşur. Ancak, bunlar düşün kendisinde ortaya çıktıklarında dağınıktır, boşluklarla doludurlar ve yine Freud'un söylediği gibi, her türlü sözdiziminden yoksun tek tek sözcükler, tek tek tasarımlar gibi gözüktürler. Öyle ki, kendi kendimize sorarız: ‘Bütün bunlar nereden çıktı, bu tasarımlar bilinç altına nereden gelmiş olabilirler?’ Freud, “düş çalışması” dediği bu sürecin kendi içinde hiçbir yaratıcılık taşımadığını ve dilbilgisinden yoksun olduğunu söylüyordu. Buna karşılık Dadacılık ve gerçeküstücülük yüzyılımızın başlarında, bu türlü, sözdiziminden kopartılmış gözüken sözcüklere ya da resimde onların eşdeğerleri olan imgelere büyük bir önem verdiler. Tristan Tzara'nın bir cümlesini anıyorum burada: “Dada,” diyor, “sözcüklerin kullanılmasından önceki anlamlarını yakalamaya çalışır,”⁸ dilbilgisi açısından değil, tasarım açısından. Eğer sanat eski ve yeniyi yaratıcı bir biçimde bir araya getirebiliyorsa bunun nedeni, Tzara'nın deyimiyle, “sanatın uyanıkken görülen bir düş” olması ya da deneyimsel düş olması, sözcüklerle sözdiziminin, tasarımlarla düşünmenin, bulguyla mantığın sanat çalışmasında bir araya gelmesinden ötürüdür. Jacques Lacan, bilinçaltının bir dil gibi yapılanmış olduğu iddiasıyla, Freud'un bilinçaltının tek tek tasarımlardan oluştuğu görüşünü düzeltti ve tamamladı: Tasarımları sözdizimiyle birlikte düşünmek gerekir. Bugün için ise sorunu şöyle koyabiliriz: İletişimin temeli koddur (biraz önce size bu kodun bir örneğini gösterdim). Yalnız, kod dediğimiz şey iletişimde iki esaslı katmandan oluşur. Birinci katman bir alfabedir. Size gösterdiğim alfabeydi. Aynı zamanda kod diye bir şeyin olması için bu alfabe öğelerini birleştirme kurallarının bilinmesi gerekir. Yani, bir sözdiziminin bilinmesi, ortak olarak tarafımızdan anlaşılması gerekir. Öyleyse, yani eğer sanat yapıtı bir bilgilenim ise, bunun içinde yalnızca öğeler değil aynı zamanda dilbilgisi de vardır. Eskiyle yeninin buluşma noktası ne sözdiziminden kopartılabilir ne de sözcüklerden ayrılabilir. Burada sözcüklerle sözdizi-

⁸ Tristan Tzara, “Lecture on Dada,” Chipp, s. 387; ayrıca bkz. ss. 385-89.

mi, birçok dilbilimcinin ileriye sürdüğü gibi, iç içe geçmektedir. Bu son derece önemli bir noktadır. Böylece *evet*’le *hayır*’ın, *eskî*’yle *yeni*’nin hangi noktada bir araya geldiğini söyleyebiliriz: İlkın, sözcükler daima eski sözcüklerdir, ama sözdizimi (ve ona bağılı düşünce) yeniliktir, denilebilir. Ancak, sözdizimi sözcüklerden ayırlamayacağına göre, burada daha doğru olarak *yenilik.sözcüklerde maddeleşmektedir* -sanat, bilgisayar grafiklerinin de ötesinde (onu içine alarak ve aşarak) bize bu noktayı gösteriyor. Ama bunu biz bilgisayarla hesaplaşarak görebiliyoruz: Aynı zamanda hem ‘evet’ hem ‘hayır’ diyerek, aynı zamanda bilgisayar ve insan olarak.

Sanat yapıtının bir bilgilenime dönüşmesi, bir iletişim süreci içerisinde tanımlanması ile başka bir durum daha çıkarıyor ortaya: İletişim nedir, biliyoruz. İletişim, *verici* dediğimiz kişiyle *alıcı* dediğimiz kişi arasında bir ileti alışverişidir. Verici bir ileti yollar; alıcı iletiyi anlar yahut da çözmek zorundadır. Verici iletiyi kodlar, alıcı kodu çözer. İlk bakışta burada sanki iki tane değişmeyen oyuncu varmış gibi gözüküyor: Verici ve alıcı. Aslında iletişim kuramı ilk ortaya atıldığında böyle yanlış birtakım izlenimlere yol açtı. Bugün de hâlâ bunların etkisi altındayız. Oysa iletişim kuramı *sonuçta* vericiyle alıcı arasında son derece dinamik ilişkileri getirmektedir. Aslında verici ile alıcı, sanatçıyla izleyici veya yazarla okuyucu arasına bir sınır çizmek çoğu zaman olanaklı değildir. Çünkü iletişim (Türkçedeki işdeşlik eki buradaki karşılıklılığı çok güzel dile getiriyor) diye bir şey varsa alıcı da verici olabilir, verici de alıcı durumuna geçebilir. Okuyucu yazar yerine geçebilir, yazar ise belki de asıl yaratıcı etkinliğinin okuma olduğunu anlayacak duruma gelebilir. Demin size verdiğim örneklerde, bilgisayar grafiğı örneklerinde gördüğünüz gibi, bilgisayar grafikçisi artık fırçayla, boyalarla çalışmıyor. Kendisine verilmiş bir program var önünde; bu programı düğmelere basarak uygulayan kimse haline geliyor. Dolayısıyla, belli bir ölçüde, yaptığı şey karşısında edilgen durumdadır. Burada artık sanatçının, o büyük sanatçı etkinliğinin mitosu yıkılmış oluyor. Kendisi artık programın olasılıklarıyla oynayan bir tüketici gibidir. Çünkü bu türden bilgisayar grafiklerinde sonsuz bir oyun olanağı vardır. Saklayabilirsiniz, belleğe verebilirsiniz bu çeşit grafikleri ve bunlarla bozma korkusu duymaksızın sonsuz bir biçimde oynayabilirsiniz. Bir nesne anlamında sanat yapıtı kendisini meydana getiren öğelerin oyun alanına dönüştüğü gibi, onun karşısında bir özne durumunda olan, Descartes anlamında *cogito* diyen özdeş bir öznenin, onun soyut, değişmez kimliğinin ortadan kalktığını görüyoruz. Somut olarak sanatçı hem okuyup hem yazmaktadır, hem edilgen hem etkindir; bu bakış açılarının birinden ötekine sürekli zenginleşerek geçebilmektedir: Yazan okuyucuyken, okuyan

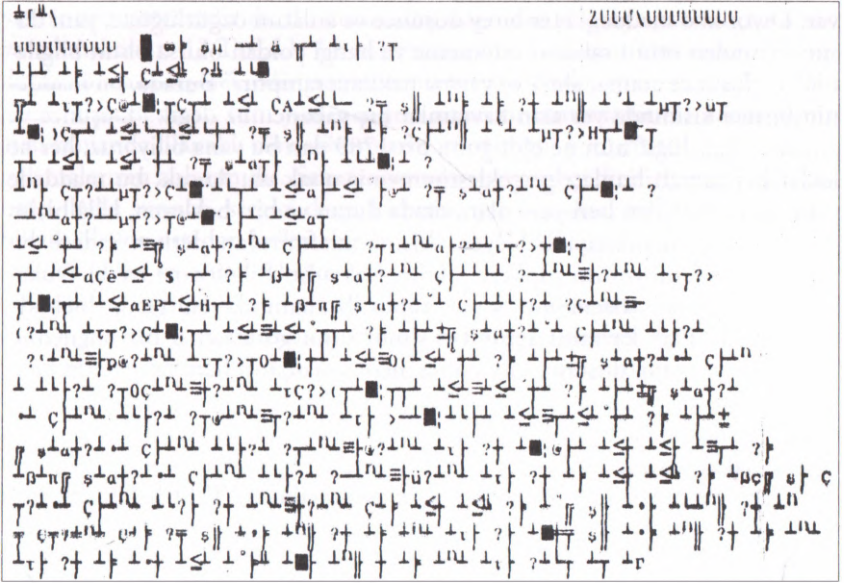
yazara dönüşmektedir vb. Bu durumdan doğrudan doğruya şu sonuçlar ortaya çıkmaktadır: 1) Taslakla bitmiş yapıt ayrımı ortadan kalkmaktadır, hiç değilse önemsizleşmektedir. Sanat yapıtı bir sanatçının tüm sanat etkinliklerinin, kısacası onun tüm yaratmasının anlatımı olmaktadır. 2) Sanat yapıtı aynı zamanda olanaklı tüm yorumların, tüm çoğul yorumların ve kendi uygulamalarının anlatımıdır. Sanatçı, yorumcu, estetikçi dizisiyle öteki dizi, sanatçı, belki sunucu, sergici dizisi birbirine yaklaşmakta, bunların ayrımı da büyük ölçüde ortadan kalkmaktadır. Kısaca diyebiliriz ki, sanatçıyla izleyici arasındaki ayrım ortadan kalkmıştır.

Bütün bu ayrımların ortadan kalkmasını, aynı zamanda etken ve edilgen olmayı anlatmak üzere burada *okuma* sözcüğünü öneriyorum. Sanatçının yaratması bir okumadır. *Okuma*, Türkçede mutlu bir rastlantıyla hem etken ve hem edilgen anlamlar taşıyor. Okuma, anlama demektir. Bir bağlamda Türkçede etken bir tavidir. Ama aynı zamanda ‘bir metni okuma’da olduğu gibi edilgen bir şeyi gösterebilir. İşte ‘okuma’yı burada her iki anlamını da içine alacak biçimde kullanıyorum. Sanat yapıtı ne bir konumun ne de bir duygu ya da düşüncenin anlatımıdır. Sanat yapıtı sanatçının tüm okumalarının, onun yaratılmasına katkıda bulunan tüm okumaların, bu en geniş anlamda *yaratıcılık*’ın kendisiyle ilgili tüm bilgilenim ve (vericiyle alıcının sürekli yer değiştirmesi anlamında) ‘iletişim’in anlatımıdır. Sanat yapıtı tüm okumaların sonucudur ve kendisi yeni bir okumadır.

Şimdi buradan, bütün bu söylenenlerden nihayet son bir nokta daha ortaya çıkıyor. Ve bu nokta, sona sakladığım bu nokta, belki de en önemli nokta. İlkın şunu göz önünde bulundurmakta yarar var: Sanat yapıtı bir bilgilenimse, her şeyden önce sanat yapıtı diye bir nesneden değil, sanatçının yaratmasından söz etmek gerekir. Sanatçıyı belirleyen, bir nesne olarak yapıt değil, tüm yaratma etkinliğidir. Çoktandır tartışmaların gündeminde olan telif hakları sorununa bu söylediklerim açısından bakacak olursak, sanatçının telif hakkı artık yapıtın üstündeki bir hak olmaktan çıkmakta, kendisiyle ilgili bilgilenim üzerindeki bir hak haline gelmektedir. Bilgilenimin satılabilirdiği, para değeri olduğu yasalarca kabul ediliyor. Dolayısıyla, sanatçının yapıt üzerindeki hakkı, yapıtla ilgili tüm edimler üzerindeki çok geniş bir hakka, bir yaratıcılık hakkına dönüşmektedir. Burada söylediğim bir fantazi değildir. 1973 tarihli Avusturya Telif Hakkı Yasası’nın 1. maddesinin 1. fıkrası, telif hakkının konusunun “özgün tinsel yaratmalar” olduğunu söylemektedir. Telif hakkı yapıt üzerinde değil, “yaratma,” “*Schaffen*” üzerindedir. Birleşmiş Milletler Genel Kurulu’nda 1948 yılında kabul edilmiş *İnsan Hakları Evrensel Bildirisi*’nin 19. maddesini tekrar tekrar okumakta yarar

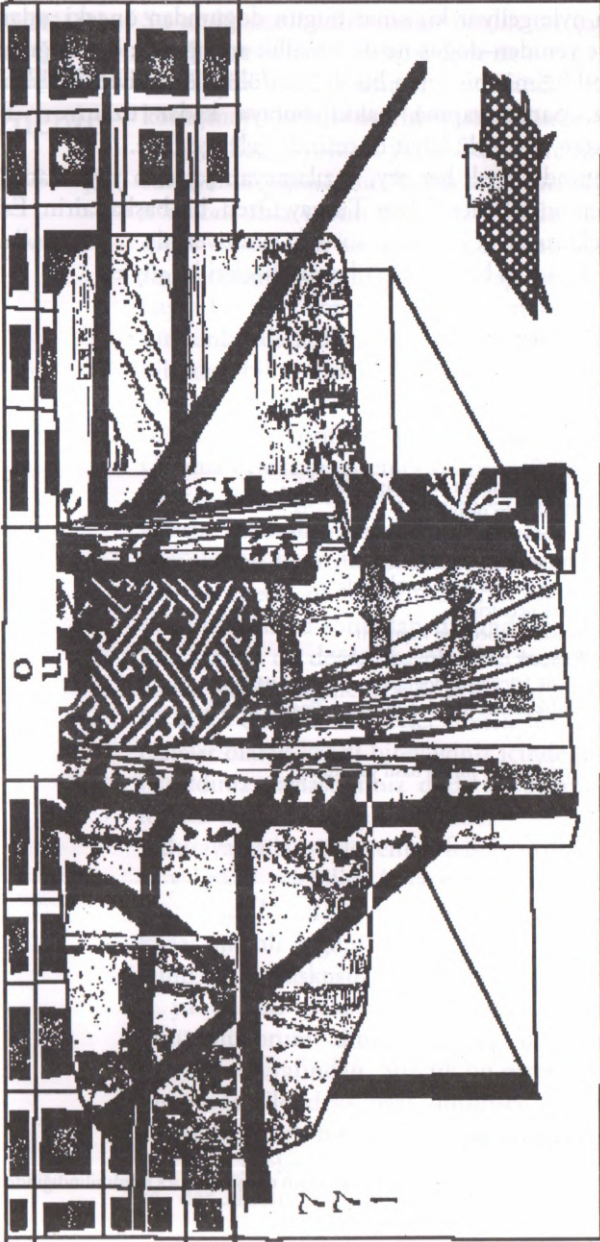
var. Diyor ki o madde: “Her birey düşünce ve anlatım özgürlüğüne, yani düşüncelerinden ötürü rahatsız edilmeme ve hangi yoldan olursa olsun bilgilenim ve düşünce arama, alma ve yayma hakkına sahiptir.” Burada, bu maddenin birinci kısmında yer alan kavramlar hiç yabancıımız değil. “Düşünce ve anlatım özgürlüğü”nün ne olduğunu biz 1789’dan bu yana biliyoruz, her ne kadar her zaman bunları gerçekleştirememiş olsak da. Ancak, bu maddede yeni olan, 1948’den beri yeni olan, orada duran ve bizi bekleyen, hâlâ bizim tarafımızdan anlaşılmayı bekleyen -bizim tarafımızdan derken sadece bu toplumu kastetmiyorum şüphesiz- ikinci noktadır: Bilgilenme hakkı. Yukarıda ‘bilgilenme’ sözcüğünü sanat yapıtı bağlamında en geniş biçimde yorumladık. Hak kavramı açısından şimdi şunu görüyoruz: Bir bilgilenim olarak sanatı (yani ‘düşünce’yi!) arama, hem sanatçının hem izleyicinin hakkıdır, ‘alma’ ise ‘verme’yi içermektedir. Sanatçı sanat yapıtını yayma hakkına sahiptir. Buna karşılık izleyicinin ise kendisine sanat yapıtının ulaştırılmasını isteme hakkı vardır. Bizim anlayışımıza göre sanat yapma hakkı bütün bu noktaları kapsamaktadır. Bundan da şu sonuç çıkıyor: Telif hakkı yalnızca düşünce ve anlatım özgürlüğüne, bu özgürlüğün maddesellik kazandığı sanat yapıtı üzerindeki hakka indergenemez; telif hakkı bilgilenim-iletişim bağlamında yeniden tanımlanan yaratıcılık üzerindeki bir haktır. Düşünce ve anlatım özgürlüğü, son bir çözümlemede, insanın kendi vücudu üzerindeki haklara bağlanabilir, doğanın bir parçası olarak insanla, insan doğasıyla ilgilidir. Bilgilenim hakkı ise gerçek anlamda ‘kültür’ kavramında temellenmektedir. Bugünkü ‘kültür’ümüzde kuşkusuz, her ne kadar sorunlu olsa da bu, teknikte, teknolojik anlamda bir kültürde, tekno-ekonomide ve iletişim teknolojisindedir.

Yukarıda sanatın doğayla ilişkisini çıkış noktası aldık kendimize. Şimdi aklımıza şu soru geliyor: İnsanın teknoloji tarafından belirlendiği bu çağda bir bilgilenim olarak sanat yapıtı bütün doğallığını, doğayla olan ilgisini yitirmiş oluyor mu? Acaba nereye varmış bulunuyoruz? Almanya’da Marx Benze’nin geliştirdiği enformasyon estetiği “yapay sanat” diye bir deyim attı ortaya. Sanat zaten, bildiğiniz gibi, *yapılan* bir şey, suni bir şey. Arapça’da da bu kökten geliyor. Şimdi ortaya bir başka kavram çıkmış bulunuyor: “Yapay sanat,” yani (bilgisayar resimlerini de içine alacak biçimde) içinde hiçbir doğallığın bulunmadığı sanat. Şimdi, yukarıda soyut sanatı, bir yaşamda kalma denemesi olarak Melanie Klein’in doğum/ölüm sınırını atlatma ve tinsellik yolunda ilerleme denemesi olarak gördük. Bugünün sanatı soyut sanatla aynı olamaz. Onun başka bir yaşamda kalma savaşımlı olacaktır. Soyut sanatın yöneldiği tinsellik yine de doğallıkla belli bir ilişki için-



Şekil 1: Siegfried Pflegerl, bilgisayar kodu

deydi: Yüce bir doğaydı bu, insanın derinliğindeki (belki de) asıl doğaydı. Bugün için ise doğa (eğer hâlâ kaldıysa) yapıtın bir etkisine dönüşmüş bulunuyor; yapıt ise, bilgisayarlar aracılığıyla öğelerinin çözülmesi ve bir araya getirilme olanaklarının hesaplanması ile ortaya çıkacak olasılıklardan biri. Doğa her zaman yeniliktir. Oysa biz artık bu yeniliği doğada gerçekleşmeden önce kendimiz -eski bilgilerimize dayanarak- üretiyoruz. Bir üretme de değil bu, üretmeden önce *kaydediyoruz* ve yayımlayabiliyoruz. Doğumu kaydediyoruz, ama biliyoruz ki, bu kayıt teknolojinin elinde ölümdür: Teknolojik doğum, ölü doğumdur. Ama yine de biliyoruz ki, bu ölümden önce bir yaşam olmalıdır, çocuğun annesinin karnındaki yaşamı gibi: *En eski ile ilk yeninin birleştiği yer*. Bir düş mü? Tam bir düş bile değil, zaten yitirilmiş bir düşün sonradan görülmesi. Doğum/ölüm öncesini doğrudan ve şimdiki bir şey olarak yaşayamayız, ancak *sonradan-yaşayabiliriz* (tıpkı yitirilmiş bir zamanı yakalamaya çalışmak gibi). Sanat bu sonradan-yaşama mıdır? Kayıt olup bittikten sonra kayıt öncesine dönüş müdür? Sanat bir bilgilenimdir, ama bu bilgilenimin geldiği yer neresidir? Henüz kaydedilmemiş bilgilenimler var mıdır ve onlar nerededir? Onları bir kayda dönüştürmeden bilebilir, bildirebilir miyiz?



Şekil 2 :Siegfried Pfleger, bilgisayar grafiği

Bana öyle geliyor ki, sanat bugün doğumdan önceki anlara dönmek istiyor. Ne yeniden-doğuş ne de tinsellik aradığımız; ölü doğmaya yargılı olduğunu bildiğimiz bir şeyin bu doğum/ölüm öncesiyle 'iletişim' kurmaya çalışıyoruz. Sanat yapma hakkı buraya kadar uzanıyor: Bilinmeyen bir kaynaktan her türlü kayıt öncesinde gelen şeylere.

"Yazınındır artık her şey, yazılamayan şeylerin yayımlanması değil midir ölmeden önce beden?" Şair Turgay Özen, bir başka şairin, Esin Soysal'ın bir şiirindeki sorulara böyle bir soruyla yanıt vermiş.

Esin Soysal'ın bu yanıtı yol açan dizeleri ise şöyle:

Birden şiiri görürüz
Herhangi birini
Sonra geldiği yere döner
Kaçar kaybolur
Birikirler bir yerde
Onlara kavuşabilirmiyiz
Yeniden...
Sanki doğmadan önce yaşamak gibi*
Çünkü tersi olamaz
Onların varolmalarının aniden çıkışları
Tersi nedir?
Ancak yazılınca mı varoluyorlar
Yoksa neredeler
İlk halleri ebediyen kayıp mı
Birikerek mi yeniden geliyorlar?
Küçük küçük şiir doğuşlarının ölümü nasıldır
Yazdıklarımız hep doğum anımsamaları mıdır?
v.s.....

*"yazılmayan şiirleri nasıl yayımlarız?"⁹

⁹ Beyaz 18, 1992, s.126.

[Önay Sözer'in konuşmasının ardından gelen tartışmanın ses kaydı silindiğinden burada yayımlanamamaktadır. -Y.N.]

Sanat Üretimi ve Çağdaş Öznenin Kurgulanışı

Hasan Ünal Nalbantoğlu

Şu anda size bildiri sunan benlik bu çağda ve kendi bireyselliği içinde, sizlerle de ortak özellikler taşıyarak kurgulanmış bir öznedir. Ben bu konuşmayı kendi sınırlılıklarım içinde ve var olan yetilerim yoluyla yazılı olarak ürettim. Ben sunuşumu yapacağım: Yazan artık önemli değil; o ölecek ama metin kalacak. Burada harcanan sözler tüketilecek hepimizce; ama sonradan üzerinde ekleme ve genişletmeler yapılsa da, metin başka bir tür tüketim için hazır sayılır artık. Sınırlı anlamda kullanıldığında ona bir tür 'yaratı' bile denebilir, sözcüğü kendim tercih etmesem de. Çünkü belli bir tür çalışmaya, üretmeye bağlı, iyi ya da kötü bir *çalışma-varlığı* var onun. Okuma eylemine girenler olursa, bu metnin artık kendi varlığı vardır yazarının varlığından bağımsız. Hem düşündüklerim burada aktarılır ve tartışılırken hem de sonradan başkaları tarafından bu metin okunduğunda, buradaki soru ve tartışmaların ve sonradan düşündüklerimin ışığında daha da değiştireceğim bu metne ne anlamlar yüklendiğine ben artık karışmam. Çünkü sizler de hem bir şeyler üreten hem tüketen özneler olarak kendi bireyliğiniz içinde kurgulanageldiniz paylaştığımız dilde yuvalanmış toplumsal-tarihsel varlığımız içinde.

Buraya kadar söylenenler, felsefe yapanlara fazla yalınkat gelebilir. Ama gerçek şu ki, ortada nesneleşen bir metin var. Birisi üretti, bu artık o kadar önemli değil; üretilen şey bağımsız varlığa sahip artık. Kuşkusuz, metnin bir gıda malzemesi ya da bir paket sigara gibi tüketileceğini düşünmüyorum dinleyenler ya da sonradan okuyanlar tarafından. Sözcük bu genişlikte anlaşıldığında, ilerideki bazı düşünsel üretimlerde kullanılabilecek bir tür hammadde niteliği taşıdığı dahi söylenebilir. Burada da tüketim denince, dar anlamda ekonomistik benzetme ve yo-

rumlar dışında düşünmek gerekli olduğunu söylemek istiyorum. Yalnızca bir uyarı: Burada kullanılan dili, sanat çalışmasının diliyle, örneğin, kimilerince dili dahi olanaklı kıldığı savunulan şiir diliyle aynı görmemek zorunlu. Çünkü buradaki dil, bir bilgi aktarmanın aracısı olmanın ötesinde, bizi dilin özüne ulaştırabilecek değil. Oysa, kapitalist bilimci-teknolojik uygarlığın belirlediği işbölümüne uymak zorunda kalsa bile,¹ sanat alanında öyle mi?

Dilerseniz artık bu alana taşıyalım tartışmamızı. *Hakikat* denen şeyin sisler gerisinden açıklığa çıkmasını sağlayan ender yollardan birinin, ‘güzelliği’ yapıtları yoluyla yaşatan sanat olduğu söylenmiştir. Olmuş bir konuşmayla bu konuyu açmama izin veriniz. Lukács 8 Mayıs 1971’de kendisiyle yapılan bir söyleşide² bir anısını nakleder: Kendisi ünlü Alman düşünürü Max Weber’in öğrencisi iken -ki sanırım 1911-12’de Floransa’da başlayıp 1914’e kadar da sürdürüldüğü kentin adıyla *Heidelberg Estetiği* olarak bilinen uğraşıya girdiği yıllardadır- hocasıyla sanat yapıtı üzerine tartışmaktadırlar. Lukács Weber’e, Kant’da *estetik yargı* olarak bilinen şeyin estetik boyutun özü olarak görüldüğünü belirttikten sonra, kendisi olsa soruyu böyle koymayacağını söyler. Onca, estetik yargının hiç de böyle bir önceliği yoktur. Önceliği olan bir şey varsa, o da Varlık’tır (*Sein*). Dolayısıyla, soru şöyle konulmalıdır: “*Nasıl oluyor da sanat yapıtları var olabiliyor?*”³ Lukács, sorunun böyle konuluşundan Weber’in epey etkilendiğini söylüyor.

Bu anekdotta, Kant’ın karşısında Hegel’in konumu dile geliyormuş gibi bir görünüm yaratılmasının yanında, teorik tartışmanın ağırlığı *Yaratan-Özne*’nin kendisinden üretilen yapıta (sanat çalışmasına), dolayısıyla da hem onu üreten hem de sanatçıyı sanatçı kişiliğiyle kurgulayan sürece kaymaktadır. Yukarıda vurguladığım noktayı, yani sanatçının varsayılagelen kendinden-menkul ‘yaratıcılığı’ yerine *sanat üretiminin* geçişini başka düşünürlerde de bulmamız olasıdır. Örneğin Feyerabend’in, yaratıcılık kavramına asılı kalmanın getirdiği tehlikeyi değişik bilgi alanlarından literatüre gönderme yaparak inandırıcı biçimde belgedeği gibi,⁴ Heidegger’in çok sık

¹ Bir gün, birbirinden çok farklı düşün ve ideoloji konumlarında olan Horkheimer, Lukács ve Heidegger gibi felsefecilerin, tam da bu noktada, sözü geçen uygarlığı değerlendirirken ne denli birbirlerine yakın düştüklerini, şimdikinden daha titiz bir irdeleme sonucunda kabul etmemiz gereken sanırım. Ama bu başka bir çalışmanın konusu olabilir ancak.

² Éva Fekete ve Éva Karádi, *György Lukács: His Life in Pictures and Documents* (Budapeşte: Corvina Kiadó, 1981), s. 61.

³ “*Es gibt Kunstwerke, wie sind sie möglich?*”

⁴ Paul K. Feyerabend, “Creativity: A New Danger,” *Critical Inquiry* XIII(1987):700-711. Makale, Feyerabend’in *Farewell to Reason* (Londra: Verso, 1987) adlı kitabının dördüncü bölümü olarak yeniden basılmıştır (ss. 128-42).

başvurulan “Sanat Çalışmasının Kökeni”nde de (1934) şöyle bir açıklama dile getirilmektedir:

Bir yapıta [çalışmaya] ulaşabilmek için onu kendi dışındaki her şeyle olan ilişkilerinden arındırmak, [böylece] onun kendi başına ve yalnızca kendi için durmasını [sağlamak] gereklidir. Sanatçının en kendine-özü niyeti de bunu amaçlar. Çalışma [yapıt] onun tarafından arı bir kendine-yeterlilik haline saliverilecektir. Tam da yüce sanat örneklerinde -ki yalnızca öylesi sanat söz konusudur burada-çalışma ile karşılaştırıldığında sanatçı önemsizdir [ve] neredeyse çalışmanın ortaya çıkışına yol açan ve yaratı süreci içinde kendini yok eden bir geçit gibidir. Ve de çalışmalar koleksiyon ve müzelerde sergilenirler. Ama acaba oralarda çalışma olarak kendi başlarına kalabiliyorlar mı, yoksa sanat endüstrisinin nesneleri mi oluyorlar? Çalışmalar kamusal ve özel beğeniye sunuluyorlar oralarda. Resmi organlarca bakım ve idameleri yükleniliyor. Uzmanlar ve eleştirmenler sürekli onlarla meşgul. Satıcılarca pazara sunulmaktalar. Sanat tarihi incelemeleri bu çalışmalarını bir bilim nesnesine dönüştürmüş. Gene de onca dolu faaliyet içinde çalışmanın kendisiyle yüz yüze geliyor mu?⁵

İster ilahi esinle dışarıdan geldiği düşünölsün ister kökeni bir tür yaratıcı delilik olarak sanatçı bireyin kendinde aransın, ‘yaratıcılık’ fikri yalnızca bir yapıntı, hattâ Feyerabend’in gözünde tehlikeli olabilecek bir yapıntıdır. Bu kavrama sığınarak açıklanan yaratı (çalışma) örnekleri bilinçli seçimler sonucunda ortaya çıkmayabilecekleri gibi, bilinçli ve amaçlı durumlar söz konusu olduğunda bile ‘yaratıcılık’ kavramına sığmadan da açıklanabilirler. Ne soyut ne olağandışı kavramlar ne de onların cisimleştirdiği yapıtlar, bireysel yaratı edimleriyle ortaya çıkmazlar. Ayrıca birtakım sonuçların yaratılmasına yol açan nedensel zincirler, ilk bakışta öyle görünmelerine karşın, insanlar tarafından başlatılmazlar gerçekte. Oysa ‘yaratıcılık’ fikri batıya özgü ve bizlerin de tartışmadan benimsediği temelsiz bir *insan-merkezci* sayıltı, daha da kötüsü, bir yaşam biçiminin parçasıdır.⁶

Dahası, insan dediğiniz nedir ki? Feyerabend, haklı olarak, insanları birbirlerine gevşekçe bağlanmış parçalardan kurgulanmış sistemler olarak görmektedir. Bu sistemler, bilinçli seçimler için varsayılan birlik ve bütünlüğü sergilemezler; dolayısıyla da, biz bu sistemlerin özel neden zincirlerini başlatacak tinsel bir merkezden yönetildiğini varsayamayız. Bu anlamıyla, insan denen kurgulanışlar, düş, düşünce, duygu, vb. gibi aynı ölçüde gevşek bağlantılı olayların “transit istasyonları” olarak işlev görürler.⁷

Bütün bu söylenenler sanatçı-öznenin vazgeçilmez rolünü yadsımıyor.

⁵ Martin Heidegger, “The Origin of the Work of Art,” *Poetry, Language, Thought*, çev. Albert Hofstadter (New York: Harper and Row, 1971), s. 40.

⁶ Heidegger de, modern öznelciliğin yaratı olayını hemen bağımsız bir özne dehasının işleyişiymiş gibi yanlış yorumlamaya hazır olduğunu belirtmişti; s. 76.

⁷ Heidegger, s. 139.

Ama bir sanatçıyı o yeti ve emekte kişi yapanın da onun o yola baş koymasının somutlanması, yani 'dünyalaşan' çalışması olduğu, zaten hepimizce bilinmiyor mu?

Öte yandan, 'sanat çalışması' herhangi bir zanaat ustasının ürünüyle 'üretilmiş olma' gerçeğini paylaşırsa bile, Feyerabend'in olağan-dışı yorumuyla hiç de çelişmeyen, kendine özgü bir yaratılmışlık sergilemektedir. Bu yaratılmışlığın en somut simgesi de, sanat yapıtının *çalışma-olarak-varlığıdır*. Heidegger'in gözünde bu öyle sıradan bir saptama değildir. Sanat yapıtının çalışma-olarak-varlığına gösterilecek böyle bir duyarlılık ve saygı bizi sıradanlık-dışı bir alana da taşımaktadır. Böylece, özellikle büyük bir duyarlılık ve emek ürünü olan sanat çalışması yoluyla Varlık denen şeyin açılışını (*aletheia*), kısa bir an için de olsa, *temaşa* edebilme olasılığı doğar. İşte asıl bu noktada korunur sanat çalışması ve onun özündeki gerçek. Burada artık sanat enformasyonu (teknik beceri sergilemesi dahil) değil, var olanları gerçekten inançlı bir biçimde bilme ve yaşama vardır. Burada bireye (özneye) indirgenebilecek bir 'istenç' bulunduğu sanılsa da, çağdaş İnsan- (Özne) merkezliliğin bir türlü kavrayamadığı şey, varlıkların açıklığı ile yüz yüze gelişin, bu yolla da Varlık denen o gizemin bir an için bile olsa hep gizlendiği sisler perdesi gerisinden açılıp saçılışının, özneler istese bile gerçekleşmeyebileceğidir.

İşte asıl böylesi ender anlardır ki, kendine-yeterliliği yaşamaya salıverilmiş olan sanat çalışmasını ne çağdaş estetik ve sanat tarihi uzmanlığının⁸ ne sanat girişimciliğinin ne de koleksiyon ve müzelerin başaramayacağı ölçüde koruma altına alacaktır. Yinelemek gerekirse, bütün bu etkinlikler sanat yapıtının *çalışma-olarak-varlığı* için gerekli, ancak hiçbir zaman yeterli değildirler. Yapıt ve sanatçının da gerisindeki temel olguyu, yani sanatı esas koruyacak şey, onun özünde yatan ve somut sanat çalışmalarında görülen kurulu dünya ile yeryüzü arasındaki çatışmalı birlikteliğin, dolayısıyla da Varlığın bir an için ışıldayıp yeniden gizem perdesi ardına kaçışının yaşanmasıdır. Özetle de, 'çalışma,' bilen-yargılayan 'insan-özne'nin koyduğunu sandığı koşullar ve ölçütlere bağımlı bir 'nesne' değildir artık.⁹ Sanırım herbirimizin

⁸ Heidegger bir başka çalışmasında da, sanatın *estetik* diye bilinen bir uzmanlık alanının gözetimine alınmasını, "modern dönemin en temel olgularından biri" olarak (diğeri modern teknolojidir) gördüğünü açıkça ifade eder. Onun gözünde bunun anlamı, 'sanat çalışması'nın (artık) salt özel deneyimin nesnesine dönüşmesi, sonuçta da sanatın insan yaşamının dışavurumu olarak düşünülmeye başlanmasıdır. Bkz. "The Age of World Picture" (1938), *The Question Concerning Technology and Other Essays*, çev. William Lovitt (New York: Harper & Row, 1977), s. 116.

⁹ Zaten Heidegger de, kendi koşullarımıza göre sanat yapıtını yargılamamız, "öyle olunca [da] çalışmayı çalışmalığıyla baş başa bırakmayıp, onu kendimizde şu ya da bu ruh haline yol açmaya mecbur bir nesne olarak görmemiz" tehlikesine karşı bizleri uymaktaydı. "The Origin of the Work of Art," s. 69.

yaşayabileceği ‘estetik deneyim’in de bu noktalar gözönünde tutularak yeniden düşünülmesinden fazla zarar gelmez.

Bu noktada gene Lukács’a dönmemizde yarar var. Yaşamının ileri döneminde yeniden üzerine eğildiği estetik alanında özellikle ‘estetik deneyim’e ilişkin yaptığı önemli ayrıma dikkat çekmek istiyorum. Bu da, gündelik yaşamın ve düşüncenin hırgürü içinde yuvarlanan insana özgü çok yönlü pratik uğraşlara dağılmış sıradan dikkat ile, sanat yapıtının çekimine kapılarak pratik kaygı ve düşüncelerin askıya alındığı ve dikkatin aşırı kesifleştiği *tümüyle insanlığı* yaşama hali arasında yaptığı ayrımıdır. Birinci hale düşünür, *der ganze Mensch* (her yönüyle insan hali) derken, ikincisini, *der Mensch ganz* (tümüyle insan[lık]) olarak niteliyor. Birincisinde etik kaygılar yaşanmazken ve yalnızca her insana özgü genel bilinçlilik sergilenirken, ikincisinde sıradan bu halin yücelerek-aşılması (*Aufhebung*) söz konusudur. İşte bu noktada ‘estetik deneyim’den, o deneyimi yaşayanda billûrlaşan evrensellikle bireyselliğin üst üste geldiği bir durumdan söz ediyoruz. Sanatın şu ana dek kabullenilmiş ve artık biraz kuşkuyla karşılanması gereken faaliyet alanlarında ortaya çıkan her yapıtın bunu bizlere yaşattığını söyleyemeyiz sanırım. Benim şöyle bir önkabulum var: Üstün sanat çalışması, sanatçı ister çok ünlü olsun ister hiç tanınmamış, üreticisinden bağımsız gösterir kendini ve de ardında gizleneni zaten.

İşte sanat yapıtının tüketilmesinden anladığım da böylesi bir şey. Kendi tarih dönemlerinin dillerinde yuvalanmış kural ve kalıpların “transit istasyonları” gibi işleyen tek tek insanların, *tümüyle insanlığı* bir an için de olsa yoğunlukla yaşadıkları, bellekte kalıcı bir deneyim. Aynı olay Heidegger’de, *Da-sein*’liğini var-oluşuyla (*Existenz*) yaşayan insana Varlığın ‘açılması-ışıldaması’na olanak tanıyan bir deneyim olarak belirlenmişti. Çünkü sanatçının ve sanat çalışmasının gerisinde durup da her ikisinden de bağımsız düşünülmesi gereken ve adına ‘sanat’ denen bir olgu var. Odur bizim türümüzün (*genus*) özbilincini diri tutan. Sanat çalışmasıyla girilen her deneyim de, bir yerde, ‘pratik öznellik’in bir yana bırakılarak Varlığın hissedilmesi olarak da görebileceğimiz bir konuma (bazılarınca ‘arı öznellik’ konumuna) yükselmektir. Bu da, “şu yeryüzünde şiir gibi yer tutmaya” az çok denk düşse gerek.

Yalnız, bu noktada farkında olmadan Kant’gil ‘estetik bilinç’i varsaymak tehlikesi yeniden baş gösterebilir. Örneğin, Hans-Georg Gadamer’in-Habermas tarafından Heidegger’i kentileştirdiği iddia edilen düşünürün-gözünde, Adorno’nun *Aesthetische Theorie* [estetik kuramı] başlıklı kitabı soyut sanat tartışması düzeyinde bu tür bir yanlışı içermekteydi. Gerçekten,

Gadamer'in Adorno'ya karşı bu savını yukarıda dikkat çekmeğe çalıştığım teorik noktaların pekiştiricisi olarak burada yinelemekte yarar görüyorum: Onun gözünde, sanat salt estetik beklentilerin karşılanması ve doyurulmasının ötesinde ve üstünde bir şeydir; dolayısıyla, (tarihsel) Varlık'tan bağımsız, öylesine (*as such*) bir estetik bilinçten söz etmek anlamsızdır. Adorno'nun benimsediği Kant'gil, yani soyut-Özne'yi çağrıştıran bir estetik bilinç ve yargılama (beğeni) yetisi yoktur.¹⁰

Ben, bunu bizde sanatçının değerini hakkıyla verebilmek açısından da düşünülmesi gereken teorik bir sorun olarak görüyorum. Bu da, bizim tarihsel-toplumsal Varlığımızın (*gesellschaftlichen Seins*) bugünlerde epey sorgulanan *Modernleşme* sürecinde nasıl biçimlendiğiyle yakından ilgilidir. Sanat alanı eğer bu geniş kapsamlı sorunun ve de Varlığın karşımızda çiçeklenmesine olanak tanıyan ender bir deneyim alanı ise, o zaman 'modernist' söylemlerin temelindeki bazı Özne-merkezci yaklaşım ve kavramlardan ya uzaklaşmamız ya da onları yeni anlamlarla yüklememiz gerekecektir en azından. Hem de, bilimin tersine, sanat alanının alabildiğine 'insanbiçimci' olduğunu, orada nesneleşmiş sanatın özneye ve yaratılmışlıkla dolduğunu bile bile. Burada da, değişik sanat biçimlerinin gündelik yaşamın düşünce ve söyleminden nasıl bir *uzaklaşmayla* oluştuklarını, toplumdaki farklılaşmalarla nasıl eklemleştiklerini ve böylece ne tür anlam katmanlarına kavuştuklarını, iç kurgularını ayırıştırarak irdelememiz gerekiyor. Bence o zaman birçok sanat çalışmasındaki üstün teknik beceri sergileyiş ve bizleri çağrılaysın modern teknolojik çağda gerçekte nasıl işlediğini, kalıplaşmış ve tekdüze magazinimsi eleştiri söylemlerinin *ötesinde* sorgulayabileceğiz. En azından, sanat çalışmasının bize inanç dolu bilgi mi verdiği, yoksa kültür endüstrisinin çarklarına uygun, standartlaşmış imgeler yoluyla bir enformasyon radyasyonu mu yaydığı belki o zaman daha belirginleşecek. Bu uyanıklık, koca bir geçmiş estetik deneyimimiz içinde şimdiki insanlığa dönüştürürken kendimizi sorgulamamıza ve öznelliğimizi bilerek seçilmiş biçimlerle yeniden kurgulamamıza olanak tanıyacaktır. Sanatın insanlığın özbilincini kişisel bilinç olarak uyandırdığını bir yerlerde yazmıştı Lukács. Türkiye'de başıboş ve kapkaççı modernliğin içinde oluşan 'kifayetsiz muhteris' her tür tüketicilikten sakınmanın yollarından biri de, 'seçkin sanat/popüler sanat' ayrımının ötesini hedefleyen böylesi bir düşünme -ve de kaçınılmazlığıyla *etik-* olabilir pekâlâ. Hem neden olmasın ki?

¹⁰ Bu konuda bkz. Roy Boyne, "Interview with Hans-Georg Gadamer," *Theory, Culture and Society*, sayı 1, cilt V, şubat 1988, s. 32.

Tartışma

DENİZ ŞENGEL: Şimdi, anladığım kadarıyla, müellifi bir özne olarak reddettik, ortadan kaldırdık. Fakat odağı bir *estetik* nesne olarak sanat nesnesine geçirdiğimiz an, o reddettiğimiz özneyi başka bir yerde, algılayan bir okur ya da izleyici olarak yeniden kurmuş olmuyor muyuz? Bugün, örneğin son yirmi yirmi beş yılda, bu konuya geleneksel yaklaşımlara bir alternatif olarak sunulan resepsiyon estetiği de aslında geleneksel söylemin yaptığından pek farklı bir şey yapmıyor çünkü hâlâ, müellif olarak reddedip de okur olarak aynen benimsediği bir özneye çalışıyor. Sadece, yapıtın öncesindeki özne-müellif ya da konuşmacı- yerine yapıtın sonrasında -izleyici, okur, dinleyici- bir özne çıkarıyor ortaya. Yani, özneyi ortadan kaldırmış veya eleştirmiş oluyor muyuz?

NALBANTOĞLU: Hayır, özneyi kaldırmıyoruz. Her iki durumda da bu açıklamayla ne sanatçı olarak üreten özneyi ne de sözünü ettiğiniz duyumsayan, algılayan özneyi ve *aisthesis*'i kaldırıyoruz ortadan. Ama batı metafiziğinin bu öznelere üzerine yerleştirdiği bir felsefe kategorisini -bir tür deli gömleği-yıkmayı amaçlıyoruz; bunu ben kendim keşfetmiş falan da değilim. Bu tür bir altın yaldızlı Özne'nin, bilen, yaratan, töz olan Özne'nin, böyle bir şeyin olmadığı söylenmek isteniyor burada. "Batı metafiziği," der Heidegger, "bir şeyi 'şey' olarak anlamak için üç önemli değişimden geçti." Bunlardan biri, birçok şeylerin merkezi olan, bir tözün öne sürüldüğü durumdur. Böyle bir töz daha önceki bazı toplumlarda yoktu; örneğin, Yunanlıların bazı dönemlerinde yoktu. Diğer birçok toplumda da, birçok cephenin etrafında şekillendiği bir töz yoktur. Batıda, giderek duyumsayan özneye kayar olay. Bunu da böyle yaşamıyordu birçok Yunanlı, örneğin. Son durumda da, bir şeyin şey olarak şeyliğini -kulağa tuhaf geliyor, tabii, ama Heidegger'in dilini tekrarlamak zorundayım- bir şeyin teçhizat olarak teçhizatlığını söyleyebiliyoruz, ama bir şeyin çalışma olarak çalışmalığını, çalışma niteliğini söyleyemiyoruz. İşte, estetik deneyim o ender alanlardan biridir ki, sanat yapıtı, izleyeni, özne olduğu halde, kendi içinden geçirip Varlığa götürür, Varlığı hissettirir ve kendine döndürüp yeniden kurgulanma olasılığını tanır, diyor Heidegger.

ŞENGEL: Peki, dönüp özneye geliyoruz da, oradan konuşmanızın başında söz ettiğiniz dekonstrüksiyona nasıl geçiyoruz?

NALBANTOĞLU: Benim dediğim, özneye bir tözün olmadığı. Ne benim ne sizlerin burada böyle bir tözümüz yok, ama kurgulanışımız var. İster yapan, üreten özne olsun, ister duyumsayan özne olsun, özne bir kurgu; merkezi olmayan bir kurgu. Biz ona dilde, gündelik hayatın, birlikte yaşamının kural-

larıyla, herkesin bildiği ama konuşmadığı boyuttan başlayarak bir rasyonalite atfediyoruz. Günlük yaşamımızdaki birçok seçimlerimize bir bakalım, hiç de rasyonel olmadıklarını görürüz. Dolayısıyla, böyle bir öz ve bir tözün aldığı biçimlenmeler yoksa, bir kurguya, bir eklemlemeye bakmamız gerekecek. Bunun en iyi örneğini Freud'daki şizofrenlerde görürüz, değil mi? Dilin, dağıldığı zamanki yapısına bakarak nasıl kurgulandığını görürüz. Lacan'ın yaptığı en önemli şeylerden biri de buydu. Doğrudur, yanlıştır, bilemiyorum, ama meseleyi buraya bağlamanın daha anlamlı olacağını düşünüyorum ve bu yolla sanat eseri ile sanatçının ve sanat çalışmasına giden sürecin daha iyi algılanabileceği kanısındayım. Ama her söylenen şey gibi bu da yanlış olabilir, yanlışlanabilir.

DİNLEYİCİ: Sanat yapıtı burada bu kurgunun tanımlanmasında sanatçıyla algılayan arasında belki bir merkez konumunda tutuluyor.

NALBANTOĞLU: O önemli değil. Bizim dünyamızdaki iş bölümünde, teknoloji ve bilimin kurguladığı böyle bir dünyada, varlığın buralardan geçerek anlaşılma çalışıldığı bir dünyada hep sanatçıyı özneye indirgeyip sanatçının çalışmasını yapıt olarak görüyoruz. Bunları reddedelim, demiyorum. Hakikaten emek harcayan insan size yapıtında tümüyle insanlığı yaşatıyorsa, hakikaten bir şey ışılatıyordur. Hem o sanatçıyı yeniden kafamızda kurgulamak açısından, hem de onun ötesinde, Varlığı hissetme açısından.

DİNLEYİCİ: Aşkın mı?

NALBANTOĞLU: Aşkın değil çünkü 'aşkın,' tekil anlamda özneyi çağrıştırır.

DİNLEYİCİ: Yanılıyor olabilirim ama söylediklerinizde böyle aşkın bir süreç de ifade olunuyor.

NALBANTOĞLU: Bizi bir an için varlığın ışığına, açıklığına çıkaran -"geçiren," der Heidegger- sanat eserine bakarken, bir senfoniye dinlerken içine düşülen bu tuhaf his anını anlatırken. "Orada bütün bir insanlık yaşanır," diyor Lukács da. Aralarında büyük fark var bu iki düşünürün, ama bu açıdan baktığınız zaman aslında büyük paralellikler de var. Belki aynı şey üzerinde düşünüp konuşuyorlar fakat apayrı yerlerden geliyorlar. Bir ölçüde, bu çalışmada da, 'acaba,' dedim, 'bütün diğer farkları unutarak bu iki düşünürü karşılaştırma imkânı var mıdır?' Tabii, bu bir anlamda benim de bir düşünce denemem sayılabilir. Bilmiyorum size yanıt verebildim mi? Belki verememişimdir. Ama bunların çoğu yanıt falan değil, bunların çoğu sorgulayış yolları. Bazı şeyleri giderek bırakabilirim yeniden yazdığım da; bu da benim bir "transit istasyonu" olduğumu gösteriyor, değil mi? Yeniden kurgulamak

zorundayım kendimi bunun üretiminde ve yeniden üretiminde.

EKREM KAHRAMAN: Ben bir açıklık isteyeceğim burada daha çok. Başlangıçta konuşurken sanat dalları arasındaki farklılığı görmezden gelirmiş gibi, tek bir ‘yaratma’ eyleminden söz ettiniz. Hattâ giderek birkaç alıntıyla da destekleyerek, bu ‘yaratma çalışmasında’ sanatçının ‘önemsiz’ ve yaratıcılık kavramının batı kaynaklı “temelsiz bir insan-merkezci sayıltı” olduğunu söylediniz. Oysa yaratma eylemi felsefi olarak açıklanmaya çalışıldığında doğru gelebilecek bir şey, söz konusu yaratmanın gerçekleştiği sanat dalına bakıldığında -yani pratik alana bakıldığında- başka bir anlamın çağrışımlarıyla yükleniyor gibi geliyor bana. Özellikle bir sanat dalındaki yaratma sürecinin, o alana ait dilsel mücadelelerden oluştuğu biliniyor. Yani, burada olan, biraz teknik-yöntem-ustalık, işte, biraz da sanatçının özel dünyası falan... O zaman alana ait olan -salt o alana ait, o alanın zorunluluğu- dil, diğer sanat dallarına nasıl yayılabilir? Başka başka mücadele süreçleri benzerleştirebilir belki de, fakat bu durum, o alanın özel durumunu görmezden gelmemize yol açmamalı, değil mi?

NALBANTOĞLU: Bu sorunuza dolaylı yanıt verebilir miyim? Yanıtı birlikte arayalım isterseniz, çünkü ben de bunu doğrudan Heidegger’e dayanarak araştırıyorum. Şimdi, 1929 senesinde, *Sein und Zeit*’ı [varlık ve zaman] yazdıktan iki yıl sonra üniversitede bir konuşma yaparken, ‘metafizik nedir?’ sorusuna şöyle yaklaşır: Bugün üniversitelerde bölümler vardır; matematik bölümü vardır, kimya bölümü vardır, şu bölüm vardır, bu bölüm vardır. Sanat tarihi bölümünü de koyabilirsiniz bunların arasına. Bütün bunlar bize *-dır hali*’ni anlatır, yani *şeyleri* (*Seiende*) anlatır. Her şey, şey olabilir. Tanrı bir şeydir; Strassbourg Katedrali bir şeydir; bu kalem bir şeydir; yaptığım bu konuşma bir şeydir. (Özetle, *-dır hali*: Rahmetli Nusret Hızır Hoca, bunu *-dır hali* diye çevirmişti, onun için böyle kullanmak istiyorum.) Böyle bölünmüş sanatlar akademik hayatta, dolayısıyla böyle düşünülmüşler, diyor. Aynı yazıda Heidegger, bu *-dır hali* ile uğraştığını söyler ve ekler: “Bunlar, bu bilimler, hiçlik hakkında hiçbir şey bilmek istemezler.” Kelime oyunu çok hoş: “Hiçbir şey bilmek istemez bilimler,” diyor. Ama bütün bunları yaparken acaba hiçlik aklın gerisinde yok mudur? O hiçliği yaşarken zaten varlık sorusuna geçmez miyiz? Bugün akademik hayattaki iş bölümü gereği, modern toplumun iş bölümü gereği, biz eğer üniversitelerde bir şeyler öğretip birtakım kuruluşlarda çalışıyorsak, modern iş bölümü çerçevesinde aktarılan belli bölümlenmeler dahilinde çalışmak, bu yapıtları *-dırlar* dünyasındaki nesneler haline getirmek zorundayız. Ama bütün bunları aşmaya yönelirken

-aşmayı 'transandant' anlamında kullanmıyorum- nesnelerin içinden geçip de düşünüleemeyeni düşünmeye doğru gidip, o böyle perdeler içinden sıyrılırken, tam onu düşünebilecekken tekrar tekrar nesneler dünyamıza dönmemiz... Sırf bu ufak gidiş geliş dahi bizim kendimizi kurgulamamıza, bu varılan iş bölümünü sorgulamamıza, bunun tarihsel bir kurgu olduğunu kabul etmemize olanak sağlar. Daha eski çağlarda bu anlamda *Art and Sciences* diye bir bölünmenin olmadığını gösterip, üniversitede bunun bir fakülte haline gelmesinin, *Fen-Edebiyat* diye bir kategori oluşturmasından da gerideki tarihe gider Heidegger. Bunun, bugünkü bölünme ve ona egemen hiyerarşinin göreliliğinin, belki de gelecekte böyle bir bölünmenin kalmayacağına -biz bunu belki yaşayacağız, yaşamak da zorundayız; bunun bilincine varmanın bir yolu gibi geliyor bu bana. "Bunu sağlayan ender deneyimlerden biri," diyor Heidegger, "sanat yapıtıdır;" nesneleşmiş bile olsa, örneğin, Rodin'in adı ile de anılsa. Yapısıyla bütün bir süreci yaşatır sanat yapıtının *çalışma olarak varlığı*. Yani, ben o yapıya baktığım zaman o kadar öyle şeyler yaşıyorum ki bana; bilinen madde ve biçim kavramlarının ötesinde öyle şeyler yaşıyorum ki! Van Gogh'un ömrünü verdiği ayakkabıları vardır, örneğin. Ayakkabılar duruyor karşınızda, otuza kırkık bir tabloda, değil mi? Bu örneği verir Heidegger. Karşınızda sadece postallar var; iki tane postal duruyor orada. Ucu kalkmış, çivisi çıkmış. Neyin üzerinde durduğunu da bilmiyorsunuz. Odanın ortasında mı duruyor, kapının kenarına mı bırakılmış? Fon bile belli değil. "Ama bunun özünde," diyor Heidegger, "büyük bir olayı, hakikatin açılışı ve gizlenişini yaşıyabiliyorsunuz." Sonra, o yapıtın içinden geçip, onun açtığı, o romantizme giden yoldan geçip, *Varlığı* düşünmeye yöneliyorsunuz: Bunu ayağına giyen bir köylü kadın var. Tarlaya gidiyor, çocuğunu emziriyor. Karşımıza böyle bir *tarihsel varlık* konuluyor ama işte o ayakkabıya bakarken *Varlık* bir an için açılıyor, diyor Heidegger. Bu anlamda belki de doğrudan sözünü etmediğim şeyi bir ölçüde açıklığa kavuşturabilmişimdir umarım. Sanırım sizin de bu konuda söyleyebileceğiniz bir şey vardır.

KAHRAMAN: Sanat açısından tabii de, dil açısından, sanatın yarattığı dil açısından eksikleriniz var gibi geliyor bana. Sanatın genel olarak bir bütün olduğu fikri ilginç, tabii. Fakat bundan, sineması, tiyatrosu, balesi, edebiyatı, plastik sanatları şeklinde ayırmaz sanat gibi bir sonuca varmak da pek mümkün değil diye düşünüyorum.

NALBANTOĞLU: Bir kere, yaratma açısından söz konusu olan öyle tek bir dala indirgeme değil bütün sanat alanını. Bölünmenin içinde tarihsel varlığı-

mızı (*Dasein*) ve genel olarak Varlığı düşündürtebilecek bir bütünlükten, bu düşündürtme kapasitesinin birleştirdiği bir alandan söz ediyorum. Varlık hakkında soru sorma imkânını veren, bunu hissettiren olay 'yüce' sanat yapısından geçiyor zaten. Bence 'yüce' ya da 'büyük' sanat yapısı denen şey, seçkin bir sanat örneğidir, ama 'seçkin' sanat değildir. Seçkin, yüce, büyük, hangisini dilerseniz kullanın, Varlığı öylesine kısa bir an bile olsa yaşatan sanat yapısı, konuşmamın sonunda reddettiğim seçkin sanat/popüler sanat ayrımını tanımaz ve her ikisinde de ortaya çıkma olasılığı vardır. Bu, Beethoven'ın senfonisi de olabilir, bu bir caz parçası da olabilir, bir yontu da olabilir, bu bir el dokuması da olabilir. Zaten onun içinde eriyen emek gücü, sanatçının eriyen emek gücü, emekleşen olay bu olanağı veriyor. Onun çalışma olarak varlığı genel olarak Varlık sorusunu düşünmeye geçebilmemizi sağlıyor, yoksa öyle ha deyince bütün sanat dalları bir tarafta toplansın anlamında bir şey söylemek istemiyorum. O izlenimi vermek istemezdim, özür dilerim.

HÜSAMETTİN KOÇAN: Belki burada bir hatırlatma yapmak gerekli. Konuşmanızın başında sanat yapısının tanımlaması var. Belki onu tekrar söylemeniz gerekiyor.

NALBANTOĞLU: Orada dar ve ekonomistik anlamda bir metafor, bir mecaz kullanıyorum. Yani, bir ödünç alma söz konusu burada bir bilim dalından, iktisat biliminden. Bir üretmeden söz ettim, ama bu üretme kavramı *generate* etme, yani bir şeyin üremesine, doğmasına yol açma anlamında, meselâ, Aristoteles'in *Metafizik*'inde dahi var. Aynı *Metafizik*'teki aynı pasajı -ki ben biraz da teşvik eden o oldu; orada Aristoteles *architecture*, yapı s(z)anaatı örneğini verir -ki, hem Heidegger hem Lukács kullanıyor aynı örneği. Ve her ikisi de bu pasajı estetik konusunu tartışmada kullanırlar. Yapıtın bir eyleyicisi (*agent*) olmakla birlikte esas önemli olan *poiesis* denen şeydir. Yunanlılar'ın *tehne* dedikleri bilgi ve beceri ise, bir yapıtın ortaya çıkması sürecinde, ancak belli koşullarda *aletheia*'nın -yanlışlıkla 'hakikat' diye çevrilir bu bizde- ortaya çıkmasını, üremesini (*poiesis*) sağlar, diyor Aristoteles. Ancak belli koşullarda *tehne poiesis*'e dönüşebilir. Peki, hangi ortam bu koşulları yaratır? *Aletheia*'nın *poiesis* olma ayrıcalığına ulaşabilmiş bir *tehne* yoluyla karşımızda bir an ışıldayıp tekrar geri çekilmesini sağlayan hangi ortamdır? diye sorarsak, sanatın ortamı, yani, sanatın olanaklı kıldığı sanat çalışmasının ortamı çıkıyor karşımıza. Çıkıyor da, sorun orada bitmiyor. Örneğin, sanatın epeyce desteklendiği bir ortamda, diyelim ki, resim alanında yetişenler yetkin olabilirler kendi alanlarında. Bu o uğraşmayı (*vocation*) iyi bir

tehne'ye dönüştüren bir ortam olacaktır. Ama bu daha önce değindiğim 'yüce' sanat yapıtı veya ürünü ortaya çıkacak demek değildir. Elverişli ortam *tehne*'nin *poiesis*'e dönüşme olasılığını artırabilir, ama kesin bir garanti belgesi aramayın elverişli koşullarda. Bu son noktanın altını bilerek çiziyorum. Eğer ben okuduklarımı doğru yorumladıysam, *aletheia*'nın peçesini bir an için açıp bize göstermesi için, bütünüyle insanı orada yaşabilmemiz için *poiesis* (üretme-yaratma-doğurma) gerekli, yoksa ille de sofistike *tehne*'leri sağlayan elverişli ortamlar değil. Bu, öylesi ortamların önemini yadsımak değil; ama elverişli ortam her şey değildir. İnceleşmiş teknik ustalıklar da 'büyük' eser verdirtmez sanatçıya. Benim hissim şu ki -ve bu yalnızca bir his- 'yüce' sanat yapıtı sanatçının teknik ustalığına ek olarak 'hakikat'in ışığında durmak arzusunu şiddetle ve yoğunlukla duymayı, duyu ve düşüncelerin üreten sanatçıda en az teknik kadar incelmesini ve keskinleşmesini istiyor. Bu elbette ki, 'içimden geldi ve yarattım'dan oldukça farklı bir şey.

Küratörlük Yöntemi/ Küratörlük Konuşmaları: Müze Konuşma Edimleri

Bruce Ferguson

Çeviri: Mine Şengel Arıman

I. Bugün küratörlük yöntemini tartışmak için geçerli en az iki neden var. Birinci neden, terimin bizzat kendisinin çok büyük değişiklikten geçiyor olması. Bir başka deyişle, *küratör terimi*, sanatdünyası¹ olarak nitelenen meslekî alandaki diğer adlandırmalar gibi, anlamı tam oturmamış ya da tartışmalı bir terim, daha da somut söylemek gerekirse, artık üzerimize uymayan bir elbise gibi tâdilât gerektiren bir terim. Kullanılan kumaş bir bakıma aynı, fakat stil farklı ve daha çağdaş. Ayrıntısıyla ele almayı umduğum nedenlerden dolayı, kapalı değil açık bir terim.

İkinci neden, küratörün içinde bulunduğu kurumsal alanın değişen koşulları ve sorumluluklarıyla ilgilidir. Çağdaş sanat alanında kurumların rolü, sanatı daha geniş bir semiotik çevreye yerleştiren yeni temsiliyet kuramları ve bugünün kültürüne özgü ekonomik ve toplumsal taleplerle değişime uğramaktadır. Sonuç olarak, örneğin, müzenin gündemini ve hedeflerini kimin belirleyeceği tartışması doğmuştur. Bu kurumsal ve düşünsel dönüşüm, hem devletin ve iktisadî hayatın öncelikleri gibi dış güçler hem de çağdaş sanatın doğasının olduğu kadar, küratörlük de dahil olmak üzere sanatdünyasında yer alanların üstlendiği rollerin de belirlediği iç güçler nedeniyle meydana gelmektedir.

Ve başından şunu belirtmeliyim ki, ben, hem *küratör* teriminin tanımının hem de resmi kurumların uğradığı bu değişikliğin koşullarının sağlıklı koşullar olduğunu düşünüyorum: Bu dönüşümü esefle değil sevinçle karşılamak gerek. Ayrıca, geleneksel bir konuma tutunmak yerine

¹ [Ferguson, *artworld* terimini İngilizce’de de kural dışı bir biçimde bileşik kelime olarak kullanmaktadır. Bu kullanım, konuşmanın tamamında ifade edilen ilişkilerin bütünlük ve ayrıştırılmazlığını vurgulaması bakımından Türkçeye yine bileşik kelime olarak çevrilmiştir. -Ç.N.]

niçin özellikle bu önyargıya oynadığımı ve bunu yaparken neden yalnızca bir modaya uyuyor olmadığımı açıklığa kavuşturabilmeyi umuyorum. Uzun bir girişten sonra bu konuşmayı söz konusu yeni koşulların ve benim bu koşullara yönelik çözümlemelerimin sonucunda ortaya çıkan, benim bir küratör olarak kullandığım birkaç somut metotla temellendirmeye çalışacağım.

Bugün popüler kültür çerçevesinde yer alan ve yaygın olarak eğlence ve iletişim endüstrileri olarak söz ettiğimiz birçok günahı kapsamak üzere Theodor Adorno ve Max Horkheimer tarafından icat edilen bir terimle belirtilecek olursak, sergiler “kültür endüstrileri”nin çarpıcı görsel boyutudur. Hans Enzenberger’in “bilinç endüstrileri” olarak ifade ettiği bu alan, reklamcılık, eğitim ve kitle iletişim tekniklerinin her türlü kurumsal kullanımını içerir. Bugün sergiler, hem kendi profesyonel altkültürlerine, yani sanatçı, eleştirmen, sanat tarihçisi ve sanat öğrencilerine, hem de resmi, ticarî ve özel hayat alanlarındaki müşterilere hitap etmektedirler. Sergiler aynı zamanda tarihsel, modern ve çağdaş sanat için yeni ve geniş izleyici kitleleri yaratmaya ve üretmeye yönlendirilmişlerdir. Artık ne bir akademik tezin açılması ne de bir müzenin konösörlüğünün canlı ifadesi olma zorunluluğunu taşıyan sergi, özellikle GEÇİCİ sergi, görsel sanatların temel tartışma ve eleştiri mekânı durumuna gelmiştir. Şirketlerin ve özel sponsorların reklam aracı haline gelen sergi, zorunlu olarak sansasyon yaratan popüler bir gösteriye dönüşmüştür. Kişisel sergiler ya da ticarî galeri sergileri ise, çoğunlukla, değişken ünlenmelerin, modaların ve para akışının odak noktası olarak geçerli hale gelmişlerdir. Ulusal ve uluslararası diploması, yerel ve uluslararası sanat pazarı ile kamu ve özel fonlarının orta yerinde karmaşık bir ilişkiler ağına parçası haline gelen sergi, bugün resmi bir teşhir biçimi, eleştirel bir pozisyon ve bir tarihsel tanım anı olarak büyük baskı altındadır. Çağdaş sanat tarihi, medyatik ve akademik eleştiri, kültürel antropoloji alanları gibi söylemlerden, koleksiyoncuların, sanatçıların ve sanat bürokratlarının etkin çıkarlarına kadar uzanan çeşitli mekanizmaların içine kısılmış, daha doğru bir deyişle, tüm bu söylemlerde izlerini bırakmıştır.

Bir sergi zaten her zaman sanatçının işinin, onun çalışmasının bir izidir. Sanatçının çalışması da, sanatçının duyarlılıklarının, düşüncelerinin ve ideolojik bağlılıklarının izlerinden oluşur; bunlar da, tabii ki, toplumun, sanatçının öznelliğine nakşettiği -yani, diller, etniklikler, cinsiyet şekillenmeleri, cinsel yakınlıklar gibi, başka bir toplumsal söylemin sanatçının öznelliğine nakşettiği- anlama ve açıklama yöntemlerinin mikro ve makro düzeydeki düşünsel izleridir. Bunu ifade etmenin daha kolay ve anlaşılabilir yolu, sanattan söz etme ve onu anlama biçimlerimizin büyük ölçüde, sergiler

aracılığıyla -kurumsal ve (paradoksal olarak) kişisel değerlerin eşzamanlı temsili olarak sergiler aracılığıyla- belirlendiği şeklindedir.

Bu temsilin bir vechesi de, sergi küratörünün, sanatı geçerli kılma ve ona değer biçme sürecinin en etkin ajanı olarak, sanat eleştirmeninin yerini aldığı ve eleştirmeninkinden daha geçerli bir pozisyona sahip olduğudur. Bunu, kendi pozisyonumu ya da küratör meslektaşlarımınkini pekiştirmek için değil, her şeyden önce, son zamanlarda gerçekleşen, değerın sosyolojik dönüşümünü kaydetmek için söylüyorum. Örneğin, kısa süre önce Vancouver, British Columbia'dan rafine bir sanatçı, bana, Vancouver'ın önemini buradan düzenli olarak geçen Avrupalı küratörlerin sayısı ve niteliği ile ölçülebileceğini söyledi. New York'lu sanatçı ve Yale sanat tarihçisi Ron Jones, New York'lu entelektüel yatırımcıların Yale öğrencilerinin açık atölye günlerine girişlerini kısıtlamak zorunda kaldığını anlattı. Avrupalı küratörlerin Vancouver'daki varlıklarının Batı Avrupa'da kamunun kültürel mekânlar için harcadığı para miktarını, giderek daha çok sanatla doldurulması gereken mekânların varlığını gösterdiği gibi, New York'luların bir lisansüstü eğitim programındaki varlıkları da, doymak bilmez bir pazarın talebini karşılayacak daha genç bir sanata olan ihtiyacı gösterir.

Başka bir deyişle, *küratörlük* rolünün ve faaliyetinin algılanışı sıkı gözlem altındadır ve bizzat *küratör* terimi bu yoğun dönüşümlere tepki olarak zorlu bir değişimden geçmektedir. Bu nedenle, yeni küratör tipinin senfoni orkestrası şefi ya da film setindeki prodüktör benzeri bir yönetmen ya da prodüktör olarak görülmesini öneriyorum:² Ama perde arkasındaki prodüktör olarak değil; bizzat sahneden sorumlu olan, sanatla olduğu kadar parayla ve kurumlarla da uğraşan kişi olarak.

Etimolojik olarak küratör teriminin birçok müzede hâlâ kullanılan 'muhafaza eden' ya da 'muhafız' [*keeper*] terimiyle de pekiştirilen son derece muhafazakâr bir kökeni vardır. Fakat aynı zamanda 'bekçi' anlamına gelen bu edilgen isim sergileri değil koleksiyonları, yorumu değil mülkiyeti vurgular; tıpkı diğer alanlardaki, örneğin bir hayvanat bahçesindeki ya da arı çiftliğindeki bekçi gibi [*zoo keeper*, *bee keeper*]. İmparatorlukların tarihinde, müzelerle hayvanat bahçelerinin 'yabancı' olanı ya da 'öteki'leri masnetmek ve sınıflandırmak için aynı zamanda geliştiklerini de bu noktada hatırlamakta yarar var. Bekçi statükoyu korur; hayvanların kavgaya etmesini ve oğul veren arıların gidip başka bir yerde yerleşmelerini engeller. Son zamanlarda, bir

² [Ferguson konuşmasında, 'üretmek' anlamına gelen ve 'prodüktör' sözcüğünün türediği 'produce' fiilini kullanmaktadır. *Producer*, yani 'prodüktör,' 'üretici' demektir. Küratörü prodüktör ve yönetmen olarak betimlediğinde Ferguson bu kelimelerin üretmenlik yanını ön planda tutmaktadır. -Ç.N.]

cins isim olan *küratör* sözcüğü, *küre etme* [curating] fiili ile *kürasyon* [curation] isminin daha etken unsurlarını birleştirmek üzere -her ne kadar *küre etmek* [curate] fiili henüz sözlüklere girmemişse de- dönüştürülmüştür.³ Mülkiyet muhafızlığıyla (eski Roma mahallelerinde olduğu gibi) ortaya çıkışından, dinsel anlamda ruhun muhafızlığına (ki, bu terim *curé* ya da *curate* olarak Fransızca'da halen kullanılmakta), *küratör* terimi bir fiil olarak ya da en azından fiil işlevi yüklenen bir terim olarak yakın geçmişte geçirdiği ani dönüşüme kadar batı terminolojisinde çok uzun ve kademeli bir evrimden geçmiştir. Kelime, tabii ki, aslen fiil değildir; fakat İngilizce'de *küratör* terimini fiile dönüşmekte olan isim olarak, bir tür çaprazlanmış ve işlevsel değişiklikten geçmekte olan bir travesti isim olarak kabul etmek pek de yanlış olmaz. Bilindiği gibi, bir dilde yeni kullanımlar yaratmanın bir yolu, eski kullanımlara yeni enerji yüklemektir. Fiiller isim, geçişli fiiller geçişsiz fiil haline gelebilir. İç çamaşırlarıyla sokağa çıkan yeniyetme kızlar, *Madonna Ol-samlar*'a dönüşürler: İsim haline gelen fiile bir örnek.

Bu yeni enerjinin ifade ettiği, tabii ki, olaylarda bir dönüştür, yeni bir kullanım ve yeni bir değerdir. Kısacası, müzelerde yerleşen yeni kullanımlarda ve sanatdünyası'nın algılamasında, *küratör* ismi daha dinamik kullanımları bir araya toplamak üzere dönüşmüştür. *Küratör*, sanat ağının birçok düzeyinde sorgulanan, oluşum ve savunma halinde bir terimdir. Sanatçılar küre eder, koleksiyoncular küre eder, eleştirmenler küre eder; kurumsal, ticarî ve özel koleksiyonların danışmanlar, hattâ sahipleri tarafından küre edildikleri söylenir. Terimin gevşemesi, sergi ile izleyici arasındaki ilişkilerin değiştiğini ifade ederken, bizzat terimin statüsünü ve sanatla ilgili faaliyetlerin meşrulaşma gereğini de yansıtır. Aynı zamanda, *küratör*'ün doludizgin sahneye çıkmasına izin veren bir radikal dönüşümün yarattığı başıboşluğu ve heyecanı yansıtır.

Roldeki bu dönüşümün en önemli boyutu, küratör teriminin yönünü, toplama işlevi vurgusundan, bir sergileme ve yorumlama vurgusuna doğru çevirmiş olmasıdır. Sanatçıların işlettiği merkezlerden ve kurumların dışında bağımsız çalışan küratörlerin faaliyetlerinden yayılan, akademik eğitimden

³ [Antik Latince'deki *curatus* (mülkiyet muhafızı), ortaçağ Latincesindeki *curatus* (rahip) ve *curare* (ilgililenmek, bakmak, iyileştirmek) kelimelerinden türeyen İngilizce *curate* (rahip) ve *curation* (tedavi etme) kelimeleri, bugün sözlüklerde yer almaktadırlar. Ferguson'un kullanımında terim, kelimenin 'muhafaza eden,' dinsel 'koruyucu' ve tıbbi 'sağaltımcı' anlamlarından uzaklaştırılarak sanata ve bugünkü "sanatdünyası" koşullarına uyarlanmıştır. Türkçe terminolojiye girmiş bulunan *küratör* terimiyle ilişkileri bakımından, *curating* ve *curate* fiillerini çevirirken, dilimize yerleşmeye aday olan *küre* kökünü koruduk. Türkçeye Fransızca'dan geçmiş olan 'kür' (tedavi) kelimesi de, tabii ki, aynı kelime topluluğuna aittir. -Ç.N.]

geçmiş tarihçi-küratörün daha tarihsel ve otoriter çalışmalarına karşı duyulan saygıdaki azalma daha şimdiden terimin demokratik bir versiyonunu üretmiştir. Geleneksel kurumlarda çalışan birçokları bu değişikliği yermekte ve 'evet, şimdi artık önüne gelen küratör olabiliyor,' demekte ve böylece, bundan yüz yıl önce sanatçıların Akademi dışındaki *salons des refusés*'sine ya da Duchamp'nın her nesnenin doğal olarak sanat statüsüne talip olduğu tezine karşı direnişi tekrarlamaktadırlar. Bu tür direnmeler, tabii ki, müzebilim alanında profesyonelliğin geleneksel parametrelerini muhafaza etmeye çalışmaktadır. Fakat parametreler esnetilmektedir ve direnişleri yalnızca düşünsel değil, toplumsal ve ekonomik de olan bir savunmadır ve dürüst olmak gerekirse, son birkaç yüzyıldır müzelerin temel ilkeleri olan, bilgiyi toplama ve normlaştırma ilkelerini yıpratabilecek radikal bir müdahaleye aklı başında bir tepkidir.

Herkes *küratör* olabilir, ya da daha etkin olarak, sanat konusunda anlam yorumcusu ve anlam üreticisi olabilir, çünkü küratörlüğü düzenleyen herhangi bir meslek birliği ya da mesleğe üyelik koşulları ya da uyulması gereken yasalar gerçekten yoktur. Çağdaş sanat küratörlüğü yalnızca parasal anlamda bir meslektir ve bu alanda uyulması gereken düşüncelerin belirsizliğine rağmen, bir terim ve bir işlev olarak değişim ve kopmalara son derece duyarlıdır. Bu terimdeki yeni güç ve enerjiden yakınma eğiliminde olanlar, çoğunlukla yalnızca gelişmeler karşısında otoriteleri zayıflayanlardır. 'Bu yılın başlarında bulunan bu resim, Van Dyck'ın birinci İngiltere Dönemi'nde kullandığı görkemli, hâlâ rubenesk üslûbun başlıca örneklerindedir,' benzeri cümlelerdeki gibi geleneksel etiketlerle işin içinden sıyrılmak giderek zorlaşmaktadır. Birçok nedenle bu etiketler yerlerini Guerilla Girls'ün şu sıralar müzelerde olduğu gibi müze dışı mekânlarda da görülen afişteki metnine bırakarak tükenme yolundadır. "Moda olan, prestijli olan ve vergiden düşülebilen nedir?" diye soruyor afişteki metin ve cevabını veriyor: "Kadınlara ve beyaz olmayan sanatçılara ikinci sınıf muamelesi yapmak."

Çağdaş sanatı şekillendiren eğitim sisteminin bir sonucu da, kurumların dışından gelen küratörlerin de sanat tarihi ve müzebilimi üzerine geleneksel eğitim görmüş küratörler kadar, belki onlardan da çok, çağdaş sanatın sergilenmesinde rol oynayan egemen tarzların ve düşüncelerin uzmanlık, beceri ve deneyimlerine sahip oldukları görüşünün yaygınlaşmasıdır. Böylece, beççiliği ve profesyonelliği, yeni yöntemlere ve disiplinlerarası yeni yaklaşımlara daha yakın olan sanatçılarla genç eleştirmen ve küratörlerin faaliyetlerinden ayırmak giderek güçleşmektedir. Ayrıca, Amerika Birleşik Devletleri'nde koleksiyoncular ve mütevellî heyetleri küratörlük faaliyetleri üzerinde devlet

örgütlerinden çok daha fazla etkilidir. Küratörlüğün müzelerde tabi olduğu zorunluluklar çoğunlukla, pazarın yönlendirdiği güçlerin ve küçük fakat varlıklı bir bekçi kitlesinin toplumsal baskılarıyla ayrılmaz bir biçimde ilişkilidir. Bunun en açık örneği, New York pazarındaki yeni sanatsal olguları nesnel bir panorama kisvesi altında teyid ve takdis eden Whitney Bienali'dir. Ve müze küratörleri çoğu zaman koleksiyoncular için ücretsiz danışman gibi davranır ve, bilinçli ya da bilinçsiz, örneğin 'ileri' olarak gördükleri satıcıların çıkarlarını pekiştirirler. Koleksiyoncularla kendileri ve koleksiyoncularla müteveli heyeti üyeleri arasında yürüttükleri hesaplı ilişkilerle sanat tüccarları Amerika'daki müze sistemi içerisinde gerçek birer iktidar simsarıdır.

İlginç bir şekilde, Whitney'de hâkimiyet kayıtsız şartsız Amerikan olanındır; Whitney'de Amerikan mandası vardır ve yabancı topraklardan gelen mütecavizlerin, kim olurlarsa olsunlar, o anın Amerikan imajının saflığına leke sürmelerine izin verilmez. Burada sergilenmeden önce Yoko Ono'nun Amerikan uyruğuna geçirilmesi gerekir; ve sanatçıları ancak Amerikan vatandaşları olduktan sonra onaylayan müze, bir tür gizli göçmen bürosu hizmeti verir. Nitekim, Kanada pasaportu taşıyan Polonyalı göçmen sanatçı Krzysztof Wodiczko, *Image World* sergisine katıldığında Amerikalı sanatçı olarak kabul edilir. Aynı şekilde, Fransız ve Doğu Avrupa düşüncesi tarafından, yani Rus formalistleri, yapısalcılar ve yapısalcılık sonrası düşünürler tarafından ifade edilmiş olan temsiliyet etrafındaki yirminci yüzyıl sorunsalları üzerine kurulu, Los Angeles MOCA'daki *Forest of Signs* gibi bir sergide, sanki uluslararası birtakım düşüncelere ulus olarak karşılık verilmiş gibi, *yalnızca* Amerikalı sanatçılar yer alır. Bu bir rastlantı değil: MOCA'nın müteveli heyetini oluşturan koleksiyoncular, *yalnızca* Amerikan yapıtları toplamalarıyla namlıdır. Yerel ya da ulusal şovenizmin bu tür alışverişlerinin mutlaka kötü bir şey olduğunu iddia etmiyorum. Bunları yalnızca sanat adına verilen kararlarda -sanatı konumlandıran değerlerin yaratılmasında- hangi reel unsurların ya da ideolojilerin işlediğini gösteren bariz örnekler olarak kullanıyorum. Bir başka analiz konusu da meselâ, sanat dergilerine reklam verenler ile o dergilerde yer alan eleştiriler arasındaki ilişki olabilir; en basit anlamıyla, reklamlar için para verenler ile dergi sayfalarında hakkında yazı çıkan sanatçılar arasında açıkça güçlü paralellikler gösteren bir ilişki vardır. Ne sergiler o kadar masumdur ne de, dolaylı olarak, ördüğümüz bu ağda yer alan küratörler veya diğer temsilci ya da ajanlar.

Öyleyse küratörlük işlemlerinin analizi mutlaka kurumsal bir analiz olmalıdır. Pazar ya da egemen üslup, tümü de toplumsal ve siyasi değerlere gömülmüş olan olayların, koşul, tarih, değer ve eylemlerin sosyolojik ya da kül-

türel matrisleri sorunudur. Soru, bunların ne tür değerler olabileceği ve bizim bunları nasıl teşhis edebileceğimizdir.

İki yıl önce Den Haag'da, *International Council of Museums*'un [Uluslararası Müzeler Kurulu] genel kongresine verilen bir bildiriye, Amerikalı bilim adamı Neil Postman şunları söylemiştir:

Gördüğüm kadarıyla, herhangi tür bir müze, temel bir soruya verilen cevaptır. Soru, 'insan olmanın anlamı nedir?' sorusudur... Her müze, Anna Frank Evi gibi en iddiasız olanı bile, buna yalnızca kısmi bir cevap verir. Dünya müzeleri arasında yoğun bir konuşmanın sürmekte olduğu söylenebilir.⁴

Kentin toplumsal temsiliyetindeki karmaşık konumlarını göstermek için binaların duvarlarına binaların kendi fotografik görüntülerini yansıtan sanatçı Krzysztof Wodicko gibi, konuşmasını şöyle sürdürdü Postman,

...ifade etmek istediğim, müzenin esas itibarıyla siyasi bir kurum olduğudur. Çünkü, 'insan olmanın anlamı nedir?' sorusunun cevabı, tarihin belli bir anının bağlamında verilme ve kaçınılmaz olarak, her devirde olduğu gibi şimdi de ahlaki, psikolojik ve toplumsal hayatlarını sürdürebilmenin sorunlarıyla boğuşan, yaşayan insanlara hitap etmek zorundadır... Müze, hayatın devam etmesinin ve delirmemenin aracıdır... bize gereken, bir zamanlar ne olduğumuzu ve şimdiki varlığımızda neyin yanlış olduğunu, nelerin aksadığını ve hangi yeni yolların mümkün olduğunu anlatacak müzelerdir. En azından bize, reklam ajanslarının ve siyasi konuşmaların getirdiği bakıştan farklı bir insani bakış sağlayacak müzelere ihtiyacımız vardır.

Postman gibi bir bilim adamı ya da Wodiczko gibi bir sanatçının çalışmaları, galerilerde ve müzelerde bize hem binanın hem de binanın tasarımlarının kişilik ve özellikleri olduğunu ve bunların bir araya gelerek onların karakteri olarak adlandırabileceğimiz bir şekilde konuşmalarının dilsiz fakat iletişim kurabilen bir boyutu olabileceğini hatırlatır. Galerinin karmaşık bir yansıma olarak anlamı, onu meydana getiren unsurlarına böylece geri gönderilir. Her karakter gibi galerinin de kendine özgü, gözle görülür şekilde yarattığı bir izlenim vardır; başkalarının da onun hakkında bir dizi izlenimi vardır. Bu ikisi arasındaki boşluğu doldurduğu an, galerinin en etkili, en okunabilir olduğu andır. Galerinin bir bilinçdışı bile olabilir; bu, Whitney Programı'ndaki küratörlük öğrencileri tarafından *THE DESIRE OF THE MUSEUM* [müzenin arzusu] adlı bir sergide araştırılan bir olasılıktır. Örneğin, Kanada'daki *National Gallery of Canada*'nın [Kanada Ulusal Galerisi], kendini pek açık şekilde ortaya koymayan iktidarı: Binanın alışveriş merkezlerini çağrıştıran dış kısmı ile girişinden ve bina içindeki Mussolinivari koridorlardan da anlaşılabileceği gibi, galerinin konuşamayan fakat yine de iletişim kurabilen ve

⁴ Neil Postman, "Extension of the Museum Concept, Fifteenth General Conference of the International Council of Museums, Den Haag, 27 Ağustos-5 Eylül 1989.

gayet iyi anlaşılan bir yanı vardır. Mimarının arzu ettiği bilinçli bir etkiden çok bilinçaltından duyumsanan ince bir etkiyle anlaşılabilmesine rağmen, hem ısrarcı-sert hem de ikna edici-yumuşak satışı amaçlayan bilinçdışı arzular beslediği aşikâr gibidir. Binanın bizzat kendisinin şimdiye kadar fark edememiş olduğu arzuların varlığından da söz edilebilir. Timothy Landers'in belirtmiş olduğu gibi, her müzenin, Freudiyen anlamda "sapıklıkları" olabilir, çünkü müze, "teşhircilik, röntgencilik ve fetişizm" ile ilgilidir.⁵ Ve hem teşhircilik hem röntgencilik hem de fetişizm, psikanalizin kaydırma [*displacement*] diye ifade ettiği ve bedensel arzular olarak anlattığı işlevlerdir. Müze, kendini sergiler yoluyla göstermek ister; kitlenin röntgencililiğini destekler ve belki de, karşılıklı bir konuşma ve diyaloga duyduğu o asal arzunun yüceltilmesi olarak, kendini nesnelerin fetişizmine adanmıştır.

Çağdaş sanatın yaşayan kültürüne en basit anlamıyla saygı göstererek müze, sergi ya da küratör, çağdaş sanatın kendisinin de yaptığı gibi, yerleşmiş normları dikkatle ve sorumluluğunun bilincinde olarak sorgular. Ama böyle bir sorgulama boş ve yüzeysel değildir. Postman'ın önemli bir müze için dediği gibi, "toplumu ile arasında bir tartışmadır. Ve dahası, vakitli bir tartışmadır. İyi bir müze dikkatini, tasavvuru güç, hattâ ıstıraplı olana yönelir." Arzumuzun, araya uygun bir mesafe koyup makul bir tartışmaya girmek olduğunu söyleyebiliriz. Çok yakın olmak -narsisizmin tam tanımı- neslelerimizle körü körüne özdeşleşmek anlamına gelirdi -rahatsız ve bizi sadece ukulâ ve otoriter savunmalara götürecektir, müzenin ego gelişiminin kesintiye uğramasına yol açacak bir yakınlık.

Birkaç yıl önce yazdığı bir makalede eleştirmen Donald Kuspit, Erich Fromm'un, "devrimci" terimini şöyle tanımladığını yazdı: "Devrimci, kendini kan ve toprak bağlarından; anne ve babasından; devlete, sınıfa, ırka veya Parti ya da dine özel sadakattan kurtarmış insandır." Kuspit'in erken yazılarında yer alan bu ifadenin eril eğilimlerine rağmen⁶ tanımın sanat eleştirisine getirdiği boyut önemlidir:

Devrimci eleştirmenin hiçbir sanata özel bir bağlılığı -bağımlılığı- yoktur. Aynı zamanda, ona yabancı olan sanat yoktur. Bu bir tür huzursuz virtüöz tavrıdır; bugünün sanatçıları arasında en iyilerine uzak olmayan, hiçbir taahhütte bulunmayan, yine de hayal gücüne hitap eden sanata analitik ve eleştirel bilgisinin çeşitliliğini gönüllü olarak getiren bir tavrı.⁷

⁵ Timothy Landers, "The Desire of the Museum," *The Desire of the Museum* (sergi kataloğu) (New York: Whitney Museum of American Art, 1989), s. 6

⁶ [Ferguson, "eril eğilim"den Kuspit'in "devrimci" için İngilizce'deki eril 3. şahıs adılı olan "he" adılı kullanmasını kastetmektedir. -Ç.N.]

⁷ Donald Kuspit, *The Critic as Artist: The Intentionality of Art* (Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1984).

Bugün sergi oluştururken bu ve bunun gibi ciddi düşünürlerin ciddiye alınması gerektiğine inanıyorum. Bunun benim için ifade ettiği, bir küratörün kendini -her birine ciddiyetle yaklaşma gerekliliğine rağmen- bir medyuma, bir bölgeye ya da üslûba, hattâ belli bir sanatçıya adanması gerektiğinden daha fazla adamaması gerektiridir. Bu çağrı, anlamın daha diyalektik ve hattâ demokratik bir versiyonunun ikame edileceği sistematik düşünceye karşıdır. Sistemik düşünce, modernizm ile onun idealize edilmiş mutlakiyetçi dürtüleri için tipikti. Kuspit'in tespit ettiği huzursuzluk, gerçekten bugün en iyi sanatın ve en iyi küratörlük çalışmalarının özelliğidir; huzursuzdur, çünkü yalnızca soruları bilir.

Bu haber, müzeleri kendi kurumsal meşruluklarını kurmak veya mesleklerinin malî başarısını ya da bireysel duyarlılık mitlerini ebedileştirmek için kullanmak isteyen bazı sanatçılar için kötü haberdır; ya da küratörlerden, beyaz eşyanın garanti belgesi gibi, tarihsel kimliklerinin kefil olarak ilelebet yanlarında olmalarını bekleyen sanatçılar için. Özellikle modernist dönemin sanatçıları romantizmin ve kapitalizmin ikili vesayeti olan romantik bireysellik ve biyografik ilerleme mitiyle yetişmişlerdir. Barthes ve Foucault tarafından yaygınlaştırılan “müellifin ölümü” gibi kuramlar ve küratörlerin sergi derleyen ya da farklı sanatçıların yapıtlarına konu ve başlık atfeden çalışmaları, bu temel mitleri zaafa uğratmıştır. Bir gereklilik olarak, bir müzenin sorumluluğu izleyicilerinedir; ve sanatçılar, bu izleyici kitlesinin hiçbir şekilde istikrarlı olmayan, devamlılık göstermeyen tekil elemanları, izleyici kitlesinin bir alt grubudur. Sanat tartışmalarında daha büyük sorumluluk üstlenen müzelerde bu böyledir. Sanatçılara, koleksiyonculara ve altkültürün diğer çıkar ortaklıklarına güvenilmeli, önem verilmeli ve saygı duyulmalıdır; fakat açıktır ki, bunların ihtiyaç ve talepleri, işlev ve rolü daha büyük çeşitlilik ve kapsamlılık gerektiren müze küratörlerinin ihtiyaç ve talepleriyle aynı değildir. Eğlence endüstrisine açılan bir başka kapı ya da sanatçının pazarı için bir reklam aracı ya da koleksiyoncunun çıkar ve kaprisi için normlaştırıcı statü teyidinden başka bir şey olmamak için küratörlüğün çıkarları ve tutkularıyla konuşan müze, kendisini her gün tâciz eden baskı gruplarının her biriyle ve tümüyle arasında uygun bir mesafe tutmalıdır. Her biriyle aynı zamanda arkadaş ve düşman olmalı, bunu yaparken de sadık bir işbirlikçi gibi değil, yapıcı bir eleştiri kaynağı gibi davranmalıdır.

Şimdi, yaygınlaştırılmış ve tartışmaya yer bırakmayan demokratik liberal felsefe lehine bütün bunları söyledikten sonra, herhalde bunların nasıl başa-rılabileceğini düşünüyorsunuzdur. Bu soruyu ele almadan önce buradaki duruma bir şey daha eklemek istiyorum. Batı Almanya İçişleri Bakanlığınca

yakınlarda hazırlanan bir raporda şöyle deniyordu:

...müze ve galeriler, televizyon programlarının çoğalması ve yeni bilişim ve iletişim tekniklerinin yayılmasıyla kendilerini tehdit altında hissetmeyecek,...bundan kazanç bile sağlayabileceklerdir. Çünkü, 'sessiz' resimleri ve sergileriyle müzeler, televizyondan bir kurtuluş olarak daha da cazip hale geleceklerdir. Müzeler, giderek yayılan teknoloji dünyasından bir kaçış olanağı sağlayacak, böylece yeni bir işlev yükleneceklerdir.

Bu ifade, tabii ki, ideolojiktir. Müzeleri bir sığınak, müstakil, estetik ve sözde günlük hayatın işlevleri ile gerçeklerinden koparılmış dilsiz nesnelerin sunduğu romantik bir inziva mekânı olarak arzulamaktadır. Böyle bir ifade, aynı derecede, herhangi bir sanat bürokratından, politikacıdan ya da geleceğe bir müze insanından da gelebilir. Kanadalı teorisyen Arthur Kroker, belâgatli fakat mutlak olmayan bir ifadeyle, yalnızca sanatın değil, bütün olarak çağdaş düşüncenin içkin olarak teknolojiden ve dolaylı olarak popüler kültürden ayrılamayacağını savunmuştur. Bunu burada tartışmayacağım, fakat bu tez benim kabul ettiğim bir tezdır. Yalnızca argümanın gücü nedeniyle değil, şahsen yaşayarak sanatçıların ve süreçlerin bir iktidar olarak, toplumsal ve estetik konular olarak teknolojiyle yakın ilişkide olduklarını görmüş olmam nedeniyle kabul ettiğim bir tezdır bu. Çağdaş sanat, geç modernizmin bilinçli yayılmacı milliyetçiliği ile başlar; bu dönemin dışında düşünülemez; sanatın ve ulusal ifadenin yaratılması için kurumsal ağların oluşturulması ile nitelenir. Çağdaş sanat teknolojilerin dışında görülemez ve bu nedenle de iktidar teknolojilerinden ayrı düşünülemez. Kûratörlük ve müzeler daima teknolojik temelli bir çerçevede imâ edilirler. Ancak bu, teknolojiye uyarlanmış bir sanat kavramına tutunmak anlamına gelmez; daha çok, estetiğin yirminci yüzyıldaki tarihinde teknoloji ile popüler kültürün tuttuğu yeri kavrama ve bağlamsızlaştırılmış veya akademik ve avangard inziva nosyonlarıyla bağlamsallaştırılmış nesneler lehine, müzenin bu algılamının önünü kesmekle ne derece ilintili olduğunu idrak etme anlamındadır. Sanatla ilişkili bir tartışmaya teknolojiyi dahil etmek, sanatın kültürel bir sistemin parçası olduğunu ve özellikle, sanatın sessiz değil gürültülü, dünyevî olduğu kadar konuşkan bir ifade sisteminin parçası olduğunu kabul etmektir. Michel Foucault gibi, kelimelerle nesneler arasında sonsuz ve sınırsız bir ilişkinin bulunduğu inanan Clifford Geertz, bunu şöyle ifade eder:

Fakat tabii ki, gerçekten lâkayt olanlar dışında, sanatçılar da dahil olmak üzere, hemen hiç kimse bu kadar sessiz değildir. Aksine, gerek belirli işlerde gerekse genel olarak sanatta önemli bir şeyin varlığı, insanları sürekli olarak onlar hakkında konuşmaya (ve yazmaya) iter. Bize anlamlı gelen bir şey, bütün o anlamlılığı içinde öylece durmaya bırakılamaz; böylece biz de onu betimler, çözümler, kıyaslar, yargılar ve sınıflandırırız; yaratıcılık üzerine, form, algılama, toplumsal işlev üzerine teoriler kurarız; sanatı bir dil, bir yapı, bir sistem, bir edim, bir sembol, bir duygu düzeni olarak niteleriz; bilimsel

mecazlara, manevî ve teknolojik ve siyasi mecazlara ulaşmaya çalışırız. Ve her şey boş çıkarsa, esrarlı birtakım sözleri birbirine ekler ve bir başkasının bunları bizim için aydınlatacağını umarız.⁸

Nesneler gerçekten dilsizdir ve konuşabilmeleri sanatın hüneriyle değil, sanatın kurumları yoluyla gerçekleşir; ve diğer konuşmalar gibi niyetleri ve sonuçları vardır. Sanat, sessiz olmaktan çok uzak, sergilerde kurumsal işleme yoluyla gürültülü ve istemediği halde girgin olur; araçların ve yandaşların ideoloji, tutku, beyan ve öfkeyle doldurulmuş toplumsal dünyalarının bir parçası haline gelir. Ve tabii ki, sanat eğer toplumsal bir üretim ise, onu üreten kurum ve sürecin de toplumsal ve siyasal olarak -yani, küratörler ve galeriler tarafından- üretildiğini söylemeye gerek bile yoktur.

Herkes Hans Haacke'nin şu sözlerini anımsar: "Eğer sanat, birçok şeyin yanı sıra, dünyaya bakışımıza ve toplumsal ilişkileri şekillendirmemize katkıda bulunuyorsa, o zaman kimin dünyasını tasvir ettiği ve kimin çıkarlarına hizmet ettiği önemlidir." Benimle birlikte, bunların önemli sorular olduğuna inanılıyorsa, kurumlara hizmet eden küratörlük yöntemlerinin daha bilinçli hale gelmesi, seslerinin ve kimin için konuştuklarının bilincine varması gerektiğine de inanmak gerekir.

II. Şimdi, bu düşünceleri bir pratiğe oturtmak amacıyla, bir sanat sergisinin bir konuşma edimi olduğunu önereceğim. Sergi, bir kurumun konuşmasıdır. *Par excellence* sanat kurumu olan müze, kentin mimarî söylemi içerisinde neoklasik, modern ya da gotik bir biçimde ve aynı zamanda sanatın toplumsal söylemi dahilinde ya da sanat tarihinin bürokratik söyleminde ya da ulusların veya bireylerin kültürel olarak siyasi, vesaire söyleminde yer alır. Fakat bu kurum konuştuğunda, sergiler söyler. Sergiler içeriklerinden bağımsız olarak, onun medyasıdır.

Kimin KİME ve KİMİN ADINA ve HANGİ KOŞULLARDA konuştuğu gibi, o belli konuşma ediminin NEREDE ve NE ZAMAN vuku bulduğu, herhangi bir ilişim edimi için sorulabilecek önemli sorulardır. Kimin konuştuğunu sormakla, konuşanın cinsiyetini, etnik kökenini, ırk, yaş ya da kültürel geçmişini ve metinlerinin tarihini kurmak mümkündür. KİME ve KİMİN İÇİN sorularını sorarak ise, ilişkinin yönetsel yapısını kurabiliriz: Ticarî mi, rasgele mi, bireysel bir iş için mi, kurumsal olarak mı tasarlandığını, samimi ya da resmi, bir öğretmenden bir öğrenciye, bir köleden efendisine mi olduğunu. Başka bir deyişle, bu duyduğumuz ses, insanlarla, kurumlarla, akra-

⁸ Clifford Geertz, "Art as a Cultural System," *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology* (New York: Basic Books, 1983), s. 95.

balık ve etki ağlarıyla ilişkileri sürecinde nerelerden süzölmüş ve iletilmiştir? Kimin kodları yeniden kodlanmakta, çözümlenmekte ya da artı-kodlanmaktadır ve kimin altkodları ya da metakodları hangi önem düzeyindedir?

Herhangi bir konuşma ortamından taşan ve akan iktidar ilişkilerini kavramaya, bu iletişimin bağlamsal unsurlarının karmaşık tabiatını ele alarak başlayabiliriz. NEREDE? NE ZAMAN? ve HANGİ ŞARTLAR ALTINDA? sorularını sorarak, konuşma ediminin daha geniş bir tarihe -toplulukların ve bireylerin eylemlerindeki çağdaş konumuna ve zaten kurulmuş bir bağlamdaki değişen durumuna- olan ilişkisini kurmaya başlamak mümkündür. Bu konuşma ediminin konumuna, ideolojik çatılar ve daha geniş toplumsal çerçevede egemen anlamların düzeni içerisinde değer biçmek mümkündür.

Eğer koşullar savaş koşullarıysa, konuşma edimlerinin barış koşullarında olduğundan daha farklı bir biçimde düzenleneceklerini varsayabiliriz. Eğer koşullar ticarîyse, konuşma ediminin pedagojik kaygılardan farklı bir biçimde düzenleneceğini varsayabiliriz, vesaire. Winston Churchill'in radyodan yaptığı, 'kan, ter ve gözyaşı' konuşmasının, John Lennon'ın *Give Peace a Chance* şarkısının ve Madonna'nın *Papa Don't Preach* videosunun, bunların her birinin çağrısı ve telkini, sunulduğu ortam ile tarihsel koşullar açısından, medya, içerik ve ifade gücü bakımından getirdikleri farklıdır.

Ancak, bir farkın ayırt edilebilmesi için böylesine çarpıcı ya da tanıdık ifadeleri anımsamak gerekli değildir. Kamuoyuna yönelik, bütünüyle politik konuşma edimleri ile özel hayatta yapılan aşk itirafları arasındaki fark daha açık bir kıyaslama oluşturur; fakat bunlar, ilk bakışta görülebilecek olanlardan çok daha fazla çeşitliliğe sahip seslerdir. Çünkü aşkın daima kendi siyaseti, profesyonel siyasetin de kendi tutkuları vardır.

Toplumsal alana aktarıldığı zaman, konuşmaya libido ve ego dışında hangi yatırımların yapıldığını anlamak için konuşanın ekonomik ve toplumsal sınıfı da önemli bir vurgudur. Açık mekânlara astığı bronz levhalardan birinde Amerikalı sanatçı Jenny Holzer, "Kiminle samimi olduğun ve kime bağımlı olduğun önemlidir. Arkadaşlar yalnızca belli eylemleri hoş görür ve destekler ve bu, senin mümkün olanlar ve istenilenler hakkındaki düşüncelerini etkiler," der.⁹ Holzer, Stanley Fish'in "yorum ortamları" diye adlandırdığı meslek ya da aile ortamının veya insan ilişkilerinin getirdiği zorunlu sınırlamaların sanatsal karşılığını ifade etmektedir.

Tabii ki, konuşma edimi olgusunu ayrıntıyla ele alıp içerdiği estetiğin eleş-

⁹ Jenny Holzer, "Survival," *Jenny Holzer Signs* (sergi kataloğu) (Des Moines, Iowa: Des Moines Art Center, 1986).

tirisine girişebiliriz: Açıkça ifade edilmemiş değerlerini, anlatım niteliklerini, ağız ve lehçesini, duygusal mitopoetikasını inceleyebiliriz. İkonik işlevlerine dikkatle bakabiliriz. Ritüel yetenekleriyle performansının etkililiğini yargılayabilir, mecazları kullanmadaki yaratıcılığıyla ikna etme gücü hakkında hükme varabiliriz. Bir konuşma ediminin kendine güvenini, mantığını ve kemikleşmiş akıldışılığını, keskinliğini ya da sapmışlığını, sivri kenarlarını ya da yumuşak konturlarını veya çelişmelerini ya da tezatlarını, bilinçdışı altmetinlerini ve kendinden önce gelen diğer metinlerin ve diğer söylemlerin onda bıraktığı izleri değerlendirebiliriz.

Kısacası, konuşma edimi karmaşık ve bir parça bilmecemsi bir dil performansıdır ve bir izleyici veya dinleyici kitlesinin varlığı, onun öneminin ve anlamının olmazsa olmaz parçasıdır. Ya da Nietzsche'nin ifade ettiği gibi, her sanatın bir retorik boyutu vardır; ve bu gerçek, felsefenin daha yeni yeni kabul etmeye başladığı, dilin aslen iknaya yönelik, dil dışı bağımsız gerçeklere dayanmayan bir şey olduğu ve konuşma edimlerinin hiçbir zaman tamamlanmadığı, hep dinleyenin tamamlamasına ve değer atfına açık olduğu gerçeğidir.

Bu genel ifadeleri şimdiye ve buraya bağlamak için, sanat yapıtlarının anlam üretme açısından mükemmel nesneler olduklarını düşündüğümü belirtmeliyim. Çünkü sanat nesnesi, Leo Bersani'nin yazdığı gibi, "işsel olarak belli bir kültürel alana ait olmayan, daha çok kültürel anlatımın tüm noktalarından geçen bilinç hareketlerinin reel mecazıdır."¹⁰ Fakat belki de daha önemlisi, o bilgiye giden eleştirel yolun, yani, mevcut bilgilerin miktarını ve türünü, sanatın akıp geçebileceği yolları belirleyen, kimin, nerede, neden, ne zaman ve hangi sorgulama koşullarında ürettiği sorularına cevap veren yolun ta kendisi olduğuna inanıyorum.

Ve birkaç yıl önce çok popüler olan, tarihin sonu ile anlamın sonu teorilerinin Doğu Avrupa'daki gelişmelerle beklemeye alınmaları, bazı anlamların yine devreden çıkıp başka anlamların gün ışığına çıkacağını ve evrensel olanın sadece bu anlamların ölümlülüğü olduğunu bir kere daha doğrulamaktadır. Anlamların daima *kaypak* olduğu düşüncesini içtenlikle kucaklamanın zamanı artık geldi gibi. O halde, sanat yapıtında anlam ancak belli bir bağlamda üretilir; ve bu, kolektif, muhasebesi yapılan, tartışılan ve hakkındaki konsesüsün sürekli değiştiği bir belirlenim sürecidir; Walter Benjamin'in sözünü ettiği, tüm anlamların vuku bulduğu olağanüstü haldir. Temsiliyet daima kriz halindedir, ki bu daima bir özgürlük biçimidir.

¹⁰ Leo Bersani, *The Freudian Body: Psychoanalysis and Art* (New York: Columbia University Press, 1986), s. 5.

Ve şimdi, daha önce olmadığı kadar açık bir şekilde, herhangi bir konuşma ediminin, kısaca betimlemiş olduğum gibi, yalnızca karmaşık değil aynı zamanda kültürlerarası olduğunu da söylemek mümkündür. Yani, bireyin konuşma edimi daima öznenin dil, söylem ve kültürel çevresiyle etkileşimidir. Birey hem onların bir parçasıdır hem de onların uzağındadır; çünkü hiç kimse kendi dilinin, söyleminin ya da kültürünün açık seçik yansıması değildir, olamaz. Ben Kanadalı olabilirim, fakat -Sartre'ın deyimiyle- ben Kanada değilim, Kanada da ben değil. Çünkü Kanada bir bölge olduğu kadar bir söylemdir, bense bir beden olduğum kadar bir söylemim; birey ulusla gerdeğe giremez. Friedrich Dürrenmatt'ın kişilik oluşumunun sonsuz sürecine verdiği isimle, benim "biriken egolarım" da, ulusun biriken egosunu sürekli değişen tarihsel koşullar altında inşası da, asla bir araya gelmeyecek, daima birbirlerine ihanet edecek kimlik kavramlarını sürekli değiştiren, birleştiren ve harcayan süreçlerdir.

Eğer yarıküreler arasında bir diyalog olacaksa, adına sergi denen ve her seferinde ihanet eden o konuşmanın doğasını anlamamız ve tartışmamız gerekir. Fakat bu, ortak olan yanımızdır da. Dilleri farklı biçimde konuşabilir, farklı kültürel ve sosyo-ekonomik geçmişlere, sanatın üretimi ve algılanmasında farklı tarihlere sahip olabiliriz, fakat çağdaş sanatta paylaştığımız, ne kadar çatallı olursa olsun aynı dili konuşan modernist kurumlardır. Bu kurumlar, sergiyi retorik bir güçle konuşur, onu kültürel anlatıyı sürdüren, bir bireyden, bölgeden veya ülkeden diğerine hitaben yapılan bir konuşma olarak söyleyebilirler. Devlet, şirketler ve kişiler, sanatın kendi kimliklerinin destanlarına dönüşmesini sağlamak için büyük paralar harcayabilir ve sergilerin dilini kullanarak bu kimlik için tebaralı arasında ittifak sağlayabilirler.

Sanat müzesi sergi denen dili konuşan, meşrulaştırılmış bir toplumsal kişidir. Gerçek ve üretken özneler aracılığıyla kimlik ve tarih hakkında konuşmak üzere atanmış yetkili kurumsal bir KİM, kütüphane ve üniversite gibi kültürel bir birimdir. Sanat müzelerinde sergilenen kişisel yapıtlar üzerine semiotik, sosyolojik ve diğer eleştirel çizgilerde birtakım iyi çalışmalar yapılmasına rağmen ve sanat üretimindeki toplumsal izlerin yapıtı biraz daha bağlamsallaştırabilen feminist, kültürlerarası ve dilbilimsel çalışmalarla bir miktar ortaya çıkarılmasına rağmen, kurumsal konuşma ediminin tabiatı üzerinde çalışmalar yeni başlamıştır.

Ulusal çizgide, uluslararası çizgide, biyografik çizgide, kronolojik çizgide, konösörlük çizgisinde, tematik çizgide, vesaire düzenlenen sergilerin ne tür konuşmalar oluşturduklarının incelenmesi yalnızca işin başlangıcıdır. Bu, bir türler tipolojisi -bir dizi teşhirci mecazlar ve izleyici beklentileri- çıkar-

maya yarayabilir. *Sit com*'lar, detektif hikâyeleri, haberler, melodram gibi kitle iletişim türleri tespitleri, anlamların ve izleyicilerin inşasının ne yollar-dan gerçekleştiğini anlamamıza yarayabilir. Hollywood'un sergisini retorik sergiden, sistematiklik sergileyen sergiyi melodramatik sergiden, destansı sergiyi *auteur* sergisinden ve hattâ *exhibition noir*'ı Picasso ile Braque gibi kafadarlar sergisinden ve *Magiciens de la Terre* gibi bir western sergisinden böylece ayırt edebiliriz.

Fakat kültürler ve üretimleri arasındaki diyalogu gerçekten anlayabilmek ve bunlarla uzlaşabilmek için yalnızca sanat objelerinin türlere göre ve gide-rek, duvar ilanları, çerçeveleme düzenleri, katalog metinleri, görsel ve işitsel gereçler, eğitim stratejileri ve sergileme teknikleriyle ilgili tartışmalara göre içselleştirilerek bağlamlaştırılmaları gerekmemektedir. Bu yoldan gidilirse elimizde yine, gerekli olmasına rağmen kurumu toplumsal bağlamına yerleş-tirmede yetersiz kalan sanat eleştirisi gibi bir tür içerik analizi kalır. Çünkü serginin teknik araçları ne olursa olsun, en radikal sanat yapıtının bile ku-rumlarda bünyeye uydurulup doğallaştırıldıklarının hepimiz farkındayız. Tarihsel avangardın dışlanarak değil, benimsenerek öldüğünü biliyoruz.

Yapılması gereken, kurumun kendisinin konuşmacı olarak bağlamsallaştırılmasıdır. Müzenin karakterinin, bilinç ve bilinçaltının çözülmesi gere-kir; New York'taki Modern Sanat Müzesi'nin elit pozisyonunu-şovenist enternasyonalizm ile tatlandırılmış kübist aristokrasiyi; arka sokaklarda yetiş-miş paldır küldür açıkgoz İCA'leri ve eleştirinin kolay yolları olarak bohemli-ğ ve avangard taktiklere bağlılıklarıyla sanatçıların işlettikleri mekânları; merkez-periferi sisteminin hiyerarşik düzenine kolayca uyum sağlayan, ama yine de belli bir taşralı ve yerel aksanla konuşma iddiasında olan saygıdeğer ve liberal şehir ve bölge müzelerini, vesaireyi analizden geçirmek gerekir. Bu kurumsal karakterin ve konuşma edimlerinin analizi bize kurumu, temellen-dirilmiş ve bağlantıları kurulmuş tarihsel bir mekândan -sanatın yanlış yer-leştirilmiş otoritesinin mütefekkir dinin ritüellerini taklit ettiği ideal, yarı otonom bir mekândan değil- yeniden konuşup, yeniden ifade etmemizi sağ-lar. Aynı zamanda, başka birinin konuşmasının bu bağlamda nasıl kabul edildiğini ya da dışlandığını görmemizi sağlar. Küçük yerel bir müze, Robert Mapplethorpe'un fotoğraflarının sergilendiği Cincinnatti, Ohio'da olduğu gibi homoseksüellik konuştuğunda ya da Sheffield, İngiltere'deki bir şehir müzesi, bir başka ulusun dilini konuştuğu zaman ya da ulusal bir müze diğer bir ulusun kişisel kimlik iddialarını konuştuğunda ne olur?

Bu konuşmanın sorgu listesi sonsuza kadar uzayabilir; ve araştırmalar, bi-linçten ve bilinçdışından gelen motivasyonların metinleri olan sergiler ile

algılama biçimleri büyük farklılıklar gösteren izleyici grupları arasında bölünür. Bu tür nesep veya soyağacı incelemelerinde kullanılan teknikler, yapı-salcılık sonrası edebiyat eleştirisinde ve kitle iletişiminin üretim ve algılanmasını çözümleyen çalışmalarda kullanılan yöntemleri izler.

Bu ve benzeri birçok soru, belli bir kurumun sergi adı verilen konuşmasının, kaçınılmaz biçimde içerdiği çelişki ve çoğullukların varlığını kabul edip etmediğini ya da realist bir saydamlığa yönelerek sanatın karmaşık bağrında devinen yabancılaşmadan bir kaçış olup olmadığını ortaya çıkarmaya başlar. Ve eğer sergi, olumlayan bir anlatıysa, yapılan analiz, o serginin kurumsal sadakat yoluyla toplumsal ilişkileri nenleştirip somutlaştırmak ve çelişkileri çözmek için realist veya bireyci veya milliyetçi anlatısını nasıl kullandığını gösterir. Böylece, metinsel boşluklarını, duraklama ve lakunalarını, kendini ele verdiği stratejik kesintileri, bağlı bulunduğu gelenek ve bağnazlıkları keşfetmeye başlayabiliriz. Kısacası, serginin dilinin sürçtüğü yerleri keşfederiz. Başka bir deyişle, yüreği çelişkilerle doluyken, sanat müzesi izleyicinin karşısına nasıl bir çehreyle çıkar? Gerçek konuşması ancak sürrealist olabilecekken, parça parça ve tamamlanmamışken, kuşku, incinebilirlik ve şiirsellik doluyken, nasıl realist konuşabilir?

Carol Duncan'ın yazdığı gibi,

Sanatta idealler, genel ve evrensel değerler, kolektif kültürel deneyimler, 'mirasımız' ya da somut deneyimden uzak başka birtakım soyutlamalar aracılığıyla verilir... Müzelerde, galerilerde ve sanat kitaplarında yaşadığımız karşılaşmalar, sanatın öneminin, deneyimin anlattıklarıyla çok az ilgisi olduğu veya hiçbir ilgisi olmadığı izlenimini yaratmak üzere yapılandırılmışlardır.¹¹

Eleştirelliğin belirmesi için sanat yapıtını çok katmanlı ve örgün anlatılara zorlayan birçok yeni kuramsal çerçeve ve metodolojiye rağmen, kişilik, tarih ve bir dizi kültürel olgu olarak belirlenmiş tercih ve sınırlara sahip bir konuşmacı olarak kurum hakkında pek bir şey yapılmamaktadır.

Anlatıların sınırlarının deneyimin bittiği değil başladığı noktalardan geçtiğini, kurumsal temsilin somut farklılıkları gizlediğini gösteren bir analiz ile, birçok serginin ifade ettiği olgunluk ve yetişkinlik halüsinasyonlarına karşı çıkılmalıdır. İşte o zaman diyalog gerçekleşebilir: İfadeleri bugün bu tür kurumlarda susturulan ya da bastırılan sanatçı ya da nesnelerin sesleriyle değil sanat kurumunun kendisinin sesi kültürel çevrede konumlanmış bir gövde olarak anlaşılacağından. Sergiyi bir konuşma edimi olarak ele aldığımızda, kimin kime, neden, nerede, ne zaman ve hangi koşullarda konuştuğunu bile-

¹¹ Carol Duncan ve Allan Wallach, "The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual: An Iconographic Analysis," *Marxist Perspectives*, kış 1978.

biliriz. Ve ancak böylece müzenin konuştuğunda neler söylediğini anlamayı ümit edebiliriz. O zaman, sergilerin bereketli ve angaje diyaloglarda karşılıklı, ortaklaşa ve tartışılabilir olması ihtimali doğar. Aksi halde, bir konuşma olarak sergi yalnızca bir monolog ve bu monoloğun ardından gelen ve maa- lesef bugün birçok müzede hüküm süren bir sessizlik, küratörlüğün başarı- sızlığının sesi olarak kalacaktır.

Tartışma

DENİZ ŞENGEL: *Küratör*'ü belli pozisyonlar ve roller dizisi olarak, *praxis*'e ait edimler olarak tanımladın ve bu tanımlamayı yaparken temel kavramını- konuşma edimleri- dil felsefesinden alıp mecazî biçimde, küratörlük pratiği- ni ifade etmek için kullandın. Bu mecaz bir yana, şu anda gerçekten konuş- yorsun. Bu konuşmanın statüsü nedir? Şimdi burada konuşurken hâlâ tanımladığın anlamda küratör müsün? 'Konuşma edimi' kavramı -yine dil kuramından gelen bir kelime kullanalım- *performans* ifade eder. Performans da bir şey açıklamaz, bir şey *yapar*, bir edimdir ve *etki* üretmeyi amaçlar. Kı- sacası, burada konuşurken hâlâ küratör müsün? Bir sergiyle yan yana koyabi- leceğimiz bir performans mı gerçekleştiriyorsun? Öyle ise, bu iki performan- sın, serginin ve konuşmanın, farklılığı söz konusu mudur? Aynı şeyi yazı için de sorabiliriz; yani, küratör yazı yazar mı? Yazarsa, küratöre özgü bir yazı tür- rü var mıdır? O yazı türü, örneğin, sanat eleştirmeninininkinden ayrılır mı?

FERGUSON: Zor bir soru. Ben *küratör* terimini bilinçli olarak ve yalnız bu türden, şu anda içinde bulunduğumuz türden, konuyu uzun uzun anlatabi- leceğim, ayrıntıları verebileceğim türden durumlarda kullanıyorum, çünkü ancak bu durumlarda anlamlı olabiliyor. Çok daha kullanışlı olduğundan, yaptığım iş için genellikle *prodüktör* kelimesini kullanırım. Ben bir sergi prodüktörüyüm, sergi üretirim. Sergiler de izleyicileri üretir, aynen sanatın genel anlamda izleyiciyi ürettiği gibi, aynen sanatın *işlevinin* veya *perfor- mansının* izleyici üretmek olduğu gibi. Kısacası, daha işlevsel ve yararlı bul-duğum *prodüktör* terimini kullanmayı yeğliyorum. Dolayısıyla, bir sergi ürettiğimde bir tür konuşma yapıyorum, bir videoteyp ya da film ürettiğim- de başka tür bir konuşma ediminde bulunuyorum. Krzysztof Wodiczko'yla bir gösteri üzerinde çalışırsam -ki kendisiyle çalışıyorum- bu da başka türden bir konuşmadır; bir dergiye yazdığım yazı yine ayrı tür bir konuşmadır, vesa- ire. Bütün bu durumlar için 'prodüktör' sözcüğünü kullanmak bana son de- rece uygun geliyor. Arada sırada 'küratör' terimini kullanmanın nedeni ise, müze yapısı içerisinde insanların hâlâ bu terimi tercih ediyor olmaları. Ama

benim şu anda burada oturup yaptığım, bir tür anlam prodüktörlüğüdür; en azından, burada, toplumsal bir arenada tıpkı öteki medyada olduğu gibi anlam üretebildiğimi umuyorum. Sorunu cevapladım mı? Bana kalsa, hiçbir ad kullanmazdım, hiçbir şekilde, çünkü o adın kendisi adlandırma tarihinin bir parçasıdır ve adlandırmanın tarihi de, bilindiği gibi, temellük etmenin, yani mülkiyetin tarihidir. Adlandırma, adlandırılan şeye sahip olmayı getirir. Seni adlandırdıklarında, insanların mesleğini *tespit* edip daraltmaları çok kolaylaşır. Benim ve bugün birçok kişinin uğraşı, performanslarımızda hiçbir zaman bir adın alanına ait olmadan hepsinde ve hepsinin çevresinde dans edebilmek.

VASIF KORTUN: Küratörün toplayıcılık ve bekçilikten üretken prodüktörlüğe geçişini anlattın. Bu geçiş, küratör ile sanatçı arasındaki ilişkiyi nasıl etkilemektedir?

FERGUSON: Geçişin ilişki üzerindeki etkilerinin hepsini bilmiyorum, ama şunu biliyorum ki, bu, ilişkinin son derece somut birtakım yönlerini etkileyip değiştirmiştir. Bunlardan biri, birlikte çalıştığınız sanatçıyla iç içe geçmenizdir; o sanatçıya ve sanatına olan tüm mesafenizi yitirmeniz, onunla bir tür 'suç ortaklığı'na girmenizdir. Bir başkası ise, o sanatı birlikte üretiyor olmanızın, o sanatın bir *co-production*, bir ortak üretim olmasının size yüklediği sorumlulukların doğmasıdır. Sanatçının sorumluluğunu paylaştığınız için, eğer varsa, üretimin malî kazancını da paylaşırsınız, yapıta yöneltilen en berbat eleştiriyi de sanatçıyla birlikte omuzlarsınız. Ve kurumlarla müzenin dışında olduğunuz için siz de sanatçının o kurumlar-dışı, garantiden yoksun konumunu paylaşırsınız. Çalışmalarınızı gösterebilmek için sizin de, sanatçı gibi, kurumlarla oturup konuşmanız, anlaşmanız, münakaşa etmeniz gerekir. Yani, bir anlamda, geleneksel pozisyonda nasıl sanatçının 'üstünde' idiy-seniz, bu durumda sanatçıya 'koşut' oluyorsunuz. En önemli etkisi de budur sanırım; geleneksel küratörün yüce mekânını bırakıp sanatçının dolayında, onunla daha dürüst ilişkiler kurmanızı mümkün kılacak yeni bir mekân arıyorsunuz; bu dürüstlüğün mekânını arıyorsunuz. Artık, felsefi, toplumsal, ekonomik açılardan sanatçıya benziyorsunuz. Bu da, sanatçıyla daha kuvvetli, daha vurgulu bir ilişki kurmayı getiriyor.

Curatorial Methodology/ Curatorial Conversations: Museum Speech Acts

Bruce Ferguson

I. There are at least two good reasons to discuss curatorial methodology today. The first is that the term itself is undergoing tremendous change. Another way of saying this is that *curator*, like other designations within a professional field called the artworld, is a term in contestation or dispute. Or more positively, it is a term which is being altered, like a suit that no longer fits. The cloth is somewhat the same but the style is different and more contemporary. It is an open rather than a closed term for reasons I hope to elaborate.

The second reason has to do with the changing conditions and responsibilities of the institutional field within which we find a curator. The role of public institutions themselves is changing in relation to contemporary art, in particular by virtue of new theories of representation which situate art in a larger semiotic environment as well as by economic and social demands which are unique to today's culture. As a result, the public museum, for example, is also under contestation as to who controls its agenda and what its purpose is. This institutional and intellectual shift is occurring both because of outside forces like government agencies and economic priorities, and because of inside forces which have to do with the nature of contemporary art and the roles of participants in the artworld, including the curatorial one.

And I should also state at the outset that I think the conditions of change of both the definition of *curator* and the role of the public institution are healthy ones: To be welcomed rather than regretted. And I hope to make clear why I invest in that particular prejudice rather than holding on to a traditional position without just seeming simply more fashionable. After a long

introduction, I will try to ground this talk in a few concrete and specific methods which I use in my functions as a curator as a result of these new conditions and my analysis of them.

Exhibitions are a prominent and spectacular part of the "cultural industries," a term invented by Theodor Adorno and Max Horkheimer to cover a multiple of sins within popular culture, by which they meant primarily what we commonly refer to today as the entertainment and news industries, terms updated by Hans Enzenberger to "consciousness industries," which include advertising, education, and any institutional use of "mass" media techniques. Today, exhibitions are directed at both their own professionals and subcultures, meaning artists, critics, art historians and students, as well as their respective patrons from government, commerce and private spheres. Exhibitions are also directed at the creation or production of new and massive audiences for historical, modern and contemporary art. No longer restricted to the exposition of an academic thesis, or the animated exposure of the connoisseurship of a museum, the TEMPORARY exhibition, particularly, has become the principal site of debate and criticism in the visual arts. The public exhibition is forced toward mass spectacle, commonly known as blockbusters, as the promotional device for corporate and private sponsors, and the private exhibition or commercial gallery exhibition is often confirmed as the focus for shifting reputations, fashions and finances. The exhibition today is under tremendous pressure as a form of public display, a critical position and a moment of historical definition, existing as a part of a complex web of connections between national and international diplomacy, local and international art markets, and public and private funding. It is caught in, or perhaps it is better to say that it leaves traces in, discourses as various as contemporary art history, journalistic and academic criticism, and forms of cultural anthropology as well as in the active interests of collectors, artists and arts bureaucrats.

An exhibition itself, of course, is already a trace of the artist's work, which, in turn, is a trace of an artist's sensibilities, ideas and ideological allegiances, which are of course traces of the society's inscriptions into his or her subjectivity, which is a trace of another social discourse of languages, ethnicities, gender configurations, sexual affiliations and so on, in a *mise en abyme* of micro and macro levels and methods of understanding and explaining. An easier and more comprehensive way of saying this is that the ways in which art is talked about and understood are largely determined through the medium of exhibitions -through the exhibition as a representation simultaneously

of institutional and, paradoxically, personal values.

One aspect of this representation is that the exhibition curator has superseded or surpassed the art critic as the most active agent in the process of validation and valuation. I do not say this to buoy my own position or that of my curatorial colleagues, but above all to record a sociological shift of value that has recently taken place. For instance, a sophisticated artist in Vancouver, British Columbia, recently told me that Vancouver's importance could be measured by the number and quality of European curators who passed through on a regular basis. And Ron Jones, New York artist and Yale art historian told me how he had to restrict the passage of intellectual entrepreneurs from New York to the Yale student's open studio day. Just as the European curators' presence in Vancouver confirms the amounts of public money being spent for cultural spaces in Western Europe, spaces which must be filled by increasingly more art, the New Yorkers' presence at a graduate school confirms the need for younger art for a voracious market demand.

In other words, the perception of the role of *curator* and the activity itself is under close survey and the term *curator* is itself undergoing stressful change in response to these intense shifts. I am proposing here that the new kind of curator should therefore be seen more as a conductor or a producer similar in kind to a symphony director or an executive on the film set. Not behind the scenes, but the person responsible for the scenes themselves, one involved with money and institutions as well as art.

Etymologically speaking, the term *curator* has very conservative origins, reinforced by the equivalent term 'keeper,' which is still in use in many museums. But this passive noun emphasizes collections, not exhibitions, and possessions, not interpretation, just as it does when used in other fields; as in 'zoo keeper' and 'bee keeper,' a reminder that zoos and museums developed at the same time in the histories of imperial nations as ways of absorbing and classifying the 'foreign' or the 'other.' A keeper conserves the status quo—keeps the animals from fighting and the swarming bees from colonising elsewhere. More recently, the noun *curator* has been shifted to incorporate the more active elements of *curating* and *curation*, though the verb *to curate* has yet to enter the dictionary. From its beginnings in policing property (as in a neighborhood in ancient Rome) to policing the soul in religion (where the term *curé* or *curate* is still used in French), the term *curator* enjoyed a very long and gradual evolution in western terms until its more abrupt recent development as a verb or at least as having the function of a verb. It is

not a verb, of course, but it is not simply a mistake in English either, to consider the word *curator* as a noun-becoming-verb, a kind of cross-dressing and turncoating noun. As we know, one way to create new usages in language is to inject vigor into old usages. Verbs can become nouns or transitive verbs can become intransitive. Adolescent girls dressing in their underwear outdoors become *Madonna Wannabees*, an example of a verb becoming a noun.

What the new vigor implies, of course, is a turn in events, a new use and a new value. In new common uses in museums and in the artworld's perception, then, the noun *curator* has been shifted to incorporate more dynamic uses. *Curator* is a term under construction and under attack, challenged at many levels of the art network. Artists curate, collectors curate, critics curate and corporate and private collections are said to be curated by consultants or even by owners. The loosening of this term reflects the shifting relations between exhibitions and audiences, the status of the term itself and the need for legitimation among many art-related activities. It also reflects the volatility and excitement caused by a rupture which allows *curator* to run rampant.

The most important aspect of this shift in role has been to wrest the term curator from the emphasis on the function of collecting to an emphasis on exhibiting and interpreting. The very lack of respect for the more historical and authoritative activities of an academically-trained historical curator which percolates at the surface of artist-run centers and in the activities of free-lance curators has already created a more democratic version of the term. Many in the traditional institutions decry the change and say, 'Oh yes, now anyone can be a curator who says they are,' echoing the resistance to artists' *salons des refusés* outside the Academy a hundred years ago or to Duchamp's self-nominations of objects to the status of art. Such resistances are of course trying to protect the traditional parameters of professionalism in the museological field. But paramaters are being stretched and their resistance is not merely an intellectual defense but a social and economic one, and, in fairness, it is a sane response to a radical invervention which may undermine the very principles of collecting and normalizing knowledge that have been the bedrock of museums for the past few hundred years.

Anyone *can* be a curator, or even more actively, an interpreter of meanings and a producer of meanings with regard to art because there is in fact no association of curators or rules of membership or laws to abide by. Curatorship of contemporary art is a profession in the financial sense only and although there are vague ideas to adhere to, as a term and a function it is

extremely vulnerable to such shifts and ruptures. It is usually only those whose authority is undermined that tend to complain about the new vigor in this term. It is harder and harder though, to get away with traditional labels in sentences like the following: 'Found earlier this year, the picture is a primary example of the brilliant, still Rubenesque manner employed by Van Dyck during his first English period.' For many reasons, those labels are on the way out in order to be replaced by the Guerilla Girls, a New York collective, asking "What's fashionable, prestigious and tax-deductible?" to be answered by, "Discriminating against women and non-white artists," a poster which can be found both within and without museums.

One result of the education system which informs contemporary art is the notion that curators from outside institutions also have the expertise, the skills and the experience of the dominant styles and ideas at play in exhibiting contemporary art, rather than the curators traditionally trained in art history and museology. So that gatekeeping and professionalism are harder to separate from the activities of artists and younger critics and curators who are closer to the new methodologies and interdisciplinary approaches. As well, in the United States of America collectors and trustees have a far greater influence on curatorial activities than government bodies do. Curatorial imperatives within museums are often linked inextricably to market-driven forces and the social pressures of a small body of wealthy gatekeepers. The most evident example of this is the Whitney Biennale in which the latest registers of the New York market are inscribed in the Whitney Museum as a kind of sanction or blessing, disguised as a 'survey.' And museum curators often act as unpaid advisors to collectors and perpetuate, unconsciously and consciously, the interests of dealers whom they consider 'advanced,' for instance. Dealers are very real power brokers within the museum system in America through their careful relations with collectors and the collectors with trusteeships and so on.

Interestingly, of course, the Whitney's mandate is strictly American so that no transgressors from foreign soils soil the purity of the image of an American moment, whatever it is. Yoko Ono has to be naturalized to show there and the Museum acts as a kind of covert immigration service sanctioning artists only when they become American. Thus, Krzysztof Wodiczko, an expatriate artist from Poland with a Canadian passport, is understood as an American artist when he shows in *Image World*. Similarly, an exhibition like the *Forest of Signs* at MOCA in Los Angeles, based on the twentieth century problematics around representation which were mostly articulated in French

and Eastern European thought, i.e., in Russian formalism, structuralism and post-structuralism, contained *only* American artists as though they had responded nationally to an international set of theories. This is no coincidence, as the collectors who are on MOCA's board notoriously collect *only* American work. I'm not claiming a kind of evil for this kind of procedure of local or national chauvinism. I'm simply using them as obvious examples to show what kind of very real agencies or ideologies are at work in the assignation of art -in the creation of values that situate it. Another analysis could be the relation between advertisers and reviews in art journals, for instance, a relationship which also clearly shows powerful parallels between simply who pays for advertisements and the artists reviewed in the pages. Exhibitions are not innocent and neither, by implication, are curators or other agents or agencies in this web we spin.

Any analysis of curatorial procedure must be an institutional analysis, then. The market or the dominant style is a matter of sociological or cultural matrices of events, circumstances, histories, values and actions which are all embedded in social and political values. The question is what kinds of values those might be and how we can know them.

In a paper given two years ago at the general conference of the International Council of Museums at the Hague, the American scholar Neil Postman said:

As I see it, a museum of any kind is an answer to a fundamental question. The question is '*What does it mean to be a human being?*'...Every museum, even an unpretentious one such as the Anne Frank House, gives only a partial answer. One might say that there is a great conversation going on among the museums of the world.¹

Like the artist Krzysztof Wodiczko, who projects photographic images onto buildings to reveal their complex place in the city's social representations, Postman went on to say,

...I mean to suggest that a museum is, in a fundamental sense, a political institution. For, its answer to the question '*What does it mean to be a human being?*' must be given within the context of a specific moment in history, and must inevitably be addressed to living people, who, as always, are struggling with the problems of moral, psychological and social survival... [A] museum is an instrument of survival and sanity...what we require are museums that tell us what we once were, and what is wrong with what we are, and what new directions are possible. At the very least, we need museums that provide some vision of humanity different from the vision put forward by every advertising agency and political speech.

¹ Neil Postman, "Extension of the Museum Concept," Fifteenth General Conference of the International Council of Museums, The Hague, 27 August-5 September 1989.

Work done by a scholar like Postman or an artist like Wodiczko remind us at galleries and museums that both the building and its projects have personalities and traits which combine to produce what might be called its character, the unspeaking but communicating aspect of its conversation. This sense of the Gallery as a complex projection is sent outward to its constituents. Like any character, the Gallery has a perceivable image of itself and a set of images which others have of it. It is in closing the gap between the two that it is most effective, most readable. The Gallery might even have an unconscious, a possibility that was explored by curatorial students at the Whitney Program in a show called *THE DESIRE OF THE MUSEUM*. This would be its unspeakable side, but a side which nevertheless communicates and is understood -the way the ambiguous authority of the new National Gallery of Canada is understood by its mall-like exterior and entrance, and its Mussolinian hallway inside, for instance. Its unconscious desire to both soft sell and hard sell seems obvious although it might only be understood more subliminally, not as a conscious effect desired by its architect. The building itself might be said to have desires which it might not even be aware of as yet. As Timothy Landers has pointed out, all museums have their own "perversions" in the Freudian sense, because they are concerned with "exhibitionism, voyeurism, and fetishism."² And exhibitionism, voyeurism and fetishism are all functions made known through psychoanalysis as bodily desires of displacement. The museum wants to expose itself through exhibitions; it encourages voyeurism on the public's part and it is dedicated to the fetishism of objects as perhaps the sublimation of its real desire to have a reciprocal conversation and dialogue.

Simply by respecting the living culture of contemporary art, a museum, an exhibition or a curator deliberately and responsibly questions established norms as contemporary art itself does. But such inquiry is not frivolous or superficial. It is, as Postman has said of a significant museum, "an argument with its society. And more than that, a timely argument. A good museum will direct attention to what is difficult and even painful to contemplate." Our desire, we might say, is to establish the proper distance and to have a reasonable debate. To be too close would be to be too blindly identified with our objects -the definition of narcissism- a closeness which is uncomfortable and which leads only to pedantic and authoritarian defenses, an incomplete ego development of the museum.

² Timothy Landers, "The Desire of the Museum," *The Desire of the Museum* (exhibition catalogue) (New York: Whitney Museum of American Art, 1989), p. 6.

In an article written some years ago, Donald Kuspit, the critic, wrote that Erich Fromm had defined the term "revolutionary" in the following terms: "The revolutionary is the man who has emancipated himself from ties of blood and soil, from his mother and father, from special loyalties to state, class, race or Party or religion." Despite the masculinist trend of this early statement, Kuspit has transposed this to the art critic, saying,

the revolutionary critic has no special loyalty to -dependence on- any art. At the same time, there is no art that is alien to him. This is a kind of restless virtuoso attitude, not unrelated to the best artists working today, which makes no binding commitments, yet which is willing to bring to bear a great variety of analytic and evaluative methods on art that catches its fancy.³

Today I believe that one must take these and other serious thinkers seriously in the creation of exhibitions. What it means to me is that a curator cannot be committed to a medium for its own sake no more than to a region or a style or even a particular artist, although all of these must be taken seriously when they are attended to at any moment within an institution's life. This call is against systematic thinking which is to be replaced by a more dialectical and even democratic version of meaning. Systemic thinking was characteristic of modernism and its idealized and absolutizing impulses. The restlessness that Kuspit identifies is indeed characteristic of the best art and of the best curatorial work today, which is restless because it knows only questions.

Such news is bad news for some artists who wish to use the museum to their advantage for either institutional legitimation, financial careerism or as a platform for perpetuating the myth of an individual sensibility. Or who wait for curators to stand by them forever like a warranty on a domestic appliance as a guarantee of historical identity. Artists of the modernist period particularly have grown up with the myth of romantic individualism and biographical progress, the twin legacies of romanticism and capitalism. Theories such as the "death of the author," popularized by Barthes and Foucault and actions of curators that anthologize or thematize exhibitions, undermine these primary myths. By necessity, a museum's responsibilities are to its audiences, of which artists are only one and not a consistent group by any means (if the museum wishes to be responsible and have a larger place in the debates and discourses around art). Artists, collectors and other subcultural special interest groups must be relied upon, paid attention to

³ Donald Kuspit, *The Critic as Artist: The Intentionality of Art* (Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1984).

and respected, but clearly their needs and demands are not those of the museums' curators whose function and role is more varied and more thorough. To escape being nothing more than another leisure industry outlet or an advertisement for an artist's market or a normalizing status confirmation of collectors' interests or whims, the museum speaking through its curatorial interests and passions, must maintain a proper distance from each and all of the pressure groups which daily assail it. It must simultaneously be both a friend and an enemy of each, acting as a constructive source of criticism, not as a source of allegiances.

Now, having said all that in favour of a generalized and undebateable democratic liberal philosophy, you are probably wondering how it can be accomplished. But before taking up that question, I will add just one more touch to the situation here. A recent report by the West German Ministry of Internal Affairs said:

...museums and galleries will not be threatened by any proliferation of television programmes and the increasing spread of new information and communications techniques...they may even profit from this, because the museum, with its 'still' pictures and exhibits will become even more attractive as a relief from television. Museums have a so-called escape function because they offer a refuge from an increasingly technical world.

This statement of course is ideological, desiring museums as a refuge and a romantic retreat to dumb objects separate and aesthetic and truncated from the functions and realities of so-called everyday life. Such a statement might equally come from any arts bureaucrat or politician or a traditional museum person. Arthur Kroker, the Canadian theorist, most eloquently but not exclusively, has argued that contemporary thought, never mind just art, is intrinsically inseparable from technology and popular culture by implication. Without debating it here, his thesis is one I accept, and not just because of the force of his argument, but because of my experience where artists and processes have had much to do with a debate on technology as a force and an issue of social and aesthetic consequence. Contemporary art begins with and cannot be thought out of the periods of expansionary self-conscious nationalism of late modernism, and is characterized by the creation of institutional networks for the creation of art and national expression. Contemporary art cannot be seen outside of technologies, and therefore of technologies of power. The implications for curating and for the museum are always present within a framework which has a technological basis.

And this is not to adhere to a technologized notion of art either, but rather to recognize it and popular culture's place within the history of aesthetics in the twentieth century and to realize that the museum has had much to do

with blocking that perception in favour of objects uncontextualized or contextualized through academic and avant-garde ideas of solitude. To agree to including technology in a discussion of art is just a recognition that art is a part of a cultural system and that art, in particular is a part of a system of articulation which is noisy rather than silent, wordy as well as worldly. Clifford Geertz, who, like Michel Foucault, believes in the endless and infinite relation between words and things, puts it this way:

But, of course, hardly anyone, save the truly indifferent, is thus silent, artists included. On the contrary, the perception of something important in either particular works or in the arts generally moves people to talk (and write) about them incessantly. Something that is meaningful to us cannot be left to just sit there bathed in pure significance, and so we describe, analyze, compare, judge, classify; we erect theories about creativity, form, perception, social function, we characterize art as a language, a structure, a system, an act, a symbol, a pattern of feeling; we reach for scientific metaphors, spiritual ones, technological ones, political ones; and if all else fails we string dark sayings together and hope someone else will elucidate them for us.⁴

Objects are in fact dumb and it is through the institution of art, not the craft of art, that they are made to speak, and like other speeches, they have intentions and consequences. Art, far from being silent, through institutional handling in exhibitions, becomes noisy and obtrusive, a part of a social world of agencies and advocacies, shot full of the ideological, the passionate, the committed, and the incensed. And, of course, it almost goes without saying that if art is a social production, then the institution and process which produces it are also socially and politically produced -namely by curators and galleries.

As everyone recalls Hans Haacke writing, "If art contributes to, among other things, the way we view the world and shape social relations, then it does matter whose image of the world it promotes and whose interests it serves." Believing as I do that these are important questions, the curatorial methodology that serves institutions must itself become more self-conscious of its own voices and for whom they are speaking.

II. Now, to ground some of these remarks in a practice, I am going to propose that an exhibition of art is a speech act. It is the speech of an institution. The art institution *par excellence*, the museum, stands neo-classically or modernistically or gothically within the architectural discourse of the city, and also within the sociological discourse of the arts or the bureaucratic dis-

⁴ Clifford Geertz, "Art as a Cultural System," *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology* (New York: Basic Books, 1983), p. 95.

course of art history or the culturally political discourse of nations and individuals and so on. But when this institution speaks, it speaks exhibitions. Exhibitions are its medium, regardless of their content.

Who speaks TO and FOR WHOM and UNDER WHAT CONDITIONS, as well as WHERE and WHEN the particular speech act occurs, are significant questions that can be asked of any communications performance. By asking who speaks, it is possible to establish the gender, ethnicity, race, age, or cultural background and history of texts of the speaker. By asking TO WHOM and FOR WHOM, we can establish the administrative nature of the relationship: Whether it is commercial or casual, individually professional or institutionally mediated, intimate or formal, a teacher to a student, a slave to a master, and so on. In other words, how is this particular voice filtered and mediated by its connections to other people, other institutions, other kinships and networks of influence? Whose codes are being recoded, decoded or overcoded and whose subcodes or metacodes are at what level of significance?

The relations of power which surge and course through any speech environment can start to be assessed by an understanding of the complex nature of the contextual elements of that exchange. And by asking WHERE and WHEN and UNDER WHAT CONDITIONS, it is possible to begin to establish the speech act's relation to a larger history -to its contemporary place within the actions of groups and individuals and their changing situations within an already established context. It is possible to appraise the position of that speech act within ideological frameworks and dominant organizations of meanings in the larger social frame.

If the conditions are war, speech acts are likely to be regulated differently from those of peace. If the conditions are commercial, a speech act is likely to be regulated differently from pedagogical concerns, and so on. Winston Churchill's 'Blood, Sweat and Tears' speech on radio is different from John Lennon's *Give Peace a Chance* song, which is different from Madonna's video *Papa Don't Preach*, and so on, in media, content and expressive force within the environment and historical conditions in which each of their solicitations is proposed and received.

But it is not necessary to have such dramatic or famous enunciations for difference to be established. The practical differences between purely political speech acts in public and testaments of love in private are a more obvious comparison, but they are voices full of more variation than first glances allow. For love always has its politics and professional politics always have their passions.

The economic and social class of the speaker is also an important accent to understanding what is invested in speech beyond libido and ego when speech is projected into the social realm as well. In one of her public bronze signs for buildings, the American artist Jenny Holzer argues that "It makes a difference with whom you're intimate and whom you're dependent upon. Friends will only tolerate or support certain actions and this influences what you believe to be possible or desirable."⁵ Her statement is the artistic equivalent of other understandings of the constraints imposed on speech by collegiality and family for instance, or professionally, by what Stanley Fish calls an "interpretive community."

We can of course go more specifically into the form of the speech-act and start to assess its aesthetics: Its intangibles, its expressive qualities, its patois and dialect, its emotional mytho-poetics. We can look carefully at its iconic functions. We can judge its ritualistic abilities to perform effectively and we can adjudicate its inventive uses of tropes; its persuasive forces. We can evaluate a speech act's sense of conviction, its logic or its convulsive irrationality, its acuity or its obliqueness, its hard edges or its soft contours or its contradictions and oxymoronic surfaces and unconscious sub-texts and its encrustations within other texts and within discourses that precede it.

In short, a speech act is a complicated and somewhat enigmatic language performance and an audience is an essential and diverse part of understanding its significances. Or as Nietzsche has implied, every art has a rhetorical level, stating, then, what philosophy has only recently begun to accept -that language acts are primarily acts of persuasion, not grounded in some independent truths outside of language, a recognition that speech performances are never complete and that they are always open to further change and value construction by receivers.

To relate these general remarks more specifically to the here and now, I must say that I agree that works of art are the objects *par excellence* in stimulating meanings because they are, as Leo Bersani writes, "...material metaphors for moves of consciousness which do not intrinsically belong to any particular cultural domain but rather transversely cross, as it were the entire range of cultural expression."⁶ But perhaps more importantly, I also believe that it is the critical access to that information, i.e., the who, where,

⁵ Jenny Holzer, "Survival," *Jenny Holzer Signs* (exhibition catalogue) (Des Moines, Iowa: Des Moines Art Center, 1986).

⁶ Leo Bersani, *The Freudian Body: Psychoanalysis and Art* (New York: Columbia University Press, 1986), p. 5.

why, when, and under what conditions of interrogation, that establishes the amount and kind of meaning available, the number of ways in which art can move.

And given that theories of the end of history and the end of meaning that were so popular a few years ago, have been put on hold by the recent events in the East European political sphere, it seems clear again that meanings are always just about to be undermined and opened out again and that only their vulnerability is universal. It seems to be time to embrace wholeheartedly the idea that meanings are always *impossibly unstable*. With works of art, then, meanings are only produced in context; and it is a collective, negotiated and debated and shifting consensual process of determination that is the state of emergency, to which Walter Benjamin referred and in which all meaning occurs. Representation is always in crisis, which is always a form of freedom.

And more clearly now than ever before, it is possible to say that any speech act is not only complex, as I have quickly described it, but that any speech act is also intercultural. Which is to say that a speech act from an individual is always an interplay with the subject's environment of language and discourse and culture. An individual is both a part of them and at a distance from them as any person is not and cannot be an identifiable reflection of their own language, discourse or culture. I may be a Canadian but I am not Canada and Canada is not me, to paraphrase Sartre. As Canada is as much a discourse as a locale, and as I am as much a discourse as a body, the marriage of nation and individual may never be consummated. My "accumulating selves," as Friedrich Dürrenmatt calls the never-ending process of identity formation, and the nation's constructing of its accumulating self under ever new historical conditions, are both continuously shifting, assembling and dissipating notions of identity which never come together, always betraying one another.

If we are to have dialogue between hemispheres, we should understand and discuss the nature of that speech called exhibitions, a speech which is always too a betrayal. But that is what we have in common. We may speak languages differently, and have different cultural and socio-economic backgrounds and different histories of art production and reception, but what we do share in contemporary art are modernist institutions which speak the same kind of tongue, however forked. They speak the exhibition as rhetorical force, as sustaining cultural narrative, as talk from one individual and one region and one country to another. The state, corporations and individuals

spend a great deal of money to enable art to become their dramatic saga of identity, to affirm consent among their constituents as to that identity, by speaking exhibitions.

Art museums are the legitimized social characters who speak the language called exhibitions. They are the authorized institutional WHO -one of the cultural bodies, like libraries and universities- who are designated to speak about identity and history through productive material subjects. And although good work is done about the nature of the individual works being shown in an art museum along semiological and sociological and other critical lines at the material level, and even though some analysis of the social traces of art's production is beginning to surface primarily because of feminist and cultural studies and language analysis, analogies which make the objects themselves more contextualized, the work on the nature of institutional speech has just begun.

What kind of speech is an exhibition which is constructed along national lines, international lines, biographical lines, chronological lines, connoisseurship lines, thematic lines and so on is just the beginning. This might offer up a typology of genres -a series of exhibitionist tropes and audience expectations. Like genres in mass media -the sitcom, the detective story, the news, the soap opera- such genre identification would help to situate the constructions of meanings and the constructions of specific audiences. We might differentiate the Hollywood exhibition or the rhetorical exhibition or the consistency building exhibition or the melodramatic exhibition or the epic mode and certainly the *auteur* exhibition or even the *exhibition noir*, and the buddy exhibition like Picasso and Braque, and the Western, like *Magiciens de la Terre*.

But in order to really understand and come to terms with a possible dialogue between cultures and their productions, the context must not be just the interiorized contextualization of the art objects by genres and then further by debates on wall labels, framing devices, catalogue texts, audio visual aids, educational strategies and display techniques. We would still be left with a kind of content analysis like art criticism itself, which, however necessary, forgoes the obligation to place the institution within its social context. For we are all aware that the most radical artworks are neutralized in institutions regardless of the technical means of exhibiting. After all, the historical avant-garde died a death of acceptance, not rejection.

The work to be done is to contextualize the institution itself as a speaker. To analyze the character, the conscious and the unconscious of the art muse-

um; the elite position of the Museum of Modern Art in New York -all cubist aristocracy flavored by a chauvinistic internationalism; the rough and tumble street smart ICA's and artist-run spaces with their all-too-ready allegiances to bohemianism and avant-garde strategies as easy rituals of critique; the respectable and liberal city and regional museums who obey a hierarchical system of center-periphery and yet try to lay claim to speak with a specific provincial and local accent and so on. Analysis of this institutional character and its speech acts will allow us to respeak the institution from a grounded and connected historical site, not from an ideal, semi-autonomous place where art merely apes the rituals of contemplative religion with its misplaced social authority. It will also allow us to see how another's speech is accepted or rejected within that context. What happens when a small provincial museum speaks homosexuality as it did in Cincinnati, Ohio, with the exhibition of the photographs of Robert Mapplethorpe, or when a city museum in Sheffield, England, speaks another's national tongue or a national museum speaks another nation's individual claims to identity?

The list of interrogations of this speech could go on forever; and the investigations would be divided between an exhibition as a text of conscious and unconscious motivations, and audiences of reception which vary considerably. The techniques used in this kind of genealogy would follow those methods used in post-structuralist literary criticism and those used to analyze mass media productions and receptions.

Such questions and others would start to uncover whether or not this speech, called the exhibition, of any particular institution, admits to its own necessary contradictions and multiplicities or whether it is an attempt at realist transparency and avoidance of the alienation at the center of art's complexity? And if it is an affirmative narrative, analysis could begin to show how it performs its realist or its individualist or its nationalist narrative to affirm and reify social relations by acting to resolve conflict through institutional alignments. We could begin to find its textual gaps, pauses, ellipses and other tell-tale signs of strategic interruptions in its conventions and conformisms: Its slips of tongue. In other words, how can the art museums's face be composed when its heart is conflicted? How can it speak realistically when its true speech can only be surrealistic, fragmentary, and incomplete, full of doubt and vulnerability and poetry?

As Carol Duncan has written:

In art, ideals are given to us as general, universal values, collective cultural experiences, 'our heritage' or as some other abstraction removed from concrete experience... Our very encounters with it in museums, galleries and art books are structured to create the

illusion that the significance of art has little or nothing to do with the conflicts and problems that touch common experience.⁷

And despite many new frameworks and methodologies which forcefully prise the art work itself into layered and braided narratives to compel a criticality to emerge within each art work, not much work is done on the institution itself as a speaker with a character, a history, a set of culturally determined options and constraints.

The hallucination of full identity spoken by many art exhibitions must be countered by an analysis of these institutional representations as relationships of tangible difference, where the borders of each narrative are always the beginnings -the starting points- not the ends of experience. Then dialogue might occur, not because of the voices of artists or objects whose articulations are always somewhat muted or repressed in such institutions today, but because the voice of the art institution itself will be understood as a positioned body in the cultural environment. By understanding the exhibition as a speech act, we will know who speaks to whom, why, where, and when, and under what conditions. Only then will we be able to hope to understand what is really being said when museums speak. Then there will be the possibility for exhibitions to be reciprocal, mutual, arguable, and debateable in enriched and engaged dialogue. Otherwise the exhibition as speech will remain a monologue followed by a long silence, the silence that unfortunately reigns in most art museums today, the sound of curatorial failure.

⁷ Carol Duncan and Alan Wallach, "The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual: An Iconographic Analysis," *Marxist Perspectives*, winter 1978.

Post-Duchamp Krizi

Bedri Baykam

Kavramlar Çıldırılmış Olmalı

Saat gecenin biri. On beş dakikada bir tuvalete gidecek kadar ishalim. On beş dakikada bir veya on beş dakikalığına başka bir şeyler oluyordu filan diye, hemen bir gönderme yaptığımı zannetmeyin. Konu hiç de öyle bir şey değil. Konu bildiğimiz ishal. Ama illâ bir gönderme arıyorsanız, kendinizin de düşünebileceği bir referanstan söz edebiliriz: Artık yalnız avangardizm veya çağdaş sanat veya postmodernizm değil, kavramların genel olarak toptan ishal olduğunu söyleyebiliriz. Toptan bir tekrar, toptan bir kısır döngü, ishale dönüşen bir kabızlık. Küçük veya kimilerine göre büyük bir panik. Acaba bu geçici bir rahatsızlık mı? Streptomagma veya Lopermid yetecek mi, yoksa olay kronik mi? Yoksa hastamız AIDS filan mı oldu? Hastayı toptan kaybetmemiz mevzubahis mi, yoksa onunla yaşamaya mecbur muyuz? Gerçekten yardım istiyor mu hasta? Hattâ başka türlü, daha radikal sorular sorabilir miyiz? Meselâ, hastaya yardım etmeye değer mi? Yoksa onun yerine fark ettirmeden başkasını koyabilir miyiz? Bu geçişi ‘çaktırmadan’ yapabilir miyiz? Hasta ölse ve yerine bir şey konulmasa ne olur? Ne fark eder?

Jeff Koons, “eleştirmenler her şeyi o kadar iyi biliyorlarsa, neden kendileri yapmıyorlar?”¹ diyor. Aman sakın, Jeff Koons kimmiş diye birbirinize filan sorup böyle ayıp bilgisizliklerinizi açığa vurmayın, çünkü günümüzün dünyasında çoğulcu sözlüğe geçiş yapan ve yaptıran taze ilâhların adlarını ve kapsadıkları alanları bilmiyorsanız, sakın bugünkü sanat ortamında ağzınızı açmayın. Sergi açılışlarında elinizde şarap, bir duvardan

¹ Jeff Koons, “The Power of Seduction,” *New Art International, Art and Design* (Londra: Academy Editions; New York: St. Martin’s Press, 1990), ss. 49-53.



Marcel Duchamp Paris'te (1910)

ötekine, bir resimden diğerine gidin, ‘ne hoş renkler,’ deyin ve susun. Yalnız Koons değil, sakın, Basquiat kim? Haim Steinbach kim? Peter Halley kim? Richard Prince kim? diye bir şeyler sormaya yeltenmeyin. Bunu bir yapsanız ayıplanırsınız, hor görülürsünüz, raconunuz düşer, dedikodu ve alay konusu olursunuz. ‘Cebir’ ne demek bilmeyen matematik öğretmeni durumuna düşersiniz. Bugün sanat dünyasında *in* ve *present* olabilmeniz için bugün geçerli olan ve artık bir alan, bir tür kod haline dönüşmüş bu isimleri ve onların sanatsal *jargon*larını bilmeniz lâzım. Yani, ‘onların sanatsal jargonu’ derken, onlar hakkında üretilen sanatsal jargonu kastediyorum. *Jargon* ne mi demek? Sakın ha! Duymamış olayım. Ne siz sormuş olun, ne ben duymuş olayım.

Bugün ben sizinle sohbet etmeye geldim. Konumuz Post-Duchamp krizi. Tabii, artık Duchamp kim filan diyen olmadığı için aranızda, size kalkıp bu ünlü sanatçının hayatının akışının teknik ve biyografik detaylarını anlatmayacağım. Çünkü sizler için İsmet İnönü, Metin Oktay, Picasso ve Duchamp eşit derecede tanınan isimlerdir, öyle değil mi? Bundan zaten kimsenin şüphesi yok, müsterih olun. Hemen alınmayın. Post-Duchamp krizi: Duchamp postu pahalıya satacak filan gibi bir şey olsa gerek. Körfez Krizi, Çankaya Krizi, Tanju Krizi, Ecevit Krizi, *Kara Kitap* Krizi, Gorbacov Krizi ve hepsinden önemlisi, hepsinden daha tarihî olanı Post-Duchamp Krizi.

Postmodernizm. İtalik mi yazsak? Tırnak içinde mi yazsak? ‘Postmodern olduğu söylenen nesneler’ gibi ne söyleyenin ne bahsedilenin betimlendiği ukulâ ve boş, içeriksiz, korkak bir cümle mi yazsak? Ne yazsak? Nasıl yazsak? Utanarak mı? Kızarak mı? Gizlice mi? Adımızı saklayarak mı?

Sizinle bugün burada mesleği belli bir adam konuşuyor. Ben bir ressamım. Sanat üstüne düşünüp yazıyorum. Ama bir eleştirmen değilim. Sergilere gidip puan vermek hoşuma gitmiyor. Filmlere, sokaktaki güzel kızlara, futbolculara, hattâ açık oturumdaki eskiyen politikacılara puanlar dağıtabilirim de, biz ressamlar için böyle şeylerle yorulmaya değmez. Ne diyordu Jeff Koons? “Kolaysa neden kendileri yapmıyorlar?” diyordu. İşte o cümleye göre ben biraz değişik bir noktadayım. Size bir sorundan eleştirmen gibi değil, bir ressam gibi bahsedeceğim. Kimi zaman kendi seçimlerim, kendi kararlarım, kendi sanatsal yaşantım da konuya kaçınılmaz bir şekilde bulaşacak ve bunu özellikle saklamak için bir gayret sarf etmeyeceğim. Zaten bunu yapsam nasıl olsa suni bir hareket olurdu. Konuşmamın adını ve çerçevesini *Post-Duchamp Krizi* olarak belirledik. Tabii ki, Marcel Duchamp’dan, ana konu burada kendisi olmamasına rağmen, söz edeceğiz. Ama ondan önce genel ve toplu bir bakışla günümüzün sanat ortamına bir göz atalım.

Modernizmin hızlı ergenlik ve gençlik yılları epey gerimizde kaldı. Birbiri-

ni hızla takip eden akımlar, sanatçılar, toplu çıkışlar artık sanat tarihimizin altın sayfalarını işgal ediyorlar. Her şey ilk doğum sancılarıyla da, kendini kabul ettirme savaşlarıyla da, dokümanite edilişleriyle de artık yaşanmışlığın tüm evrelerinden geçmiş. Kimi zaman sanatçıların veya sanatın tüm tarihçesini etkileyen küçük anekdotlar bile artık herkese mal olmuş. İçki sofralarının masa kavgalarında, ters duran bir tuvalin yarattığı ilk soyut etkide, eleştirmen-ressam-galerici ilişkilerinin kimi zaman beklenmedik şaşırtıcı ahenginde ortaya çıkan detaylar, pürüzler, efsanevî sözcükler, hepsi ciltlerdeki ve kültürümüzün toplu belleğindeki yerlerini almışlar.

Burjuva toplum, Renoir'ın, Monet'nin, Picasso'nun açtıkları izlenimcilik kapısının hikâyesiyle başlayan modern sanat tarihinde bu isimler dahil olmak üzere ortaya sunulan her fikre, her akıma, her yeni yaklaşıma aynı mantıkla yaklaşmış: Önce bir alay, sonra bir kahkaha, sonra 'bırakın canım bu zıpzırları,' sonra da etraf biraz daha ısındıktan sonra, 'bu adam dâhi mi, şarlatan mı?' şeklinde gelenekselleşen basit manşetler. Ve sanatta burjuvaların ve hattâ entelektüel ortamın kendisinin sırayla oluşturdukları bu setlerin hepsinden geçmeyen hiç kimse de zaten sanat tarihinde kalamamış. Van Gogh'un işleri de, fütüristlerin çıkışları da, Dada da, gerçeküstücüler de, soyut dışavurumcular da, *pop art* da hep alaylı ve kalaylı dolaşım sürecinden nasiplerini almışlar. Jackson Pollock tuvalini yere koyup ilk akıtmaları yaptığı da, Roy Lichtenstein ilk resimli roman karesini büyüttüğünde de, happeningciler ilk eylemlerini yaptıklarında da hep aynı tepkiyle karşılaşmışlar: 'İyi güzel, bu saçmalıklar belki ilginç olabilir, değişik olabilir, ama bunlar SANAT değil!' Ve bu cümle her ortaya çıktıktan on yıl sonra, aynı ağızlar, 'sanat değil' dedikleri şeyi yüksek sanat olarak kabul edip bu sefer aynı cümleyi o yılın yeni yetme işine uygulamışlar. Bu yuvarlanmalar, itme-çekmeler ve tepkilerle de bugüne kadar gelmişiz.

"Ağaçları Sık Dikilmiş Bir Orman"ın Bekçisi: Metin

Modern sanatın bu ilk dönemlerinde de, sanatçıların avangardlıklarını ortama kabul ettirmeleri tabii ki hiç kolay olmamış. Hattâ kültürsüz burjuvanın 'şarlatanlık' feryatları daha da yüksek çıkmış. Ancak, o ilk on yılların kesin avantajı, herkesin ağacını dikeceği ve yenilik önerisini sunabileceği çok boş alan bulabilmesiydi. Bugün ise, biraz ileride detaylı olarak göreceğimiz gibi, modernizm ve çağdaş sanat ortamı artık, Jean-Michel Alberola'nın bir deyimini kullanacak olursak, "ağaçları sık dikilmiş bir orman"² ve burada sa-

² Jean-Michel Alberola, 1. İstanbul Bienali'nde yapılan kişisel sohbet (İstanbul, 1987).

natçının kendisine dikecek bir fidanlık yer bulması da, ağaçların arasından kendine bir patika yol açabilmesi de imkânsız denecek kadar zor uğraşlar halini alıyor. O ilk yıllarda, kimi tutucu kalemşörlerin aksine, bu çılgınlıkları yapan sanatçıların neden deli olmadıklarını, neden birer dâhi sayılmaları gerektiğini anlatan yazarlar bu avangardları kitlelere taşıyan, anlatan, savunan bir rol üstlenmişler. Bugüne birden gelecek olursak da, bugün bu işlevin oluşum yöntemlerinin değiştiğini görüyoruz. Bugün artık yüz elli yıldır tuval içi ve dışı, mekân içi ve dışı, galeri içi veya sokaklarda, her türlü yenilik, her türlü uçukluk, her türlü radikalizm denendikten sonra, hiçbir yapıt bir ortamı, Picasso'nun *Demoiselles d'Avignon*'u (Avignon'lu kızlar), Manet'nin *Déjeuner sur l'herbe*'i (kırdı öğle yemeği), Duchamp'ın *Nu descendant les escaliers*'i (merdivenden inen çıplak) gibi, Kandinsky'nin ilk soyut kompozisyonu, Pollock'ın ilk akıtması gibi etkilemiyor. Sanatın şok yaratma kapasitesi artık tarihe yenik düşmüş gibi ve ipler artık *Metin*'in, yani *Text*'in, *Söylem*'in eline geçmiş. Yani, bugün artık neyin yeni, neyin ilgi çekici, neyin alınır, neyin alınmaz olduğuna Metin karar veriyor. Filozoflar, sanat tarihçileri, keskin eleştirmenler artık yapıtın arkasında değil, önündeler. Metin önde gidiyor, yapıt arkadan geliyor. Artık önemli ressamaların önemli yapıtları, bayrağı taşıyıp olayı sürükleyen yazarların metinlerine birer illüstrasyon olabilmek şerefine erişmeye çalışıyorlar. Metnin bu birincil konuma tırmanışının diğer önemli nedeni, bugünkü sanat ortamındaki eklektisizmin getirdiği atomik, kaotik ve parçalanmış yedi başlı dünya. Bugünkü sanat dünyası, geçmiş dönemlerde olduğu gibi bir akımın, bir görüntünün, bir modanın durumunun geneline hâkim olduğu bir ortamdan kurulu değil. Bugün, basılmamış nokta kalmayan sanat ortamımızda hiçbir prens kendi sokağı dışında bir bölgeye pek söz geçiremiyor ve her atış, her vuruş serbest. Peter Halley'nin geometrik soyutlamaları, Anselm Kiefer'in tarihle yüklü ağır ve kanamalı dışavurumcu tuvaleri, Keith Haring'in çizgi adamları, Jenny Holzer'in elektronik graffitis, Cindy Sherman'ın fotoğrafları, Bruce Nauman'ın videoları, Allan McCollum'ın nesnelerle donatılmış mekân düzenlemeleri, Igor Koptiansky'nin dekor, tuval, mekân anlayışlarını birleştiren çağdaş neoklasik işleri ve daha sayabileceğimiz binlerce sanatçının işlerinin her biri aynı dönemde ayrı telden çalışıyor. Sanki bir meraklı 1960'lı yıllarda yeni satın aldığı yüksek güçlü radyosunun antenini sonuna kadar açmış, değişik frekansların içinden geçip, sürekli olarak *tuning* düğmesini sorumsuzca ve hedefsizce çeviriyor ve her dilden yayını ve paraziti çevresine zevkle yayıyor. İşte bu kaotik ve eklektik ortam her türlü geçmiş işin özünün suyunu sıkıp sonra ona kendi kokusunu sindirmeye çalışsa da, bu ortamda bir eskimeyen adam

var ki, onun izleri, kokusu, havası ve etkisi bir türlü silinmiyor, giderilemiyor ve ne kadar uğraşılsa 'asimile' edilemiyor. Bu da, tabii, bildiğimiz gibi, Marcel Duchamp. Bugünkü sanat dünyasından daha fazla söz etmeden önce biraz filmi geri sarıp, yüzyılın başlarına, Dada'nın iddialı günlerine dönüp biraz Marcel'le ilgilenelim. Bu bölümü biraz uzun tuttuğumu size önceden belirtiyim. Hattâ neredeyse bazen *Post-Duchamp Krizi* konferansında olduğumuzu unutup kendinizi Duchamp'nın veya Dada'nın çay saatinde hissedebilirsiniz. Ama bunu bilerek böyle bıraktık. Çünkü *Post-Duchamp Krizi* dediğim boşluğun farkına varabilmek için, çelişkilerini anlayabilmek için Duchamp'nı, Dada'yı, *ready-made*'leri, çıkış nedenlerini ve tüm bu dünya'nın doğuş serüvenini hissedebilmemiz lâzım.

Dada ve Marcel

Nereden geldiğini kimsenin tam olarak bilemediği ve çıkış noktası konusunda birçok değişik rivayet olan *Dada* sözcüğü, yarattığı depremvari anarşik ortam ve ele avuca, kalıba sığmaz görünümle, modern sanat tarihinin en yaramaz, en haylaz, en rezil, en skandal veledi olacaktı. Fütürizmle görmeye başladığımız alışagelmelik sanat tavırlarının hemen ardından gelen Dada nasıl anlatılır? Dada anladığımız anlamda sanatsal bir akım değil, "neredeyse bir harp gibi bir ülkenin üzerine çöken bir fırtınaydı."³ *Dada* 1915-1920 arası aynı anda Zürih ve New York'ta ortaya çıktı ve daha sonra bunu Berlin, Hannover, Köln ve Paris'teki Dada hareketleri izledi.

Dada'nın sürekli olarak insanlara sataşan, sanatın kaybolmasını öneren, burjuva toplumunun üstüne provokasyonla çekinmeden giden bir tutumu vardı. Bir yandan inat ve nefretle alışılmış sanatsal değerlerin üstüne hücum ederken, bir yandan da sanatta şansın varlığını arayan ve bulan, skandal olaylar ve süreli yayınlar çıkaran, kendi içlerinde anlaşılamayıp kavga etmeyi prensiplerine aykırı görmeyen bir gruptu. Hans Richter, "Aynen bakteri ve antibiyotik ilişkisinde olduğu gibi, toplum verdiğimiz bir mesaja ya da provokasyona alıştığı zaman, biz hemen onu terk edip yenisini arıyorduk," diyordu.

Dada Sözcüğünün Çıkışı

Peki, *Dada* ismi nereden gelmişti? Bu tam olarak bilinmiyordu. Kelime 1916'dan beri kullanılıyordu. Rivayetlerden birine göre, iki Romen, Tzara

³ Hans Richter, *Dada Art and Anti-Art* (New York; Toronto: Oxford University Press, 1965), s. 9.

ve Janco, aralarında Romence *da, da* diyerek, onaylayan, ‘evet, olur, OK’ anlamına gelen bir sözcüğü sıkça kullanıyorlardı. Böylece belki *Da Da*’dan, Romence’nin bu neşeli, heyecanlı, kolay akılda kalan kelimesinden doğmuştu.

Hugo Ball konuya açıklık getiremiyordu: “Romence’de ‘evet, evet’ anlamına gelir. Fransızca’da çocukların bindikleri sallanan tahta atın adıdır; Almanlar için ise aptalca bir saflık simgesidir.” Tzara şöyle diyordu: “Ortaya bir kelime çıktı, kimse nasıl oldu bilmiyor; ayrıca gazetelerden öğrendiğimize göre Afrikalı bazı kabileler kutsal ineklerin kuyruğuna ‘dada’ derlermiş.” Jean Arp ise tam tersine bu şerefi Tristan Tzara’ya veriyordu: “Burada bugün kesinlikle ifade ederim ki, Tzara bu kelimeyi 6 Şubat 1916’da, akşam saat 6’da buldu ve kelime ağzından ilk çıktığında ben on iki çocuğumla beraber orada bulunuyordum. Olay Café de la Terrasse’da cereyan etti ve ben sol burun deliğime bir broş takmıştım.” Richard Huelsenbeck ise, kelimenin kendisi ve Hugo Ball tarafından, bir Almanca-Fransızca lûgatın tesadüfen çevrilen bir sayfasında *Cabaret*’nin şarkıcısı Madame Le Roy’ya bir sahne ismi ararken ortaya çıktığını söylüyor.⁴

Dada’nın çıkış yılları, aynı zamanda ‘soyut sanat’ kavramının kendini artık kabul ettirdiği ve dünya sanatına yön verdiği günlerdi. Sophie Tauber ve Hans Arp, Dada’nın içinde ‘soyut sanat’ üreten kişilerdi ve beraber çalışıyorlardı. Hans Arp’in ‘şans faktörü’nü kullanmaya başlaması da ilginç bir tesadüfle olmuştu. Bir gün hoşuna gitmeyen bir desen yapan Arp sinirinden bunu yırttı, parçalara ayırdı ve atölyesinde havaya attı. Daha sonra, yere yan yana düşmüş kağıt parçacıklarının oluşturduğu yeni biçimler birden çok ilgisini çekti. Bütün vermeye çalıştığı ifade, şans eseri elinin ve sağa sola saçılan kağıt parçalarının sayesinde birden gerçekleşivermişti. Bu şans ögesinin varlığını hemen kabul eden Arp, kağıtları alıp yapıştırdı ve daha sonra bu tip çalışmalar yapmaya devam etti. Böylece ortaya çıkan şans faktörü, Dada’nın ukalâ, herkese meydan okuyan, provokatör, baş kaldırmacı, kanatlanıp uçmaya kalkan tavrına birden eklendi. “Şans bizim müseccel markamız oluverdi,” diyor Hans Richter, “onu bir pergel gibi takip ettik.” Şans faktörü, Tzara aracılığıyla edebiyatla da kendini hemen gösterdi. Serbest uyum ve ilişki teknikleri, bağımsız düşünce zerrecikleri, alışılmadık ve beklenmedik ses ve kelimelerin yan yana gelebilmesi, tüm bunlar bilinmeyen bir yeni dünyanın ve bilinçaltının işi olabilirdi.

Dada’nın bir başka karakteristiği de kahkahasıydı.

⁴ Richter, s. 32.

Yıkıyorduk, hakaret ediyorduk, küçümsüyorduk ve gülüyorduk, her şeye gülüyorduk. Kendimize de, İmparator'a da, Kral'a da, ülkeye de, şişman göbeklere de, çocuk bezlerine de gülüyorduk. Kahkahalarımızı ciddiye alıyorduk. Kahkaha, kendi kendimize keşfe çıkışımızda, yaptığımız anti-sanat'ın ciddiyetinin tek garantisiydi. Ancak kahkaha yeni buluşlarımızın bir ifadesiydi. Onların çıkış noktası veya hedefi değildi,

diyor Richter.⁵ Dada'nın halka uyguladığı provokasyon ve olay çıkarma taktikleri sürekli olarak bukalemun gibi kılık değiştirip uygulanıyordu. Dadaist olmayan Giacometti bile, grupla beraber restoranları basıp sakın sakın sosislerini yiyen burjuvalara "Yaşasın Dada!" diye bağırmaı bir zevk haline getirmişti. Hiçbir şekilde gerçekleşmeyen hayalî düellolar, gazetelere verilen sapıtılmış yanlış haberler, burjuvaların nefretini kazanıp buna bir kahkaha patlatma isteği hep Dada'nın işleri arasındaydı.

Tristan Tzara: "Bugün Mutlu musunuz, Melankolik misiniz, Yoksa Dada mısınız?"

Tristan Tzara'nın 1924'te Hannover'de *Mey* dergisinde Dada üzerine bir konuşmasının metni yayımlandı:

Size bir Dadaist'in vebalı gibi göründüğünü anlatmama bile lüzum yok. Bu yüksek kesim, biz Dada'lara yaklaşıncı büyük bir klâsla davranırlar. Ama on metre öteye gidince nefret yeniden başlar... Bir başka nokta da, tüm arkadaşlarımızın bizden ayrılması ve istifa etmesi söz konusu. Dada hareketinden ilk istifa eden ben oldum. Herkes Dada'nın bir şey olmadığını bilir. Ben hiçbir şeyin anlamını anladığım zaman Dada'dan istifa ettim... Gerçek Dadalar, Dada'dan daima ayrı olmuşlardır. Dada'yı, ondan büyük gürültüyle istifa edecek kadar önemli bulanlar, hep kendi reklamlarını yapmak için bu yönü seçtiler. Bugün buraya bir açıklama dinlemek için geldiğinizi biliyorum. Bakın, Dada üzerine hiçbir açıklama beklemeyin. Siz bana kendinizin neden var olduğunuzu açıklayın. Eminim hiçbir fikriniz yok... Diyeceksiniz ki, çocuklarımı mutlu etmek için varım. Fakat kalbinizde bunun böyle olmadığını bileceksiniz. Ülkemi barbar saldırılardan korumak için varım, diyeceksi iz. Aman ne güzel bir sebep!! Diyeceksiniz, varım, çünkü Tanrı öyle istiyor: Bu da bir çocuk masalı. Bana hiçbir zaman neden var olduğunuzu söyleyemeyeceksiniz, ancak buna rağmen hayata çok ciddi olarak bakmayı başaracaksınız... Dada esasında hiç de modern değildir. Tam tersine bir Budist aldırmaılık dinine dönüş tabiatıdır... Artık bize bilimin faydalarına olan aşırı zaafımızı fazlasıyla kullanan akıllı akımlardan gına geldi. Şimdi bize lâzım olan doğaçlamadır... Sanat yaşamın en değerli göstergesi değildir... Yaşam çok daha ilginçtir. Dada, sanata verilmesi gereken gerçek değeri bilir. Dada sanatı günlük yaşama sokar. Bu ters yönde işler. Dada, her şeyi gün geçtikçe basitleşen bir izafiyete götürür. Kapisrislerini yaratının kaotik rüzgarı ve vahşi kabilelerin barbar dansıyla karıştırır. Mantığı en az kişisel düzeyine indirmek ister. Dada'yı modern bir ekol olarak görmeyin, hattâ bugünkü ekollere bir tepki olarak bile görmeyin. Söylediğim birçok şey size doğal ve eski geldi, değil mi? Sizin, hiç haberiniz olmadan da, hattâ daha Dada var olmadan da belki birer Dadaist olabileceğinize bundan güzel kanıt olabilir mi? Çoğu zaman Dada'nın bir haletiruhiye olduğunu duyacaksınız.

⁵ Richter, s. 51.

nız. Siz bugün mutlu, üzgün, neşeli, melankolik veya Dada olabilirsiniz. Edebi olmadan romantik, rüyakâr, eksantrik, işadami, zayıf, değişmiş, burnu havada, dost veya Dada olabilirsiniz. Bu, tarihin akışında daha sonra gerçekleşecek: Sürekli tekrar ona gerekli içerikle organik olarak yüklü bir kelime karakteri kazandırdıktan sonra... Yavaşça, ama emin adımlarla bir Dada karakteri oluşmakta... Çoğunlukla bizim tutarsız olduğumuz söyleniyor... Ama esasında her şey tutarsız. Bir banyo almaya karar veren, ama onun yerine sinemaya giden bir centilmen de tutarsızdır... Yaşamda olup bitenlerin bir başlangıcı veya bir sonu yoktur. Her şey tamamen aptalca bir şekilde olup biter. Bu yüzden her şey birbirine benzer. Basitliğin adı da Dada'dır.

Dada bir haletiruhiyedir. Bu yüzden kendini yarışlara göre değiştirir. Dada, kendini her şeye uygular, ancak hiçbir şey değildir. Evet ve hayır'ın ve tüm karşıtlıkların keşiştiği noktadır. İnsan için olan felsefelerin şatolarında keşiştiği noktalarda değil, en basitinden, sokak köşelerinde köpeklerle çekirgelerin karşılaştığı gibi.

Yaşamda olan her şey gibi, Dada da gereksizdir.

Dada bir iddia taşımaz, aynen yaşamın olması gerektiği gibi. Belki size Dada'nın havanın ısrarıyla, mantığın kelime ve âdetlerle doldurmaya başaramadığı tüm mekânlara sızabilen bir bakire mikrop olduğunu söylersem, beni daha iyi anlarsınız.⁶

Francis Picabia'nın Görkemli Dada Girişi

Francis Picabia'nın 1918'de Zürih'e gelişi, Dada'ya aniden yeni bir çehre kazandıracaktı. Tzara artık sanat ve anti-sanat arasında bir denge arayacağına, boşluğun, tufanın neşesi ile uğraşmaya başlamıştı. Tzara'nın ünü o günden sonra da giderek arttı. Francis Picabia kültürlü, akıllı, zengin, yaratıcı, bağımsız, sanata ve sanatına aşırı düşkün bir kişilikti. Zürih'e gelir gelmez Dadaistleri Elite Hotel'de bir şampanya partisine davet etmişti. Dünya harbinin ortasında bir dünya yolculuğuna çıkmış neşeli ve sorunsuz bir adam görünümündeydi.

Picabia, Marcel Duchamp'la beraber Dada içerisinde, hakkında uzunca söz etmek istediğim iki sanatçıdan biri.

Picabia'nın Postmodern (!) Dünyası

Birçok sanatçının sanat tarihinde alacağı yer zamanla değişebilir. Örneğin, Picabia'nın ünü ve önemi giderek artmış, 1980'li yıllarda sanatçı, yirminci yüzyılın en çok etkileyen sanatçılar arasına girmiştir. Ayrıca sanat ortamımız ve sanat tarihçilerinin en belirgin bir hatası da, bir sanatçıdan hep onu meşhur eden işlerini beklemleri ve o sanatçının daha sonra, ilerleyen zamanda ürettiği değişik yapıtları çoğu zaman yanlış değerlendirerek onu 'kendine ihanet etme,' 'modernizme ihanet etme,' 'bozulma' gibi yargılarla suçlamalarıdır. Bu gereksiz hücumlardan Picabia da nasibini almıştır. Sanatçının gerek

⁶ Tristan Tzara, "Merz," *Mey*, sayı 7, cilt II, ocak 1924; tekrar basım, Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art* (Berkeley; Los Angeles, Londra: University of California Press, 1988), ss. 385-89.

saydam işleriyle birbirinin üstüne geçirerek yaptığı resimler, gerek geometrik sanat çıkışlarını andıran işleri, gerek pop bir realizmi çağrıştıran ve tutuculukla suçlanan işleri hep son on on beş yılın sanatında etki alanları net olarak görülen sahalara açmıştır.

Picabia'nın, "sanatçının kendi zevkinde aksak bir sapma" ve modernizme bir ihanet olarak algılanan gelişmeleri, dönemin en büyük ustalarından birinin yıllarca yarım algılanmasına neden oldu.⁷ Modern sanatın talepleri üzerine iflasa ve çöküşe gidişini en önce hisseden ve ima eden Picabia, ölümünden sonra gelen postmodern dünyayı yaşayamadı. Picabia modernizmin tek bir görüntünün tekrarına dayalı seri-üretim mantığının sağlam, gerçekçi ve kalıcı bir temel üzerine kurulu olmadığını anlamıştı. Picabia "temiz düşüncelerinizin olmasını istiyorsanız, onları gömlekleriniz kadar sıkça değiştirin," diyordu.⁸ Uzun lâfin kisası Picabia, yüzyılın ilk yarısında inanılmaz ve akıl almaz bir şekilde postmodern dönem sanatçıların son yirmi otuz yılda takındıkları tavrı uyguladı. Daldan dala konan bir kelebek gibi veya her kovana girmek isteyen bir arı gibi her kapıdan girip çıktı. Hepsine *fake* attı ve onları kullandı. Özellikle 1980'li yıllarda Picabia'nın bu tavrı evrensel sanat ortamının ressamlarının değişmez taktığı oldu. Yarım asır önce 'tutarsız ve güvenilmez' bir görüntü veren ve Dada grubuna mensup olması sayesinde postu kurtaran Picabia bugün tam tersine bu tavır sayesinde Duchamp'la beraber postmodern anlayışın modernizmin ilk yarısındaki uygulayıcısı konumuna geliverdi!

Anarşi'nin Serseri Sevgilisi Arthur Cravan

Fakat biz şimdi kısa bir süre için Marcel Duchamp'ı, Picabia'yı Post-Krizleri bir köşeye bırakıp kısaca Arthur Cravan'dan söz edelim ve sonra tekrar konunun göbeğine dönelim. Cravan geniş kitlelerce az tanınan, ancak Dada tavrının içinde yeri olan, Paris ve New York Dadası'ndan söz edilince hep gündeme gelen bir yazar ve amatör boksördü. Cravan 1912-1915 arasında Paris'te çıkardığı *Maintenant* [şimdi] isimli yayında, burjuvaları bin parçaya bölmeye bayılırdı. Cravan yazılarında sözünü ettiği Anarşi'yi son harfine kadar kendi yaşamında da uygulamayı seven bir insandı. Örneğin, bir İsviçre mücevheratçısında mükemmel bir soygun yaptığını iddia ediyordu. Savaşın en kızgın günlerinde sahte pasaportlarla Avrupa, Amerika, Kanada ve Meksika'da seyahatler yapmıştı. 7 Mart 1914 tarihli dergisinde, kendi-

⁷ Marianne Heinz, "To the Poi Francis Picabia (Edinburg: National Galleries of Scotland: 1988), s. 10.

⁸ Robert Rosenblum, "The Later Work," *Picabia*, s. 44.

si hakkında şu otobiyografik notları yayımlıyordu: “Sahtekâr - Pasifik’te denizci - Katırcı - Kaliforniya’da portakal toplayıcısı - Yılanların sevgilisi - Otel hırsız - Oscar Wilde’in yeğeni - Keresteci - Fransa eski boks şampiyonu - İngiltere Kraliçesi’nin şansölyesinin torunu - Berlin’de şoför.”⁹ Sanırım bu tanımlamalara eklenecek ‘yanlış’ veya ‘doğru’ gibi bir lâf da yok. Hans Richter, Cravan’dan şöyle söz ediyor. “O, Dada’da olan yıkıcılık gereksinimini en son doruk noktasına kadar götürdü: Kendi kendini yok etti...”¹⁰

Cravan, herkese ve her şeye saldırıyor, ağıza alınmaz küfürleri şeker ikram eder gibi dağıtıyordu. Birden Paris’in en gözde adamı olmayı başarmıştı. 23 Nisan 1916’da Caravan ‘ciddi bir çılgınlık’ yaparak gerçek dünya ağır siklet boks şampiyonu zenci boksör Jack Johnson’ı, bir maça *defi* etti ve onunla ringe çıktı. Tabii, Cravan’ın bir dünya şampiyonuyla baş edemeyecek amatör boks seviyesi bir de sarhoşlukla karışınca Cravan birinci raundda nakavt oldu. Fakat bu kısa ‘gösteri’ Madrid’de büyük olay yaratmış ve Cravan yine gündemi meşgul ederek sevgili *fan*’lerini mutlu etmeyi başarmıştı. Bir yıl sonra New York’ta Bağımsızlar’ın sergisinde, kadınlı erkekli bir grubun önünde bir konuşma yapmaya Duchamp ve Picabia tarafından davet edilen Cravan, birden çırlıçplak soyunup herkese bir de küfürler etmeye başlayınca derhal kelepçelenip polis tarafından apar topar götürüldü. Onu hapisten Walter Arensberg kurtardı. O ayyaş halinde bile ettiği dayanılmaz küfürlerin ne kadar güzel düzenlenmiş cümlelerle kurulduğu günümüze kadar ulaşan söylentiler arasında. Sonra birden Cravan Meksika sahillerinden hareketle, küçük bir yatla köpek balığı dolu Karaib Adaları’nın açıklarına gitmek üzere yola çıktı. Cravan en son bu yata erzak taşırken görüldü ve sonra yapayalnız, her zamanki kör cesareti ve kararlılığıyla denize açıldı. Söylediği amacı, Buenos Aires’te, daha yeni doğum yapmış olan karısı, şair ve ressam Mina Loy’a kavuşmaktı. Cravan denizden çıkmayınca, Mina Loy bütün Orta Amerika hapishanelerini onu bulma ümidiyle boş yere gezdi. O günden sonra Cravan’ı gören veya onunla ilgili herhangi bir haber alan olmadı.

Cravan’a göre, sanat gereksiz ve ölüydü ve batmakta olan bir toplumun ifade aracından başka bir şey değildi. Artık kişisel eylemler gerçekleştirme zamanı olmalıydı. Yaşamın kendisi bir sanatsal macera olmalıydı. Cravan’ın anarşist kariyeri entelektüel elitten birçok kişinin onu bir model olarak görmesini sağladı. Cravan’ın yaşamı, Dada’nın en önemli tavrının sonuna kadar, yani tufana, ölüme, intihara kadar götürülmesiydi. Hiçbir şeyden korkmayan, saldırmaya hazır bir atletik vücuda sahip olan Cravan, hazırladığı

⁹ Richter, s. 85.

¹⁰ Richter, s. 86.

ölümüyle tüm 'fiyatını' ödeyerek, nihilist bir kahraman olarak Dada'nın tarihine geçti.

Marcel Duchamp: Sanat Tarihinin Kavramsal Satranççısı

"Picasso bir ressamdı ve sınırlar isterdi; Duchamp ise bir anti-ressam olarak buna karşıydı. Ressamlar içinde birinin veya diğerinin tarafını tutmak 1914'ten, Birinci Dünya Savaşı'ndan beri, sanatın tarihidir."¹¹ Ünlü Amerikalı soyut dışavurumcu Robert Motherwell, Duchamp'nın Cabanne'la yaptığı söyleşiler kitabına yazdığı önyazıda, Duchamp'nın, Picasso ile eşdeğerde gördüğü önemini böyle dile getiriyor. Hattâ bana sorarsanız, son otuz yılı ele aldığımızda, Picasso bir imparator, ama bir geçmiş ve tarihe oturmuş bir imparator olarak yerini zamanın boşluğunda alırken, Duchamp'nın getirdiği sanata bakış açıları, günümüz sanatçılarının işleri ve görüşleri doğrultusunda sürekli çağdaş kalmayı başarıyor. Bugün New York'ta en salaş sanatçının atölyesinden en önemli yetkililerin toplandığı konferans salonlarına kadar her sanat konuşulan yerde en çok yarım saatlik bir konuşmadan sonra %95 ihtimalle Marcel Duchamp'nın adı geçer. Adını kullanmayan %2 ise onu akıllarına getirirler, ama onun görüşlerine olan düşmanlıklarından ismini telâffuz etmezler. Duchamp sanki bir sis bulutu gibi tüm çağdaş sanat ortamının arasına yayılmıştır. Onu her yerde görebilir, hissedebilir, ama elleyemezsiniz. "Marcel Duchamp daima bir yeşil çizgili pembe gömlek giyerdi. Günde on kadar Havana purosunu içerdi. Az dışarı çıkardı, az arkadaşını görürdü. Ve ne sergilere ne de müzelere giderdi. Bu, onun için yapılabilecek en sade tanımlamalardan biri."¹²

Motherwell aynı yazısında,

Bir sanatçı birçok strüktürel ilişkiyi aynı anda algılayabilmek için çok zeki olmalıdır. Yani aslında zekâ, kompleks ilişkileri kavrayabilme kapasitesidir. Bu bağlamda, örneğin Leonardo'nun zekâsı inanılmaz derecededir... Duchamp'nın zekâsının en büyük başarısı ise onu her modern sanatçının sorunu olan 'estetik' konusunun ötesine geçirebilmiş olması,

diyor; Motherwell'e göre insanın Duchamp'la olan konuşmalardan en kesin öğrendiği şeyler, kesin bir yön, disiplinle yüklü olan ve ticaret için yapılmış sanat değil, daha çok bir büyük sanatsal macera. Duchamp'nın, "*this has been done before*" dedirtecek her sanat tarzına, izleyiciyi ve sanatçıyı şoke etmeyecek, risk almayan her işe karşı aldığı sert tavır anlaşılır ve tabii ki, bu

¹¹ Robert Motherwell, "Introduction," Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp* (New York: De Capo Press, 1987), s. 12.

¹² Motherwell, s. 8.

doğru. Fakat Duchamp kavramlarıyla öyle geniş bir alanı meydan boşken kapatmış ki, bu cümleyi söylemek için herhalde en iyi konumda olan kendisi. Çünkü sanatçı geliştirdiği kavramlarla, yeni sanatçılara açtığı yollar kadar onların, “*this has been done before*” cümlesini en çok dedirtecek işler üretmelerine neden olmuş. Motherwell, giriş yazısının sonlarında, “Duchamp büyük bir sabotajcı ve boyasal resmin amansız yılanıydı. Duyumsal resme olan küçümsemesi, onun erotik makinelere olan ilgisi kadar büyüktü,” diyor.¹³ Yine aynı kitapta yer alan bir ikinci kısa giriş yazısında Salvador Dali, bunu şöyle özetliyor:

Genç bir kadının yanaklarını güle benzeten ilk insan muhakkak bir şairdi. Bunu tekrarlayan ilk kişi ise büyük bir olasılıkla aptalın tekiydi. Bugün de Dada ve gerçeküstücülüğün fikirleri sürekli ve monoton olarak tekrarlanıyor. Yumuşak saatler birçok yumuşak nesnenin üremesine neden oldular ve *hazır-yapım*’lar tüm dünyayı kaplamakta.¹⁴

Marcel'in Yaşamı: Hazır Yapımlar ve Hazır Olmayan Ortamlar

Marcel Duchamp 1887 yılında bir noterin altı çocuğundan biri olarak dünyaya geldi. Bu altı kardeşin dördü ünlü sanatçılar oldular: Bunlar Marcel dışında, Jacques Villon, Suzanne Duchamp ve heykeltıraş Raymond Duchamp Villon.

Sanatçı felsefe ve edebiyat *Baccalauréat*’sını aldıktan sonra Paris’e büyük ağabeyinin yanına gitmiş ve Académie Julian’da 1905’e kadar resim çalışmıştır. Aynı yıl, tarihteki birçok ünlü ressam gibi Paris’te Ecole Nationale des Beaux-Arts’ın giriş sınavlarını başaramaz. Bir yıl gönüllü askerlik yapan Duchamp, 1906’da Paris’e döner. Apollinaire, Vauxcelles ve Picasso ile yeni sanat üzerine birçok uzun tartışmaya katılır. Duchamp önce izlenimci stilde bazı çalışmalar, sonra da 1909’da Cézanne’ın ilk dönemlerini hatırlatan çıplaklar ve portreler yapar. Daha sonra 1910 ve 1911’de kariyerinde önemli yeri olan birçok erken dönem çalışmasını üretir, ömür boyu kendisine bir yaşam tarzı ve felsefesi verecek olan satranç hakkında desenler ve boya resimleri yapar. 1912’de *La Vierge* (bakire), *La Mariée* (gelin), *Le Passage de la Vierge à la Mariée* (bakire’nin evliliğe geçişi) isimli tuvallerini yapar. Paris’te *Salon des Independants*’dan geri çevrilen *Nu descendant les escaliers # 2* (merdivenden inen çıplak no. 2) Barselona’da kübist sergide büyük ilgi ve hayranlık uyandırır. 1913’ten itibaren alışılmış tuval ve desen işlerini bırakır ve özgür bir dizge geliştirme amacıyla fizik, uzam, zaman/dördüncü boyut

¹³ Motherwell, s. 12.

¹⁴ Salvador Dali, “Introduction,” Cabanne, s. 13.

çalışmalarına başlar. Çalışmalarında üç boyutlu nesneler, yarı bilimsel imgelelere ve mekanik bir anlatıma dönüşür.

Sanatçı o yıl ayrıca Paris'te Sainte-Geneviève Kütüphanesi'nde çalışmaya başlar. O günleri anımsayanlar onun, "rahat oturusuyla, aklına esen her şey üzerine derin düşüncelere dalan ve nazıkçe bilgi talebinde bulunan herkese seve seve yardım eden bir kişilikte olduğunu" söylerler. Marcel bu görevi yaparken günde beş frank gibi komik bir para kazanmaktadır. Kendisine daha sonra neden bu işi yaptığı sorulduğunda, "hem belirli bir çevreden uzaklaşmak hem de zevk için, karşılık gözetmeden" yaptığını söyleyecektir.¹⁵

Marcel Duchamp o yıl sanat dünyasına kavramsal darbesini indirir ve *Bisiklet Tekerleği* isimli *hazır-yapımını* gerçekleştirir:

1913'te bir bisiklet tekerini bir mutfak pedestale bağlayıp dönüşünü seyretmeyi akıl ettim. Bisiklet tekerini bir pedestale koyduğumda, benim konum 'hazır-yapım'lar veya onun gibi bir şey değildi. Bu yalnız değişik vakit geçirme, ilgi alanımın dışına çıkma arzusuuydu. Bunu yapmak için ya da göstermek veya anlatmak için hiçbir nedenim yoktu. Birkaç ay sonra bir kış gecesi manzarası resminin ucuz reproduksiyonunu aldım ve ufkuna biri kırmızı, biri sarı iki adet nokta koyduktan sonra adını *Eczane* koydum. 1915'te New York'ta bir mağazadan bir kar küreği satın aldım ve üstüne *in advance of the broken arm*¹⁶ yazdım. 'Ready-made' kelimesi o dönemlerde aklıma geldi. Özellikle belirtmek isterim ki, bu hazır-yapımların seçimi hiçbir zaman estetik nedenlerle olmadı. Seçim bir görsel aldırılmazlığa tepkisi olan ve hiçbir iyi veya kötü zevk çağrıştırmayan, total bir anestezinin sonucuydu. Önemli bir özellik, kimi zaman hazır-yapımın üzerine yazdığım kısa cümleydi. Bu cümle, nesneyi bir resim başlığı gibi tasvir etmek yerine izleyicinin aklını başka ve daha sözel alanlara çekmek için vardı,

diye açıklıyor kendini Duchamp.¹⁷

Duchamp Paris'ten New York'a 1915 yılında geldi ve yanında, dostu Walter Arensberg'e bir küçük camdan serum topunda *Paris Havası* getirdi. Duchamp'ın kendilerine 1913'te yaşattığı *Merdivenden İnen Çıplak* şokundan sonra New Yorklular bu sefer de *ready-made*'lerle tanışmak şerefine nail olacaklardı. Bazı ciddi sanatseverlere Duchamp bir tahtadan şişe koyma rafı, meşhur bisiklet-tekerini ve de pisuarını gösterdi. Bu hazır-yapımların, kendisi onlara 'sanat' sıfatını verdiği anda, artık sanata dönüştüklerini söylüyordu. Raflarda veya bisiklet tekerinin hafifliği ve zerafetinde hâlâ estetik arayanlar, pisuar karşısında ne diyeceklerini şaşırıyorlardı. New York'un ilk Bağımsızlar sergisine, Duchamp *Fountain* (çeşme) adıyla ve R. Mutt imzasıyla (pisuarları üreten firmanın adı) pisuarını sundu. İçinde

¹⁵ Cabanne, s. 41.

¹⁶ [*In advance of the broken arm*: 'Kırık kolun uzantısı' veya 'kol kırılmadan önce.' -Y.N.]

¹⁷ Cabanne, ss. 46-47.

kendisinin de bulunduğu jüri bu ‘yapıt’ı, Duchamp’ın tüm ısrarlarına rağmen reddedince, sanatçı sergiden ve jüriden ayrıldı.

“Bu çalışmayı benim yaptığımı bilmiyorlardı, ama belki de dedikodudan duymuşlardı. Bağımsızlar salonunda bir çalışmayı reddetmek mümkün değildi, ama yapıt örtbas edilmişti. Sergi süresince bir panonun arkasına koydular ve öyle bıraktılar. Sergiden sonra onu bulduk ve ben aldım götürdüm.”¹⁸ Hazır-yapımlar Duchamp’ın sanatı reddedişinin ve yaşamı anlamsız görüşünün mantikî bir sonucuydu. Cravan gibi intihar edeceğine, Marcel kendini yok etme mecburiyetini kaldıran başka uzlaşma yolları bulmuştu. Duchamp’na göre yaşam melankolik bir şaka, çözülmez bir mantıksızlıktı, ama yine de araştırılmaya değerdi. Onun etrafında olup biten her şeye karşı duyduğu uzaklık ve sorumsuzluk onu bu dünyanın ötesine, kendini öldürme gereksinimi olmadan da götürebiliyordu. Duchamp kendini çevreleyen tüm faaliyetlerde komiklik ve lüzumsuzluk buluyor, bu da onun ironik sonuçlar çıkarmasına, kibirli gülüşlerine imkân veriyordu. Kendini beğenmişliği ise, “olmazsa, tüm insanların intiharına neden olabilecek” kadar gerekli ve çok insancıl, doğal bir konu idi. Hans Richter, “Descartes’in *cogito ergo sum*’u daha önce olmasaydı, onun için yaratılması gerekirdi,” diyor.¹⁹ Sanatçı, kendi deyimiyle, “Resim’e biraz akıl getirmek için” yola çıkmış ve bunu fazlasıyla başarmıştı.²⁰

Sanatçı kimi zaman bu hazır-yapımlara bir grafik sunuş detayı ekliyor ve bunun adını “yardım edilmiş hazır-yapım” koyuyordu. Örneğin, *Mona Lisa*’nın reproduksiyonuna bir bıyık ekleyip, altına isim olarak *L.H.O.O.Q.* yü eklemek gibi.

Ama kavram olarak Duchamp hazır-yapımları tamamen tersyüz de edebiliyordu. Örneğin, bir Rembrandt resmini ele alıp bunu bir ütü masası olarak teklif etmek gibi. Bu sefer de, bir hazır-yapım eşyasına sanat olarak bakmak yerine izleyiciye önerilen, bir sanat eserini alıp günlük eşya olarak kullanmaktı. Sanatçının konuyu bir başka ilginç açıdan ele alış şekli de vardı: Her bir boya tüpünün birer hazır-yapım kimya sanayii malı olduğu göz önüne alınırsa, dünyadaki tüm resimlere birer “yardım edilmiş hazır-yapım” olarak bakmak da mümkündü. Hazır-yapımların sanatın tekilliğini ve ‘orijinal yapıt’ olma olgusunu yok etmesi de Duchamp’ı fazlasıyla mutlu ediyordu.

Aslında tabii ki, ne şişe rafı ne de pisuar alışılan anlamda birer ‘sanat

¹⁸ Cabanne, s. 55.

¹⁹ Richter, s. 87.

²⁰ James Johnson Sweeney ile söyleşi, “Eleven Europeans in America,” *Bulletin of the Museum of Modern Art*, sayı 4-5, cilt XIII, 1946, ss. 19-21; tekrar basım, Chipp, s. 394.

eseri' değildi. Fakat bütün bu ciddi ve felsefi sununun getirdiği kahkaha, herkeste biraz yankılanma bulabiliyordu. Hepimiz bilimsel güvenimizde bir şeylerin hep biraz eksik olduğunu düşünürüz. 'Gerçek' hiçbir yerde değildir, kendimizde bile belki yoktur ve bu hazır-yapımlar, üzerine tosladığımız dünyanın boşluğunun ifadelerinden başka bir şey değildir. Duchamp'nın şişe rafı 'sanat çöptür,' derken, pisuarı, 'sanat bir göz boyama oyunudur,' demektedir.

Dada, bir yerde, gerçeğin sürekli bir parçalanışı ve kayboluşu olarak görülebilir. Bunu yaparken de, şansa, doğaçlamaya ve hemen kaybolabilen anlara verdiği önem tabii ki aşırıdır. Özgürlük, yaşamın bir doğaçlama silsilesi olarak algılanması şeklinde görülebilir. Varoluşçuluk tüm duygusallıkla yüklü öğelerden kendini arındırmıştır. Artık aynaya yalnız bireyin kendisi yansımaktadır.

Duchamp çalışmalarının sanat değil, anti-sanat olduğu konusunda çok ısrarlıdır. Fakat sanatçı, kendisinden bu lâflardan sonra beklenilenin tam aksine, şansa değil bilimsel güçlerin değişik etkileşimleriyle 'mucize'yi gerçekleştirmeye çalışmaktadır. Tufan karşısında insanların can kurtaran simidi olarak ancak bilime sarılabildiklerini gösterircesine, Duchamp mantıksızlığa ve tufana karşı mizahı ve sakın gülümsemesi ve asırlar süren sabrıyla, acaip isimler taşıyan erotik makinelerini geliştirmiştir. Örneğin, "Bekârlarınca bile soyulmuş gelin" (*La Mariée mise a nu par ses celibataires, même*) resminde olduğu gibi. Aylarca süren bu çalışma sanatçının New York City'de, Upper Broadway'deki atölyesinde yapılmıştır. Sanatçı yapıtın bir kenarına aylarca New York tozunun birikmesini sağlamış, sonra da bunun bir kısmını silerek arta kalanı fiksatif kullanarak 'ölümsüzleştirmiştir.'

New York'ta Bermuda Şeytan Üçgeni

İspanyol asıllı Fransız Picabia, Fransız Duchamp ve Amerikalı Man Ray, New York Dada grubunun öncülüğünü üstlenen kilit üçlüyü, Dada'nın yeni kıtadaki Bermuda şeytan üçgenini oluşturmuşlardı. Sürekli olarak resim, fotoğraf ve anti-sanat nesneleri üreten Man Ray, ayrıca 'işlevsiz makineler' de üretti. Man Ray'de ayrıca tüm insanlığa karşı beslenen aşırı bir şüphecilik vardı. Böylece onunla aynı duyguları paylaşan Marcel Duchamp'la çok yakın iki dost ve iki satranç partneri haline geldiler. Hans Richter satrancın getirdiği olguyu şöyle açıklıyor:

Satranca duyulan ortak ilginin değeri küçümsenemez. İnsanları kardeş haline getirir. Bütün bu aynı heyecanı paylaşmayan kişiler 'dışarıdakiler' stütüsünü alırlar. Hiçbir değerleri kalmaz. İnsanlar böyle olacağını akıllarına getirmeseler bile, satranç aşk gibi-

dir. Korkunç bir tutku halini alabilir. Bu virüse bir kere yakalananlar, bir morfinmanın morfine duyduğu kadar ona gereksinim hissederler. 1920'lerde Paris'te, Marcel Duchamp günün her saatinde, her zamanki nazik görünümünün içerisinde, Coupole kahvesindeki satranç masasında yeni bir zafere soyunmuş olarak bulunabilir.

Sanatçının satranca duyduğu ilgi gittikçe artmaktadır ve Duchamp'ın 'artık resim yapmadığı' dedikoduları 1923'ten itibaren yayılır. Ancak, sanatçı bazı değişik yapıtları üretmeye devam edecektir. Duchamp kendini o günlerde şöyle açıklar:

Resim yalnız görsel veya retinal olmamalı. Aynı zamanda beynin gri hücrelerinin ve entelektüel değerlere olan ilgimizin de dikkatini çekmeli. Sevdiğim her şey için bu böyledir. Ben kendimi hiçbir zaman dar olan bir çerçeveye hapsedmek istemedim ve hep elimden geldiği kadar evrensel olmaya çalıştım. İşte bu yüzdendir ki, örneğin, satranç oynamaya başladım. Kendi içinde satranç, vakit geçirecek bir oyundur, herkesin oynayabileceği bir oyun. Fakat ben onu çok ciddiye aldım ve onda büyük zevkler buldum, çünkü resim ve satranç arasında büyük benzerlikler gördüm. Hakikaten de, bir satranç oyununu oynadığımızda sanki bir skeç yapıyorsunuz ya da sanki sizin o oyunu kazanmanıza veya kaybetmenize neden olacak mekanizmayı inşa ediyorsunuz. Olayın rekabet ve yarışma yönünün pek bir önemi yok, fakat oyunun kendisi çok ama çok plastik ve herhalde beni çeken de bu.

Güzel olan, şayet 'güzel' kelimesi burada kullanılabilirse, ne piyonlar ne de oyunun biçimi. Güzel olan 'hareket.' Bir Calder çalışmasındaki mekanik hareket konusu gibi, satrança çok güzel şeyler var, ama bunlar görsel değil; burada güzeli oluşturan, eylemin, jestin veya hareketin hayal edilmesinden başka bir şey değil. Yani, her şey insanın gri dokularında, beyin hücrelerinde cereyan ediyor.²¹

Sanat dünyasında tam bir 'ajan provokatör' olan Duchamp'ın, boyasal resmi bırakışını izah ettiği de ilginç:

Merdivenleri İnen Çıplak'tan sonra isteseydim on tane daha çıplak üretebilirdim, bundan hiç şüphem yok. Fakat ben bunu yapmamaya karar verdim. Başka bir formül uygulamaya geçtim... Benim için artık fırçalarla tuvale tesadüfen alınmış boyaları fırlatmak imkânsızlaşmıştı. Artık *kuru* bir sanat tarzına dönmek istiyordum.

Ünlü Amerikalı soyut dışavurumcu ressam Willem DeKooning ise Duchamp'dan şöyle söz ediyor: "...sonra da o tek-adamlı sanat hareketi var; Marcel Duchamp benim için başlı başına bir modern hareket çünkü her sanatçının ne yapması gerektiğini düşünüyorsa onu yapabileceğini gündeme getiriyor. Herkes için, her sanatçı için olan ve herkese açık bir akım."²²

Galiba herkes bir yana, Marcel bir yana... Yine DeKooning'in sözlerine benzer bir pasaj, Gianfranco Baruchello ve Henry Martin'in yazdıkları kitapta var: "Duchamp, her ama her istediğinizi yapabilmenize izin veriyor.

²¹ Cabanne, s. 19.

²² Willem DeKooning, *Marcel Duchamp* (New York: The Museum of Modern Art ve The Philadelphia Museum of Art, 1973).

Mühim olan sizin bu yaptığınızı sevmeniz ve bunun sizin için bir anlam teşkil etmesi... Onun adı, bilinmeyen her şeyin her yerini gezebilmenize olanak sağlayan pasaportlardan sayısız adette yaratılmasını sağlıyor.”²³ Marcel bizim de buradaki düzenimizi çaktırmadan, sinsice, ince ve *très léger* bir tebessümle bozdu.

Marcel, Puro ve Pipo

Duchamp sakın, aristokrat gülümseyen, alaylı tavırlarıyla eylemden en uzak, en sakın, en yalnız günlerinde bile insanları şaşırtan ve alışmadıkları bir sanatsal düşünceye iten bir kişilik oluşturmuştu. Kendi deyimiyle, “hayatın belli bir anında insanın yaşamını fazla yüklerle, yani bir eş, çocuklar, araba ve tatil evi gibi şeylerle doldurmasına bir gerek olmadığını anladım,” diyor sanatçı.²⁴ Uçağa binmekten nefret eden, sürekli küçük bir çantayla bir kelebek gibi gidip arkadaşlarının evlerinde kalan bir dehânın, sanatta aldığı uçar ve küçük kahkahalarla dolu tavır da, aynı yük boşaltma ve taze kalma arzularından kaynaklanıyor olsa gerek. Marcel, “Değişiklik için değişmez bir tutkum vardı; aynen Picabia gibi insan bir şeyi altı ay yapar, bir sene yapar, sonra başka bir şeye geçer. Picabia bütün ömrü boyunca bunu yaptı,” diyor. Duchamp’na göre kendisi ve Picabia, “kübizm labirentinin içine girip, buna rağmen el değmemiş olarak ondan çıkabilmeyi başarmış” kişiler. Ayrıca her ikisinin de tam olarak hiçbir gruplaşma ve kesin “stil anlaşması”na girmemiş olmaları, her ikisini de ruh özgürlüğünün ve hayal gücünün gerçek *impresario*’ları haline getiriyor.²⁵ Her iki sanatçı da bugün yıllar sonra önem kazanmaya devam ediyorsa, herhalde bunun özünde yaptıkları işlerin “düşünsel programlanma” tarzının sürekli olarak her yeni yükü kaldırabilecek bir esnek anlayış yansıttasındandır. Genç İtalyan ressam Gianfranco Baruchello, Duchamp’da bu olguyu şöyle dile getiriyor:

Picasso’nun bana gerçekleştirme izni verdiği hiçbir mucizevi iznin kapıda olduğunu hissetmiyorum. Halbuki Duchamp bana kendimi Duchamp yerine koymam için izin veriyor. Her gün öğleden önce aynaya bakıp aynanın arkasından gelen ‘Bu sabah Duchamp’lık yaptın mı?’ sorusunu duyabilirsiniz ve buna ‘evet’ veya ‘hayır’ diye cevap vermeniz lâzım... Onun verdiği imaj, bir kelebek imajı. Böylece o, oradan oraya, kanatlarını çırparak dolaşır ve canı istediği yere konar. Ve her ne zaman isterse, bir fikre konduğu zaman orada bir on yıl geçirebilecek gücü vardır, ama işte onun yaptığı seçimlerde ve bu seçimleri yapış tarzında kelebeğimsi bir özellik vardır, *très léger*.²⁶

²³ Gianfranco Baruchello ve Henry Martin, *Why Duchamp?* (New York: Mc Pherson & Co. 1985), ss. 82-83.

²⁴ Cabanne, s. 30.

²⁵ Cabanne, s. 37.

²⁶ Baruchello ve Martin, s. 84.

Bugün bir Duchamp olmak artık mümkün değil. O çok özel bir insandı ve çok tekti ve ondan sonra olan her şeyin onu kaale alması lâzım, fakat tabii ki, aynı şey hiçbir zaman bir daha olmaz ve zaten bir daha olabilse, mânası kalmaz.

Sanatçının hayatı boyunca yaptığı birçok yolculuğu gemiyle yapması, yanında kitap veya valiz taşımaması ya da anlatılan küçük hikâyelere göre, 'iki gömlek ve bir diş fırçası' ile gezmesi, uçağa binmekten nefret etmesi, ne olursa olsun yanından purolarını hiçbir zaman eksik etmemesi onun kişiliğinin sade ve gizemli yanlarından.²⁷ Duchamp'ın bir puro içmek isteyip buna imkân bulamadığının hiç yaşanmadığı söylenir. Aslında, meselâ, Duchamp'ın pipo değil de çoğunlukla puro içmesi, genel karakteriyle çok ilgili, önemli bir detay. Pipo içmek bile, düşünce veya yaşam tarzı olarak çok daha yerleşik bir kültürü yansıtıyor. Piponun karıştırıcısı, kutusu, tütünü, çakmağı ve kendisi ayrı ayrı organizasyon isteyen ve 'kaybolabilirliği' yüksek detaylardır. Halbuki bir puroyu kaybettiğiniz an köşedeki satıcıda bir yenisi sizi bekler. Göçebe yaşamın bir küçük sevgilisidir puro. Puroyu içerken çok seversiniz. Bitince de hiçbir üzüntü duymadan söndürüp atarsınız. Halbuki altı ay ya da altı hafta kullandığınız bir piponun kaybı, başlı başına bir felâket olabilir ve hayata bir küskünlük getirebilir. Diyebilirsiniz ki, 'ne olacak, sigara da içilir ve atılır... Puronun özelliği ne?' Demek ki, siz ya hiç puro içmediniz ya da 'hiç dayak yemediniz ve benimle kafayı buluyorsunuz!' Birincisi, sigara bahsedilmeye bile değmez. Bir yaşam tarzı yansıtamayacak kadar kişilsiz ve siliktir. Marcel'i çevresindeki diğer entelektüellerden ayıran da, onların çoğu gibi pipoya değil, puroya olan bağlıdır. Çünkü puro da yavaş içilir, insanı geçmişle bugün arasında sıkı ilişkiler kurmaya zorlayarak, nostaljiyle anın zevki arasında bir köprü olarak varlığını hissettirir. Ama puroyla, nesneye olan, karınıza olan tutucu bağlılığı yaşamazsınız. Çünkü siz puronun kendisine değil, kavramına aşıksınızdır. Marcel'in puroları ona göçebe hayatında eşlik eden küçük sevgililerdi. Ama her biri yaşanırken, içe çekilirken, bir 'karı' kadar önemliydi. Ama tek fark bunların 'tüketilebilir' ilişkiler olmalarıydı. İşte Marcel'in bir görüntüden diğerine atlaması, kendini tekrardan nefret etmesi, göçebe ve köksüz hayatı, *très léger* hayatı, tamamen purosunun kimliğindeydi. Marcel pipo içseydi, Paris'in kahve kültürünün kendini fazla ciddiye alan vasat veya iyi ressamlarından biri olurdu. Marcel Duchamp olamazdı. Altı aylık Amerikan vizeleleriyle gezen, gemi güvertelerinde purosundan çıkardığı dumanı azar azar,

²⁷ Baruchello ve Martin, ss. 43, 66.

gölerek, muzip bir çocuk gibi uçuşan kelebeklere ve sivrisineklere üfleyen Marcel...

Daha önce, Marcel'in hiçbir şeye sahip olmak istememe arzusundan söz etmiştik... Ne bir ev ne bir eş ne bir otomobil... Ve hayatta o kadar uçar ve hafif yaşadı ki, büyük bir felâket, büyük bir üzüntü ya da büyük bir *nevrozla* da karşılaşmadı ve bunlara 'sahip olamadı.' Hep 'çok hafif' yaşadı. Picabia ölüm döşeğindeyken, ona ne telgraf çekti biliyor musunuz? "Sevgili Francis, yakında görüşürüz!" Çünkü sahip olma isteği mal sahiplenme arzusunu, karısına sahip çıkma arzusunu, göçebeliğin tam tersi olan tüm duyguları öne çıkarırdı. 'Bir şeyleri kaybetme korkusu'nun tamamen önüne geçmişti Marcel. Picasso farklıydı. O da bir şeyleri kaybetmeden hepsini birden sahiplenirdi: Tüm geçmiş stiller, evler, hattâ metresler Picasso'nun hayatında hep yerlerini koruyan ciddi kalelerdi ve her an kullanıma hazır beklerlerdi; Duchamp için ise hayatın ilginçliği, hiçbir şeyin garantisi veya güvenliği olmamasındaydı. Gittiği hiçbir yere sahip çıkmak istemez, gittiği hiçbir yer de ona sahip çıkamazdı. İşte bu yüzden Marcel bir pipoya da sahip olmak istemezdi. O hep bir yerlerde birilerinin misafiri gibiydi ve her an yeni bir yere gitmeye hazırdı. Puroyla olan ilişkileri işleri kadar derin, kalıcı, ama geçiciydi. 'Puro'nun hep var olması, ama konunun 'nesne olarak bir puro' olmaması onun kavramsal sanatın babası rolünü o yerleşik kahve kültüründen nasıl tutup çıkardığının en iyi anlatımlarından biri gibi geliyor bana. Salt bir kadına sahip olma arzusu yerine değişken küçük sevgilileri olması ve küçük kızların cinsel organlarına bu kadar meraklı olarak kalması, onların çıplak resimlerini çekmesi hep bu uslanmaz, aristokrat, müzmin, muzip, koca yaşlı bekârın içinde olan şeylerdi.

Nefes Almayı Seven Tembel Playboy

Sanatçının en ünlü işlerinden biri, *Etant donnés*: 1) *la chute d'eau*, 2) *le gaz d'éclairage*,²⁸ yirmi yıl büyük bir gizlilik içinde yürüttüğü çalışması, ölümünden bir yıl sonra, 1969'da Philadelphia Müzesi'nde halka açılır. Bu çevresel yapıt 2.42 metre boyunda, 177.8 metre derinliğindedir ve bir kapıyla onun anahtar deliğinden bakılan görüntüsünden oluşmaktadır. Delikten bakıldığında bacakları açık, vajinası traşlı, elinde gaz lambası tutan bir kızın, bir şelale ve ormanımsı görüntü içinde yatışı görülmektedir. *Etant donnés*'nin (veriler bunlar olduğuna göre) son yapıtı oluşu ve belki de tavır

²⁸ [*Etant donnés*: 1) *la chute d'eau*, 2) *le gaz d'éclairage*: Veriler böyle olduğundan: 1) şelâle, 2) gaz-yağı. -Y.N.]

olarak hep bitirilmemiş veya ne zaman bittiği belli olmayan işler bırakması-
nın yanında, bu çalışmanın bitmiş ve ölümüyle tam olarak tamamlanabilmiş
olması, yaşamda bırakılan şeylerin de çoğunlukla ölüm kapıyı çaldığında
'bitmemiş' olarak bırakılması ile bağıntılı. Ve *étant donnés* kavramını bugün
sanat dünyasında ister istemez Duchamp'ın kendisine uyguluyoruz. Yani,
bugün yapılan, söylenen birçok sanatsal yapıt veya faaliyetin görünmez, per-
de arkası kahramanı Duchamp: 'Biz bugün bu verileri, Duchamp bunu yap-
tığı veya şunu söylediğine göre, kullanabiliriz, şunu yapabiliriz' gibi sürekli
bilinçaltı veya bilinçüstü bir düşüncede sanatçılar. Yani, konu artık *étant
donné Duchamp*'la başlıyor. Ve Baruchello'nun deyimiyle, artık bugünkü
sanatçı onun zorluklarına veya şartlarına muhatap olmadan bir kırevine, bir
otomobile, bir kariya sahip olabilir. Çünkü hafifliğin, uçarılığın, kavramsal-
lığın kapısı olan Duchamp'ın bloke ettiği yolların anahtarı, yine Duchamp
tarafından, kilitleri açmak üzere sanat dünyasına sunulmuş. Belki bir su ve
gaz sayacının arkasında gizli bu anahtar ve yerini bilen alıp kullanıyor, bile-
meyen ise sinir içinde ararken Duchamp ağzında bir Havana onu tebessüm-
le izliyor. Yani, *veriler* arasında artık o da bulunduğu göre, dün Warhol,
bugün Jeff Koons, yarın X,Y,Z her türlü kavramsal sunuya veya oyuna girebi-
lirler. Çünkü o oturup *Ekim Devrimi*'ni gayet sakın, oturduğu yerden, kim-
seye bir şey demeden, dumanını üfleyerek yapmış. Ve çağdaşları arasında ne-
redeyse hiçbir Allah'ın kulu bunun farkına varamamış. Çünkü zaten hepsi
harıl harıl kendi tuvallerini üretmek veya satmakla meşguldüler. Ama Marcel
hiçbir zaman kendi önemini vurgulamaya da çalışmadı. Kendi suskunluğu
ve ilgisizliğine rağmen (ya da sayesinde), zaman onu en tepeye taşıdı. Kendi-
ni hiç diğerleri gibi ciddiye almadı ve 'kahkahalar atan' bir kariyer çizdi. Sa-
natı da ciddiye almadı. "Bunu biz salt olarak kendi kullanımımız için yarat-
tık. Bu aynen masturbasyon gibi bir şey. Ben sanatın temel, vazgeçilmez bir
şey olduğuna inanmıyorum. İnsan, sanatı reddeden bir toplum da kurabi-
lir," diyordu.²⁹

'Sanatın gelişmesi' üzerine kendisine sorular yöneltildiğinde, "hiçbir fikrim
yok, çünkü zaten ben kendi kendime sanatın ne gibi bir değeri olabileceğini
sorarım. Sanat bir insan buluşudur ve insanlar olmasaydı, sanat da olmazdı.
Bütün insan buluşlarının illâ bir değeri yoktur. Sanatın bir biyolojik kaynağı
yoktur. Bu, zevkle ilgili bir konudur," diyor Marcel. Ona göre hiçbir çare ve-
ya sorun-çözme yoktu: Çünkü hiçbir *sorun* yoktu. Her olaya getirdiği ina-
nılmaz sade, apolitik ve basit bakış açısına rağmen (sayesinde) inanılmaz bü-
yük bir alan kaplıyor Duchamp. Hele sanat tarihinde, kendisinin artık

²⁹ Cabanne, s. 100.

fiziksel bir etkinliği olmadığı 1950’li yıllardan başlayarak. Ancak kapladığı ve kanatlarının, pelerininin etkisi altına aldığı sanat tarihine o, tabii, alışılmış gözlerle bakmıyor: “Görebildiğim kadar sanat tarihi bir dönemden müzelere arta kalan oluyor. Ama bu da o dönemin en iyi işleri olduğu anlamına gelmez, hattâ muhakkak bunlar o dönemin en vasat işleridir. Çünkü kitleler onları saklamayı hiçbir zaman istemedi.” Bu kaybolan şeyler de güzel bir kadının resmi ya da taze bir istiridye tabağı veya insanın hayatta geçici olarak sevdiği birçok değişik şey olabilir. Yani Duchamp’na göre esas bu gibi şeylerin müzelere konulabilmesi lâzımdır, bütün bu yaşamdan alınan uçarı katların. Duchamp, Cabanne’ın “artistik açıdan kültürlü olmayı istemez miydiniz?” sorusuna, şu meşhur cevabını veriyor:

Belki, ama bu çok vasat bir arzu. Çalışmak isterdim, ama esasında ben çok tembelim. Ben çalışmaktan çok yaşamayı ve nefes almayı seviyorum. Zannetmiyorum ki, ileride, yaptığım işlerin herhangi bir sosyal önemi olsun. Dolayısıyla olaya şöyle bakabilirsiniz: Benim sanatım, yaşama sanatıdır. Her saniye, her nefes, hiçbir yerde ne görsel ne de dünsel olarak kayıtlı kalmayan bir çalışmadır. Bu bir çeşit sürekli öfori halidir.³⁰

Yani Duchamp, Henri Pierre Roche’un deyimiyle, “zamanı en iyi kullanan sanatçı”dır. Ama bu tembel ve nefes almayı seven adam, bugün sanatla ve dolayısıyla kendisiyle ilgilenen herkesi arı gibi çalışmaya mecbur edecek işleri üretmeyi de, bunları kabul ettirip şöhretin en doruğuna çıkmayı da nasıl olduysa başarmıştır. Ve zaten Duchamp ‘tembel’liğine rağmen bunun çok ötesine gitmeyi, efsaneleşecek kadar gerçekleştirmiştir. Onun deyimiyle, zaten bunu başaramasa, varlığı ya da yokluğu fark eder miydi?

Rrose Selavy: Ayıp Kelimelere Aşık Bir Postmodern

Şayet bir dâhi Afrika’nın ortasında yaşayıp her gün muhtecem resimler üretseydi ve kimse onları göremeseydi, o adamı ‘yok’ sayabilirdik. Yani, sanatçı yalnız meşhursa var olur. Bu düşüncenin sonucu olarak insan yüz bin tane intihar eden, kendini öldüren, yok eden dâhi düşünebilir, çünkü bunlar kendileri i ön plana çıkarıp, şöhret olmayı başarmamış kişilerdir.³¹

Resim isimleri beni hep çok ilgilendirdi. O zaman edebiyata kaymaya başladım. Kelimeler beni çok etkiliyordu ve sonra yan yana gelen kelimelere, ‘bile’ (even) gibi, resimdeki hiçbir şeyle ilgisi olmayan ve hiçbir anlam taşımayan bir zarf ve bir virgül eklerdim. Böylece bu zarf, ‘zarflığın’ en güzel gösterisi oluyordu. Çünkü hiçbir anlamı yoktu. Bu ‘anti-anlam’ beni şiirsel planda çok ilgilendirdi cümle kuruluşu açısından. Breton da bundan çok hoşlanıyordu ve bu benim için de bir çeşit takdisti. Zaten bunları, yaptığım zaman yaptığım işin değerini bilmiyordum. İngilizce de, ‘even’ çok güzel bir zarf. Hiç anlamı yok. Bu tamamen soymak için bir imkân daha veriyor. Bu bir *non-sense* [anlamsızlık].³²

³⁰ Cabanne, ss. 67, 72.

³¹ Cabanne, ss. 69-70.

³² Cabanne, s. 40.

Postmodernizmin ünlü düşünürü Jean-François Lyotard'a göre Duchamp'ın en büyük çalışmaları, kelimeleri. Hem yazdığı lâflar hem de söyledikleri. Kelimeleri resmettiği şeylerin önüne veya arkasına koyardı. Duchamp hiçbir şekilde sanatçıların genel olarak kendi doktrinlerini izah etmek için kullandıkları kelimelerle ilgili değildi.

Hiçbir zaman gerçekçilikten veya onun karşıtından söz etmedi. Hiçbir zaman bir resmin neyi temsil etmesi gerektiğini anlatmadı. Hep muammalarla, cinaslı kelime oyunları ve bir bulmaca şeklinde konuştu ve bütün bunlar bir sihirli büyüyle yeniden bir arada, birleşik bir bütün olarak düzenlenmiş görünümde çıkmış gibi oldular... Belki biri çıkıp 'Duchamp ve alfabenin Fransızca telâffuzu,' 'Duchamp ve bilmeceler,' 'Duchamp ve sfenks,' 'Duchamp ve kerhane esprisi' hakkında kitaplar yazacak...³³

Duchamp'ın kelime oyunları çoğunlukla pornoya da kaçan cinsel çağrışımlı sözcüklerden kuruluydu. Ayıp şeyler söyledikleri için sınıfın en arkasalarına atılan haylaz veletlerin uydurdıkları kelime oyunları gibi (aklıma Türkçe'de meşhur birkaç çift anlamlı, gençlik kültürümüze yerleşmiş ayıp cümleler gelmiyor değil, "kaymakamlar" ve "Japon, Çin dışişleri bakanları," vesaire) Duchamp da sinsi gülüşüyle, yatağının altında bir deftere belki saatlerce kafa yorduğu bu 'ayıp yaratıcılıkları' not ederdi. Aslında meşhur *LHOOQ* onun belki de en âdaplı uydurmasıydı. *LMAP* (o kız, yapmayı sever), *LHIEOPI* (memlekete büyük abdestini yaptı), *MOAGBZDDS* (ve ben tanrıçaları siktim) gibi Fransızca alfabe okunuşunun kurduğu cümleleri Duchamp bazen de İngilizce yazardı: *JAY BAY ZAY DAY DAY ESS* gibi... Nasıl yaşlı insanlar zamanla en yapılmaz şeyleri yapar hale gelirlerse veya nasıl bir şeyin neden yapılamayacağını unuturlarsa, Duchamp da kendini yaşlı günlerinde dine veya bir hayır kurumuna adayacağına, genç kızlara ve onların traşlı, açık cinsel organlarına adadı.

Sanatçı *Neden Hapşırmamak?* isimli yapıtında bir kuş kafesini alıyor, içine bir mermercide sahte mermerden şeker taneleri koyduruyor ve onları kafese koyup üstüne bir termometre, altına bir ayna yerleştiriyor ve bu acaip başlığı da o travestimsi takma adıyla *Rrose Selavy* diye imzalıyordu. Pierre Cabanne, Duchamp'na soruyor *Neden Hapşırmamak?* başlığını kullanma gerekçesini. Duchamp, "*pour compliquer les choses*" (işleri zorlaştırmak, karmaşıkleştirmek için) diyor her zamanki az konuşan, sade ve alaycı tavrıyla... Ya da bu tip sorulara verdiği diğer cevaplar akla geliyor: "Ah, o mu? Ben onu eğlence olsun diye yapmıştım," "Ben onu kendimle dalga geçmek için söylemişim."³⁴

³³ Baruchello ve Martin, ss. 32-33.

³⁴ Cabanne, s. 41.

Duchamp'ın çift anlamlı cümlelerinden biri de “*Pi Qu’habilla Rose Selavy*” idi. “*Picabia arrose c’est la vie*” şeklinde de Fransızca’da okunabilen bu cümlelerin anlamı böylece, “Picabia, suluyor. İşte hayat” anlamına ya da benim veya başkasının çıkaracağı yine değişik bir anlama geliyordu. Daha önce dediğimiz gibi *Rose Selavy*, Marcel’in takma kimliği durumuna gelecek bir başka kimlikti. Man Ray, sanatçının, *Rose Selavy*’nin kadın kılığında bir nefis fotoğrafını da 1938’de Paris’te Wildenstein Galerisi’ndeki bir gerçeküstücü sergide çekti.

Böylece Duchamp’ın 1920’de yarattığı Yahudi isimli ve cinsellik değiştirmiş yeni kimlik kartına bir de fotoğraf eklemesi mümkün olacaktı. *Rose Selavy* önce Saint Denis’de fahişelik yapan bir kızın tipik adı da olabiliirdi. Kelimelerde uyguladığı anlam kaydırmalarını böylece kendi varlığına da uygulayan Duchamp, böylesine her yönüyle tahrik ettiği erotizmi kendi içinde, üstelik herkesin anladığı bir ekol olarak görüyordu. Yani, ‘efendim, romantizmin içinde de erotizm olabilir,’ demek onun için hiç de yeterli değildi.

Bunca müstehzilik, bunca kelime oyunu onu aklımıza hep kahkahasıyla getiriyor. Bütün küstah görünümüne rağmen, kendini ciddiye pek almamayı başaran bu ilginç adam durumları, kelimeleri ve düşünceleri en mantıksız şekilde birleştirmeye hiç bıkmadan devam ediyordu. Sanki aynı anda birçok değişik mantık biçiminin var olabileceğini kanıtlamak için yapıyordu bunu, bir karşıtlıklar sevgisinden değil. Bütün bu çelişkileri yan yana koyarak, yarattıkları etkileri merakla izliyor ve bu deneye sürekli olarak devam ediyordu: “Aynen bir jonglörün havaya attığı lastik toplarla oynaması gibi, o da, değişik düşünce sıraları ve katlarıyla, onları birer paralelizm olarak görerek oynuyordu.”³⁵ Bugün de değişik cambazlar Duchamp’ın gerdiği iplerde mesleklerini sürdürmeye çalışıyorlar. Hem de her biri ipin adını, tarihini veya üzerinde yapılabilecek akrobisiyi değiştirmese bile, o ipten bahsediş şeklini değiştiriyor.

Dün pop arttaki isimler, bugün 1980’li yılların ikinci yarısının yeni sanatçıları, her biri Duchamp’ın retorliğini, *metin*’ini değiştirerek yeniden sunuyorlar. Örneğin, 1988 AKM sergimde *Kitapyakar* isimli traji-komik, sosyopolitik âletimi, *The Kitapyakar Is a Not-Ready-Made* tabelâsıyla sundum. Marcel’in hazır-yapımı olarak var olmayan yeni bir makine inşa etmiştim: Bir kavram yakma makinesi. Ya da masturbasyon yapan bir kızın altına yazdığım, *elimden geleni yapıyorum* cümlesi veya bir kağıda yazdığım yine çift anlamlı *soluyorsun* cümlesi, Marcel’in çok yönlü ve çok çıkışlı otobanları

³⁵ Baruchello ve Martin, s. 101.

andıran düşünce katlarıyla ilişkideydi. Jeff Koons ve Haim Steinbach mı? Bugün, yani 1990'lı yıllara girerken, bu Amerikalı genç sanatçılar ise yalnız hazır-yapım olarak güncel hayattan seçtikleri nesneleri değiştiriyorlar. Bunun neden Marcel'den farklı olduğunu ve bu hareketin neden yeni dışavurumculuğun önüne geçmesi gerektiğini ise, onlar yorulmadan, New York'lu galericilerle çalışan onlar kadar genç yazarlar yüzlerce sayfada açıklıyorlar. Halbuki onlar ne derse desin, ne yazarsa yazsın, Marcel o galerilere bugün girse, purosundan bir nefes alır ve aynen pop arta dediği gibi, "*this has been done before*," der. Hattâ daha da iddialı ve küstahça bir lâf eder. Zaten bu lâf ne ispat ne de tekzip edilebilir: Duchamp, *this has been done before* isimli tuvalime baksa, en büyük kahkahasını basar, paltosunu giyerek benim veya başkasının diğer resimlerine artık bakmayı da reddederek kendini sokaklara atardı. Belki onun gözündeki son yapılabilecek resimsel çalışma *this has been done before* olabilirdi.

Duchamp'nın bu paralel sistem ve düşüncelerin eşzamanlı var oluşunu ve çelişkilerin irdelenmesini öne süren tavrı da, bugün postmodernizmden söz ederken insanların kullandıkları dil ve onun içeriğiyle tam bir uyum içindedir.

Postmodernizm, bütün bu karışık ve birbiriyle bağlantısız ve çelişkili düşünceleri görmek ve sonra bunlarla beraber yaşamı, yani imkânsızı başarmak. Sizi dünyadaki bütün korkunç şeylerden, bütün azınlıkların yaşama kaynaklarından uzaklaştırıp sistematik olarak imha edilışinden haberdar eden de bu süper geniş bilgi dünyası. Dünyanın gerçekte var olan ya da mümkün olan tüm çeşitlilikleri ve ayrımları bizi aynı anda acımasız ama şefkatli, müstehzi, ancak bizim varlığımızı arayan her şeye hazır kulan dev bir medya gösterisinin parçaları haline geliyorlar. Bu çok çapraşık, yoğun ve kompleks yeni dönemi bize Marcel Duchamp açmışa benziyor. Bu dönemi açmasının nedeni de, bizim politik yıkınlıktan kahkahalara kadar gidebilen her türlü mantık dışı etki sayesinde, çelişkilerle beraber aynı anda yaşayan deneysel bireyler olarak bir yalnız, uzun yolculuk tasarlarmamıza imkân sağlayacak bir cesaret vermek istemesiydi... Duchamp, çelişkilerle beraber yaşamak ve onları konu almak isteyen ilk büyük gönüllüydü. Diğer herkes için düşünülmesi bile imkânsız olan şeyleri yapan birileri daima çıkar... Daima bazı cesaretli insanlar ister yalnızlık düşüncelerinden, ister orijinal olma arzusundan, ister başka bazı acaip nedenlerden, kendilerinden başka hiç kimsenin onayını alma konforuna erişmeyen şekillerde kendilerini ifade ederler. İşte galiba Duchamp bu kişilerden biriydi.³⁶

Duchamp'na rağmen, Duchamp'dan sonra, Duchamp-vari, Duchampcılık, Duchamp'dan önce, Duchamp sayesinde, Duchamp gibi, Duchamp'dan beter, Duchamp vesaire vesaire. İşte Marcel'in yarattığı sanat ortamının özeti. O, bugünden yıllarca önce, tek başına, o devirde kimseyi şaşırtmaya bile çalışmayacak kadar yalnız bir falcı olarak postmodernizmin çok önceden tasarlanmış mikro çapta bir taklidini yaşadı. Bunu yaşattığı çev-

³⁶ Baruchello ve Martin, ss. 101-103.

re ise olayın yarım asır sonra farkına varıp hâlâ onun “*pour compliquer les choses*” eklediği verileri anlamaya çalışarak ömürler doldurup eskitiyor...

Marcel ve Torunları, Türevleri

Marcel'in bu denli yaygın bir alanı kaplamasının ve etkilerini bu şekilde geliştirerek ve yaygınlaştırarak açmasının açık ve belli ana nedeni en basit ifadeyle, 'kavram' kavramının öncü düşünce tekeline isteyerek veya istemeyerek sahip çıkması.

Dada ve fütürizmin genel çizgileri sanata bir eylem heyecanı getirmişken Duchamp bir adım geri giderek olaya, nesneye, galeriye, izleyiciye gülen beyniyle bakmaya başlıyor. Picasso'nun “soyut sanat yoktur, zaten sanat soyuttur” cümlesini hatırlarsak, belli bir bakış açısıyla gerek kübizmin ortaya çıkışının, gerek Mondrian'ın doğanın kurallarını ve işleyişini geometrik formlara indirgeyişinin, gerek soyut dışavurumculuğun nefesinin nasıl düzenleneceğinin kuramlarının, bunların tamamının birer düşünsel aktivite olduğunu kabul edip neredeyse her akıma, her yapıta 'kavramsal' bir iş diye de bakabiliriz. Ama burada da herkesçe alışılmış, asırların yükünü çeken tuval resmi ve heykel dışında kalan alanlara ve aktivitelere kaydığımızda ortaya ister istemez bir ayrım çıkıyor. Hazır-yapım kavramının ve bununla derhal bir yeni saha açarak gelişen mekân düzenlemelerinin Marcel Duchamp'la başlayan yeni dünyaya gönderme yapma kapasitesinin işgal alanını tuval resimleri dünyasında hiçbir isim kaplayamıyor, hattâ bu yüzölçümünün yanına bile yaklaşmıyor. Yapılan her sanat eserine daha öncekilerin açtığı ve kapadığı pencerelerden bakma durumunda olan sanatsever, galerinin ortasına veya herhangi bir bölgesine yerleştirilmiş bir nesneye veya onun dışında kalan alanlara, onlardan arta kalan negatif sahaya baktığı zaman, büyük çoğunlukla belleği derhal önce Marcel Duchamp referansını arıyor. Bu ilk refleksi bu denli yoğun ve sık devreye sokacak hiç kimse yok. Picasso bile herhalde bugün Marcel'in referanslar dünyasında oturduğu sahanın belki %20'sine oturuyor. Hattâ bu yüzdeyi abartılı bulup Pablo'nun kendisini indirmek, daha da aşağı çekmek isteyenleriniz olabilir. Ve Marcel'in tonlarca yazısının sonucunda değil kendi kendine sade bir gülüşü ile ortaya çıkan sahne bugünkü geri dönülmez metin furyasının da belki en ateşli, en tahrikkâr provokatörlerindendir. Düne bugün arasındaki ana fark düne kıyasla bugün Dehâ'nın yapıtta veya hazır-yapımda değil metinde aranmasıdır. Dün Dehâ'nın kurtarıcısı ve açıklayıcısı olan metin, bugün başrol oyunculuğu alıp vatan kurtarıcılığına soyunmuştur. Marcel Duchamp'nın açtığı kapıdan içeri daha sonra sırayla ünlü yeni tipler, karakterler girmiştir. Bunlar arasında kavramları

sosyopolitik eylemlere dönüştüren Joseph Beuys gibi karizması ve ürkütücü kişiliği yüksek ve etki alanları geniş isimler vardır. Bundan farklı bir rota izleyen Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Walter de Maria gibi ‘minimal kavramsal’ diyebileceğimiz işler üreten daha sakin, daha teorik, daha az izleyiciye direkt hitap eden bir sanatçılar grubundan da söz edebiliriz. Bunun dışında kavramsal sanat koridoruna Dada ve happeninglerin yarattığı dört yol ağzından giren bir başka uluslararası sanat akımı *Fluxus* olmuştur. John Cage’in gürültü ve sessizlik konserleri, Allan Kaprow, Red Grooms, Robert Whitman’ın happeningleri, Tinguely’nin işlemez ve hareketli saçma makineleri, müzik, eylem ve video ile oynayan Nam June Paik, Wolf Vostell, Philip Corner, boşluğun tiyatrosunu oynayan Yves Klein, *Fluxus* adlı, 1950’li ve 60’lı yılların çağdaş çılgınlığının hemen akla gelen bazı isimleridir. Ben Vautier’nin yalnız mizahî ve küstah sözcüklerden oluşan cümlelerden ibaret aykırı işleri, dışkılarını konserve kutularına koyup, kutuları kapatıp, üzerine “sanatçı boku” yazan Pierro Manzoni, Merce Cunningham’ın müziğin ritmine uyumsuz adımlarla gelişen soyut dansları ayrıca değişik anlarda *Fluxus*’un starlığı ve sözcülüğünü üstlenen onlarca isim arasındaydı. Kimi zaman Dada’nın deli kolajları, kimi zaman buluntu çöplerle üretilen heykellerine değen *Fluxus* yapıtları kimi zaman sözcükleri, kimi zaman gazete kağıtlarını, kimi zaman el izlerini, kimi zaman kumsalda bırakılan bir çizgiyi, kimi zaman içi acaipliklerle dolu bir kutuyu, kimi zaman karikatürleri veya haritayı, kimi zaman aklınıza gelen bir başka şeyi kendine malzeme edebiliyordu. Kavramsal happeninglerle, zehirli ve kaçkın, süprizli nesnelerle ve çizgi ötesi tutarsızlık ve absürlükler ile donanımlı sanatçılarıyla *Fluxus*, sanat dünyasında, altmışlı yılların el verdiği oranda Dada’nın torunculuğunu oynadı. (Dede mi daha yaramazdı, torunu mu, bana sormayın.) *Fluxus* sanatçılarının haşarı, muzip, gürültülü, kontrolden çıkmış tavırlarından farklı olarak minimal kavramsal sanatçılar ise sessiz teorilerle ve göndermelerle yüklü beklenilmedik sadelikleri ile şaşırtıcı işler sergilediler veya aykırı ve sade kavram eylemleri yaptılar. Joseph Kosuth, Donald Judd, Marcel Broodthaers, Giulio Paolini, Louise Lawler, Carl Andre, Gerhard Richter gibi sanatçılar sanatçının kendi kişiliğini yadsıyan veya örten değişken yapıtlar ürettiler. Duchamp ve belli bir ölçüye kadar sürekli tıval resmi esas tercihi olmasına rağmen Francis Picabia, bu ortamın arkadan iten sürükleyicileri oldular!!! Genellikle eleştirmenler bu müthiş çifti “daha ‘postmodern’ kelimesi bile olmadan konunun tam içinde olan dehâlar” olarak gördüler.³⁷ Postmodern

³⁷ Örnek: Lars Nittve, *Implosion: A Postmodern Perspective* (Stockholm: Modern Museet, 1988), s. 20.

dünya için Duchamp'ın yaptığı en önemli şey 'orijinal yapıt' kavramını ve dolayısıyla modernizmde aranması ve bulunması standartlaşmış sanatçının öznel izini kaybettirmeyi başarmasıydı. Hazır-yapımların üretimlerinin hiçbir aşamasına dahil olmamalarını hatırladığımızda, Marcel Duchamp'ın kimi hazır-yapımlarının ikinci kuşak türeme örneklerinin, orijinallerinden daha da Duchamp'cı oldukları kendiliğinden ortaya çıkar. Duchamp 1957 yılında BBC ile yaptığı ve ancak bu yılın başında yayımlanan bir röportajında, hazır-yapımları "düşünsel ve görsel temsilin bir kesişmesi ve Courbet'den dışavurumculuğa giden çizgiye karşı resmin retinal, görsel algılanmasına karşı bir tepki" olarak niteler.³⁸

Orijinal Yapıt Kavramının Kaybolma Tehlikesi

Duchamp, kendi ürettiği işler dahil, tüm sanat eserlerine bir mesafe ve bir alayla bakar. Onun işlerinin görülmesi veya görülmemesi ya da hâlâ var olup olmamaları ona göre kendisi için de başkaları için de çok önemli bir ayrıntı değildir. Ama müzelerin varlığına karşı çıkmaz: "Çünkü sonuçta yaptığımız eylem, bilimsel değil sanatsal bir aktivitedir" cümlesi onun Cabanne'la söyleşisinde yer alan şaşırtıcı basit genellemelerinden biridir. Duchamp'ın yakın dostu Picabia ise ilk bakışta 'stiline tam karar verememiş meşhur bir ressam' havası yaratmasına rağmen, bugün etkinliği zamanla en çok artan ve post-modern yaklaşımın temel fikirleri çerçevesinde ele alınabilecek ilk işleri üreten sanatçıdır. Sanatçının iç dünyasının sanatçının stilinden tamamen farklı bir konu olduğu ve sanatçının tek tabancalı, tek görüntülü bir dekoratör olmadığı, Picabia'nın kariyerine genel bir bakış attığımızda net olarak ortaya çıkar. Dolayısıyla Picabia kendi döneminde, 1912'de, Benjamin de Casser "Günümüzde artık hiçbir şey kesin çizgilerle çevrili değil. Tanımlanamamış, belirsiz, çelişkili kavramlar entelektüel zehirlenmenin kızıl cennetidir," dediğinde, tabii ki bu cümleleri kalkıp onun resmini iki boyutlu bir kompozisyon olarak ele alacak bir eleştirmenin lâflarından daha değerli buluyordu. Biz ise aynı cümleleri postmodern ilkelerin doğumundan önceki sesler olarak duyabiliyoruz.

Orijinal yapıt kavramının ve modernist özgünlük ilkelerinin yok oluşu, hazır-yapım nesnelerinin ortaya çıkışı her ne kadar birbirinden çok farklı akımlar olsa da, pop sanatla minimal sanat arasında ilginç paralellikler kurdu. Popun anti-elitist tavrı, minimalizmin sert ve felsefi çizgilerinin farklı bakış açıları, her ikisinin de net seriler üretmesini engelleyemedi. Donald

³⁸ Marcel Duchamp'la BBC'de söyleşi, yay., *Journal of Art*, kasım/aralık, 1991.

Judd ve Robert Moris'in minimalist nesneleri de aynen Rauschenberg, Johns ve Warhol'un işleri gibi kaynaklarını Duchamp'nın hazır yapımlarından alıyorlar. "Ancak, minimal sanatçıların işleri kültürel ve sosyolojik göndermeler taşıyor," diyor Lars Nittve.³⁹ Minimalistler, serisel tekrarları temsil etmenin, yani işaret ve işaret edilen, neden ve sonuç, orijinal ve kopyası arasındaki bölgenin doğal bir boyut kazandığı yeni bir bölgeye girmek için yapıyorlar.

"Modernizmin hikâyesi, tasvir etme ve temsil etme sorularından, işaretin bağımsızlığını ilân etmek için yaptığı kaçış denemesinin bir hikâyesi," diyor Nittve. Postmodernizm ise, işaretin orijinale olan ilişkisinin, eski temsil modelleri ile olan problematiğin yeniden ele alınışı. Sanatçının veya yazı sahibinin, olayın sorumlusunun ölümü, bir yerde sanatçıyı ürettiği işin anlamından sorumlu olarak egemen yaratıcı dehâ olarak gören romantik bakışın ölümü oluyor. Sherrie Levine, Roland Barthes'ın "Müellifin Ölümü" makalesinden şu alıntıyı yapıyor: "İzleyici, bir resmi oluşturan tüm bilgilerin hiçbirinin kaybolmadan üzerine yazıldığı tablettir. Bir resmin anlamı çıkış noktasında değil, varış noktasındadır. İzleyicinin doğumunun faturasını da sanatçı ödemelidir."⁴⁰ Barthes'ın ikinci fikri ise, yapıtı üretenin, dil, yani edebî ve artistik üretimin kod ve prensipleri olduğudur. 'Orijinal' fikrinin ölümü de bu ölümle paralel olarak ele alınmıştır. Postmodern söylem ve strateji de, estetik sistemlere bu doğrultuda çeşitli şekillerde zararlar vermeye çalışır: Alıntı yapma, parodi, simulasyon gibi. Daniel Buren galeri ve müzelerin işlevlerini değiştirerek, onları, kendi düz şeritlerini üzerlerine boyayacağı zeminler olarak görür. Yani, Buren sanat tarihini bu zeminler üzerine direkt olarak boyar. Louise Lawler ise, Buren'in gerçekleştirdiği, galerinin işlevini değiştirme fiilinin başka bir çeşidini geliştirir: 1979'daki bir grup sergisinde, kataloğa kendi hakkında bir şey yazacağına o galeriye bir logo dizaynı yapar: Böylece, o kurum tarafından sunulmak yerine, o kurumu kendisi sunar! Picabia'da çıkışından söz ettiğimiz stil farklılıkları, Polke'de aynı resmin üstünde oluşan derinlik katmanlarıyla, Rauschenberg'de aynı tuvalin değişik yatay bölümleriyle, Gerhard Richter'de tamamen değişik soyut veya temsili resimlerin yan yana asılmasıyla görülür. Robert Longo film ve gösteri sanatlarının etkilerini de içeren dev boyutlu resim/heykel/fotoğraf karışımı işlerinde modernizmin o kadar düşman olduğu teatral duyguyu tekrar gündeme getirir. Fotoğrafın postmodern sanatta çokça kullanılmasının bir başka nedeni de, bu sanat dalında orijinallik arayışının yalnız pratik bir zorluk

³⁹ Nittve, s. 27.

⁴⁰ Sherrie Levi "Implosion," Nittve, ss. 19-84.

değil, teorik bir imkânsızlık olmasıdır. Cindy Sherman işlerinde kendisini, değişik film karelerinin parodisini yaparken görüldüğü pozlarda görüntüler. Sherrie Levine ise gidip başka sanatçıların fotoğraflarının fotoğraflarını, telif hakları ve sanatçı ahlâk kurallarını hiçe sayarak çeker ve bunları kendisine ait olarak sergiler. Böylece kopyaların kopyaları ve belki de onların da kopyalarının yapılmasının önünü açar. Levine'in Edward Weston ve Walter Evans gibi fotoğrafçıların işlerini ikinci kere çekip sergilemesi veya Franz Marc veya Kirchner gibi dışavurumcuların reproduksiyonlarını alıp sergilemesi bize biraz 1970'de Giulio Paolini'nin Bologna Bienali'nde, Picabia'nın 1917'de yaptığı bir kolajı kendi işi diye sergilemesini hatırlatıyor. Levine'in daha sonra yaptığı resimler de, başka ressamaların kopyası değil, 1960'lı yılları hatırlatan fakat onlardan farklı olan, onları söylem kodlarını andırarak kullanan, simüle eden işlerdir.

Carl Andre'nin Tuğlaları Salonunuzda!

Ortaya çıkan yapıt, orijinal kopyası ile savunusu teorisi arasındaki köşe kapmaca oyunları bizi, örneğin Carl Andre'nin tuğlaları gibi, daha basit ve daha mizahi sorulara götürüyor. Andre'nin Londra'da Tate Gallery'ye sattığı *Equivalent VIII* isimli yapıtını oluşturan tuğlalar, müzeden daha orijinal olan yapıt muamelesi görüyorlar ve korunup sigortalanıyorlar. Üzerlerine düşen bir mürekkep lekesi panik yaratıyor. Onları korumak, temizlemek, elletmemek, sigortalamak için herkes uğraşıyor. Peki, o tuğlaların yerine onlara tıpatıp benzeyen başka tuğlalar konulsa farklı mı olacak? Neden farklı olacak? Siz de o tuğlalardan evinize alıp o şekilde dizseniz, bir Carl Andre çalışmasına sahip olmayacak mısınız? Bütün müze yansa bile, bu tuğlalar yapıldıkları madde sayesinde yanmayacaklarına göre, yangına karşı neden sigortalanıyorlar? Ian Ground *Art or Bunk* isimli kitabında, bu ve bunun gibi çok doğal ve ilginç soruları çıkarıyor karşımıza.⁴¹ Çeyrek asır önce bir tuğlalar dizisinin 'bu sanattır' iddiası altında böyle önemli bir galeriye alınabilmesi, tabii, çeşitli boyutlarda skandal, itiraz ve tartışmalara yol açmış. Ama her ne kadar tutucu örümceklerin sesi hiçbir yerde kolay kısılamasa da sonunda minimalizm kendini saygın, elit, yüksek sanat alanına tepeden oturtmayı başarmış. Bunda belki ilginç şekilde minimalizmi öne süren güçlerin felsefe ve metin destekli sessiz, sakın ve 'ağırbaşlı, aklıbaşında' bir portre çizen kişiliklerinin de payı var. Böylece her dönemde statükoyu korkutan yenilik unsuru bu sefer o kadar tehlikesiz ve akli başında bulunmuş ki, 'bu sanat mıdır?'

⁴¹ Ian Ground, *Art or Bunk* (Bristol: Classical Press, 1989), s. 5.

sorusu hızla yerini ‘sanat artık yalnız budur’ yargısına terk etmiş ve böylece 1970’li yılların ünlü ‘resim ölmüştür’ döneminin boşluğuna düşüp bir sayfanın toptan kapandığı iddia edilmiş. Bu yüzden de metnin doldurduğu minimal kavramsal mekândan kalan boşluğu yeni dışavurumculuğun doldurmayla kalkması, yeni filozoflarca kolay kolay kabul edilemeyen beklenmedik bir çıkarma oldu. Bunun hiçbir yenilik içermeyen bir tekrar oluşunun panik içinde çığırkanlığı ciddi yüklenmeler ve kontrataklarla devam ederken, 1980’li yılların içinden de net postmodern söyleme daha yatkın işler ve isimler bir ayıklanma ve sisteme kazandırılma çarkına sokuldular. Bu hedefler göz önünde tutularak hazırlanan sergilerde ‘kavram’ın üç kuşaktır süren serüveni çoğu zaman beraber sunuldu.

Marcel Duchamp, doğurduğu yönlerle babalık, hamilik, manevî sponsörlük ve avukatlık yapmak üzere bu paketlere her eklenebildiği yerde eklendi. Tabii, kendi fikri sorulmadan, ona saygı gösterdiğini iddia eden küratörlerin onu kullanması şeklinde oldu bu katılım. Kavramsal sanatın etkinlik alanı ve söylemi ile bir birleşmeye, bir flörte ve bir çanakta beraber eritmeye konuldular. Duchamp, Beuys, Dan Flavin, Carl Andre, Donald Judd, Daniel Buren, Joseph Kosuth çizgisini Cindy Sherman, Sherrie Levine, Mike Bidlo, Robert Longo, Barbara Kruger gibi pop sanata uzaktan değen, ancak minimal formalist söyleme postmodern katkı ve açılım yapmak dışında bir biçim-bozma getirmeyen yeni isimler takip etti. Ayrıca, son birkaç yılda Avrupa’nın yaptığı yeni Paris-Berlin ataklarına rağmen son on on beş yıldır iktidar elinde tutan New York piyasası ve kürsüsü, ortaya bir iki dalga daha yeni sanat oluşumu enjekte etti.

Sanat artık ‘yaratıcılık,’ ‘fantezi,’ ‘orijinallik,’ ‘tekillik’ gibi kavramları kaybetmiş bir genel görünüm çiziyor. Nesnel bir bakış açısı ve nesnel yapıtlar baş köşeleri alıyor.

Yeni New York Sanatı: Kuşaktan Kuşağa Marcel Dalgaları

1980’li yılların New York ortamında “New York Sanatı Şimdi” [*New York Art Now: The Saatchi & Saatchi Collection*] isimli bir kitapla Saatchi koleksiyonuna girip hemen kataloglanmış ve sanat tarihinin ‘borsa’ değeri kanıtlanmış değerleri olarak karşımıza çıkan isimler Ashley Bickerton, Ross Bleckner, Robert Gober, Peter Halley, Jeff Koons, Jonathan Lasker, Allan McCollum, Peter Schuyff, Haim Steinbach, Philip Taaffe, Meyer Vaisman, Tim Rollins & K.O.S., Starn İkizleri, Ti-Shan-Su ve Carroll Dunham. Bu ressamlar arasında Jeff Koons tabii en meşhuru ve belki Marcel Duchamp’nın direkt gökten inen oğlu olma havasını en iyi yaşatan adam. Amerikan sanat

dünyasında tam bir 'fırlama' rolü üstlenen Koons, tüketim piyasasından sergilemeyi seçtiği elektrikli süpürgeler, basketbol topları ve akvaryumlar, endüstriyel ceketlerle sanki Marcel Duchamp'nın hazır-yapımlarıyla Andy Warhol'ün pop artı arasındaki bir yerlerden geliyor. Koons ayrıca bunlardan sonra daha da kitsche kayan küçük 'saçma' süs heykelcikler veya modern işler sergiledi. 1991'in son ayında ise Koons Cicciolina ile sevişirken çektiği fotoğraflarını özel tekniklerle tuvale geçirtti ve Sonnabend Galerisi'nde sergiledi. Bu skandal süksesı Duchamp'nın New York'taki *Merdivenlerden İnen Çıplak*'ın skandal süksesini andırıyordu. Koons seri üretim mallar yapıp orijinallerle uğraşmamasının yanı sıra hiçbir işinin doğumuna da fiziksel herhangi bir katkıda bulunmuyor. Sanatın bir toplu üretim olduğuna inanıp 'orijinal' kavramına olan uzaklaşmayı bu şekilde yaşayan sanatçılar arasında beraber çalıştığı gençleri ekibine dahil eden Tim Rollins de var. Burada insanın aklına resimlerinin fikirlerini bir fikir ekibine ürettirip, yapımını da başka bir boyacılar ekibine veren Mark Kostabi geliyor. Ama tabii, Kostabi'nin görüntülerini bu sözünü ettiğimiz ekiple karıştırmamak lâzım. Haim Steinbach da Jeff Koons gibi Warhol ve Duchamp'nın sanki bir anlık kesişme noktası. Amerikan futbol topları, tenis ayakkabıları, elektronik uyandırma aletleri birer hazır-yapım olarak sunulmuş. Robert Gober beyaz alçıdan lavabolar ve pisuarımsı nesneler yapıyor. Philip Taaffe op artın bazı bölümlerini sahiplenip onların parodisini resmediyor. Peter Halley ise kentin sistemini ve altyapısını geometrik şekillere indirip her şeyi hücre ve onun sevk borusu kanallarına (*cells and conduits*) indiriyor. Meyer Vaisman tuval yüzeyinde, fabrika çıkışlı kumaş desen ve doku parodisiyle oynuyor. Bu hazır yapım ve geometriyle oynayıp, sokağa çıkar çıkmaz adam olan, tarih ve para olan resimler grubunun hemen arkasından gelen en taze yeni kuşak New York sanatçılarını ise son seyahatimde hem galerilerde hem de Whitney Biennial'inde görme fırsatım oldu. Dawn Fryling'in boş ve ışık yansıması alan çerçeveleri, tost ekmekleri, yere dökülmüş unları, Felix Torres'in sarılı şekerlerden galeri köşelerine yaptığı küçük tepecikler, Christian Marclay'in kemiklerden ürettiği küçük telefonlar, ses bandı tepecikleri, Cady Noland'ın Budweiser bira kutuları sergisi, Donald Lipski'nin oluşturduğu, halatlardan yapılmış dev topar veya üzeri ipe örtülü masalar, David McDermott'un ve Peter McGough'un, meselâ bir masaya ilıstırdıkları kovayı bir çıtanın dengesinde tutma çabaları veya iki kristal bardak arasında bir bez parçasıyla oluşturup bıraktıkları sifon, Rona Pondick'in dev bir yatak parodisi üzerine halatlarla ördüğü biberon ızgaraları ve daha Alan Ruppertsberg, Lorna Simpson, Nayland Blake adları doğrultusunda uzatabileceğimiz işler hep çeşitli akraba-

lık derecelerinde Marcel Duchamp'la beraber oynuyorlar. Ve herhalde dördüncü kuşaktan söz ediyoruz. Tabii, metnin bu yapıtları başka türlü desteklediğini ve onlara tam gaz verdiğini hepimiz biliyoruz. Ne var ki, kaçınılmaz bir şekilde 'antiretinal' diyeceğimiz ve salt kavramların oluşturduğu dünyayı kurtarabilmek için bile de olsa, olaya önce maalesef gözlerimizle bakıyoruz.

Göndermelerin, Alıntılarının ve Bibliyografyaların Dünyası

Evet, metin bir savaş veriyor. Michael Compton, Londra'nın ünlü sanat dergisi *Art & Design*'da ve New York'un *New Art* dergisinde çıkan "Pop Art II" başlıklı yazısına, Andy Warhol ile Jeff Koons'un neden günümüzün en çok konuşulan ressamaları olduklarının anlatımı ile başlıyor.⁴² Compton daha sonra metne ilişkin sorunları Roland Barthes'tan çıkış yaparak deşmeye başlıyor:

O, Sartre, Lévi-Strauss, Marcuse, Foucault, Lacan, Derrida ve Baudrillard gibi Fransız entelektüellerle beraber Gramsci, Adorno, Benjamin gibi daha eski felsefi kişiliklerin yeniden dikkate alınmasını sağladı. Bu isimlerden sağda solda her yerde söz edildi. Herhalde Benjamin'in sanat eserlerinin reproduksiyonlarının yoğun olarak basılıp dağılmasının etkileri konusunda yazdığı yazı son on yılın en çok referans yapılan makalesi oldu. Halbuki bence bu çok az zekâ oyunu içeren, az araştırmaya dayalı dönemde bile tam doğruları vermeyen, tahminlerinde de yanılan bir yazı. Öyleyse çekiciliği nereden geliyor? Herhalde tek çekiciliği ana konu ve sorunların dış limitinde bir şeyle ilgilense de, sanat dünyasının duyarlılıklarına değen bir şeye temas etmiş olması. Bu da yetiyor. Tüm bu yayınlardaki ortak nokta, bunların oluşumunun hep Marx, Freud, de Saussure gibi başka filozoflardan yapılan alıntılarla gerçekleşmesi. Yani bu yazarlar, ne dediklerini hiçbir zaman tam kontrol etmedikleri gibi, kendi kelimelerini de tam anlayamıyorlar. Bunlar uzun, kompleks ve zor anlaşılabilir metinler. Ve sokakta, dışarıda değil kütüphanelerde yapılan araştırmalara dayalı. Yazıların altındaki kaynakçada gösterilen otorite isimler hiçbir zaman ispat edilir bir açıklıkta ve netlikte orada savunulan fikri destekleyen şahıslar değil, öylece oluşan yargılar da donanımsız ve içerikte yetersiz. Böylece bu şahısları aynen bir rock grubunun *fan*'ının, o grubun *sticker*'ını üzerinde taşımasına benzetilecek bir şekilde, bir elit alt kültürün kulübüne üye olma, ait olma karakteristiklerini taşımış oluyorlar. Bu da, altyapılara dahil edilen küçük notlar, göndermeler, profesyonel jargon denilen ağır teknik lâflarla gerçekleşiyor. Onları takip eden sanat eleştirmenleri de aynı belirgin özellikleri daha da abartılı şekillerde taşıyorlar.⁴³

Compton yazısının devamında, bu yüzyılda diğer dallardan, özellikle bilimden sanata, birçok kavram ve düşünce aktarıldığını anlatıyor. Ancak Compton'a göre, bu aktarımların en sık gerçekleştiği anlar, konunun popülerliğe indirilip, gündelik konuşmaya geçtiğinde sağlanan anlaşılabilirliğin sınırlı kaldığı anlar:

⁴² Michael Compton, "Pop Art II: Jeff Koons & Co.," *New Art International, Art and Design*, s. 39.

⁴³ Compton, s. 40.

Çünkü bilimden anlayan herkes bilir ki, bilimsel bir teorenin görsel sanatlara uygulanabilmesi için çok büyük bir biçim-bozmaya uğraması lâzım. Çünkü sanat, ihtimal hesapları, gerçeği deneyip test edebilme, aynı deneyi tekrar edebilme gibi özellikler taşımaz. Ancak son elli yılda sanata bilimsel olmayan ve yön gösterici peygamber, yazar ve eleştirmen olarak bilinen düşünürlerden de birçok katkı geldi ve bu etkinlik gelişti. Marx, Freud, Benjamin gibi tüm analistler, varoluşçular, strüktüralistler ve post-strüktüralistler bu kategoriye giriyor. Onların yanıltıcı çift anlamlılıkları, çelişkileri, kontrol edilemezliği, sanatçıların ve eleştirmenlerin anlaşılmazlığını gereksiz ve biçim-bozmalarını fark edilmez kılıyor. En can alıcı kelimeler herhangi bir sanatçıya da söylenebilir, teorileri herhangi bir stili aklamak için de kullanılabilir.⁴⁴

Compton daha sonra Baudrillard'dan örnekler vererek onun kullandığı kelimeleri yeniden anlamaya veya tanımlamaya ihtimal verebilecek hiçbir şey olmadığını ve böylece her anlama gelebilen ve her ortama uyabilen bir dizi oluştuğunu anlatıyor.

Sanatçı: “Ben Teorilerle Uğraşamam, Sanatımı Yaparım”

Ortada bir basket topu, bir boş oda, bir sepet, bir halat, bir şey duruyor. Ve artık bunun neden, nasıl, niye orada durduğunu izah etmek için beş yıl kapanıp, 259.000 sayfa okumamız gerek! Ortaya sürülen kavramlar, Compton'un dediği gibi, kimsenin kontrol etmediği, herkesin kendi yönüne çektiği ve herkesin işine gelen bölümü işine geldiği gibi yorumladığı bir alıntılar dizisi. Referansların gönderme yaptığı kitap, filozof veya dilbilimcilerin, edebiyatçıların isimleri tek başlarına o kitabı okumadan bir yere koyup koymamaya yetiyor. Ya da bu alıntıların uyup uymadığı, ne gibi uzlaşmaz düşünce çelişkileri içerdiği gündeme gelmiyor, gelemiyor ve gelemez. İşin diğer bir ilginç yanı, söz edilen sanatçıların, yüz binlerce dolara alınıp satılan sanatçıların, çoğunlukla otuz otuz beş yaşlarında çok genç insanlar olmaları ve bu gençlerin çoğu zaman kendilerini sunmak, savunmak, aklamak, satmak, tarihe geçirmek için kullanılan metinleri zamanın büyük çoğunluğunda tam anlayamamaları! Onun nedenleri de çok basit ve ortada: New York'ta garsonluk, aşçılık, barmenlik yaparak yaşayan, kirasını çıkarmaya çalışan, aşkları, sevgilileri, flörtleriyle geçici güzel zamanlar harcayan, çamaşırını kendi yıkayan sanatçılar, yıllar süren sinir harplerinden sonra bir galeriyle olan savaşı kazanıp birden yavaş yavaş ilâh, star, peygamber oldukları zaman Lacan, de Saussure, Lévi-Strauss, Lyotard, Benjamin, Kant, Baudrillard ve Adorno'yu bunlar arasında göndermeli, mukayeseli, boğucu, şaşırtıcı, yaratıcı bağlantılar kuracak kadar, tabii ki, bilmiyorlar. Çünkü zaten zor günlük hayatları dışında sinema, parti, uyuşturucu, disko ve bar muhabbetleri de bu gençlerin

⁴⁴ Compton, s. 42.

vaktini alıyor. Hattâ resimli romanla televizyon ve aşk romanlarını da bu di-ziye ekleyebiliriz. Halbuki bu sanatçıların işlerinden, bu filozofların her yöne atılan oklar gibi fırlattıkları göndermeli referans, mukayese ve yorumlarıyla söz ediliyor. Yani, birçok durumda da o teorinin işlemesi ve kabul edilebilirliği için o sanatçının da o işi tüm o teorileri bilerek yapmış olması lâzım. Halbuki, yalnız kitapların sentezini veya özetini okuyarak yaşasa bile o adamlar hiç sokağa çıkmadan net kırk beş yaşı bulurlar. Ortaya çıkan bu abartılı ve çelişkili durum, kimi zaman röportajlarda mecburen ortaya çıkıyor ve sanatçı bilmediği, düşünsel olarak sahip olmadığı bu kavramlar dizisi ile ilintili bir soruyla karşılaştığı zaman hemen konuyu değiştiriyor, kaçak güreşiyor veya 'ben bunlarla uğraşmam; sanatımı yaparım,' gibi ortadan bir lâf söylüyor. Halbuki çelişki ve rahatsızlık ortada, çünkü kendine biçilen önem, değer sıfatları, anlamadığı bu metin-kavram dünyasınca sonuçlar üzerine kurulu. Örneğin Jeff Koons, kendisine tüketim piyasasının nesneleri ile dekonstrüksiyon arasındaki ilişki sorulduğunda şu cevabı veriyor: "Ben bu teorileri hiç okumadım. Tüm bu bilgiler zaten toplumun kendi içeriğine geçmiş durumda ve herkesin bilincinde. Onun için insanların neden heyecanla bu trene atlamaya çalıştıklarını anlamıyorum."⁴⁵

Jeanne Siegel Cindy Sherman'a şu soruyu yöneltiyor:

Bununla ilintili başka bir nokta, sizin, fotoğrafın geleneksel işlevi olan, gerçeği kaydetmesi ile ilgili. Buna kontrast olarak sizin fotoğraflarınız tamamen kendi bilincinizle düzenlenmiş, manipüle edilmiş ve hayali bir kurguya erişmiş. Fotoğraftaki 'gerçeklik öğesi-ni' kendilerine karşı kullanıyorlar. Kendi gerçek benliğiniz yerine, benliğinizin hayali kurgusunu açığa çıkarıyorsunuz; bu da, çeşitli savlara göre, düzensiz serilerle peş peşe gelen temsiller, kopyalar ve sahtelerden oluşuyor. Geçmişte -veya şimdi- bu sargılarımla hemfikir misiniz?

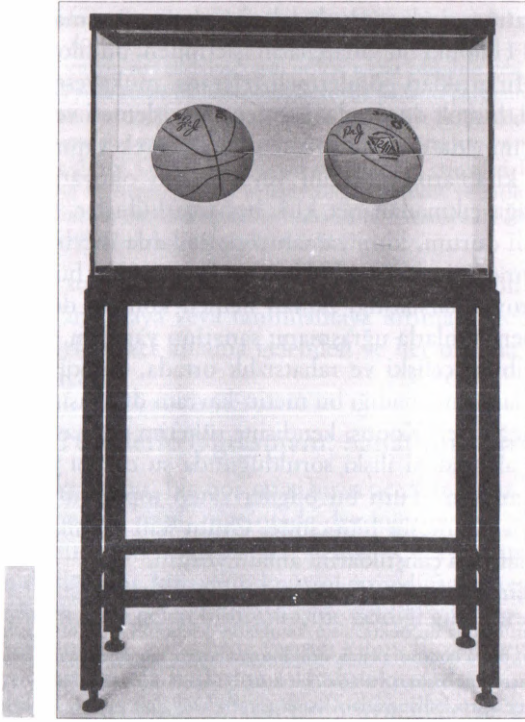
Cindy Sherman'ın yanıtı ise oldukça zayıf:

Tüm bunların bana anlaşılır görünmesi sizin şimdi bu makalelerin ana içeriğini bir alıntıyla vermiş olmanızdan. Ben geçmişte bunları okuyup, ana fikirlerini anlamış olmama rağmen, ucunda bir ölüm kalım meselesi olsa bile bunları bir başkasına tekrarlayamazdım. Ben yalnız yapıtı üretip analizini eleştirmenlere bırakmayı tercih ettim. Birçok değişik teoriyle onların genel kavramı çerçevesinde hemfikir olabilirim, fakat bunların hiç-biri benim bu yapıtları oluşturmamda gerçek bir çıkış noktası olmadı.⁴⁶

Uzun lâfın kısası, özetle durum şöyle: Jeff Koons, başkalarının ürettiği basket toplarını sağdan soldan getirtip, galeriye koydurup, bankaya çekleri hesabına geçirmesi için asistanını yolluyor. Kendisi ise bu hesaptan kredi kartıyla hayatını yaşayıp yeni Cicciolinalar arıyor. Cindy Sherman ise çeşitli kıyafet-

⁴⁵ Koons, s. 52.

⁴⁶ Jeanne Siegel, "Interview with Cindy Sherman," *Art Words* (Ann Arbor; London: UMI Research Press, 1988), s. 275.



Jeff Koo Two-Ball 50/50 Tank (1985)

lerde eğlenceli dakikalar geçirip pozlarını ölümsüz fotoğraflara dönüştürüyor. Her ikisinin ortak noktası da, bu eğlencelerini yüksek sanat eseri ve altı sıfırlı dolar çekleri haline dönüştüren, ana itici güç olan felsefe ve sanat tarihsel göndermelerle yüklü metinle uzaktan yakından bir ilişkileri olmaması. Yani, o yapıta değerini veren Macintosh bilgisayar çıkışlı dizgileri ne sanatçı ne koleksiyoner ne sanatsever okuyor veya anlıyor. Onlar yalnız o yapıtın neden çok değerli olduğunu gösteren ve kütüphaneye kaldırılan *Certificate of Authenticity*'ler olarak kalıyorlar! Durum artık neredeyse Tom Wolfe'un meşhur *The Painted Word* kitabında alayını kalayladığı sanat dünyasının acıklı durumundan çok daha vahim.

Kavram ve metinlerin kapladıkları alanlar arasındaki bu bataklık ve çelişkili sahalarda, herkesin her görüntü veya her yazıyı kendi kafasına göre evlendirmesine, 'uysa da kodum, uymasa da kodum' fıkrasında olduğu gibi, demagojiye

açık bir alan yaratılmasına neden oluyor. Size biraz alâkasız yerel bir örnek vereceğim. Adı lâzım değil, sanatla uğraşan bir Türk var, çok da kitap okumaya çalışıyor. Hangi kitabı okursa okusun, hangi bölümü bulursa bulsun, uzaktan yakından, alâkalı alâkasız her okuduğu şeyi ‘neden çağdaş Türk ressamlarının batıyı taklit ettiklerine ve esasında bunların saçmalık olup yalnız figür resmi yapılması gerektiğine’ kanıt olarak kullanıyor. Yani hedefi önceden saptanmış ve konuyla %1 bile ilişkisi olmayan her şeyi bu hedef doğrultusunda kendine çekinmeden malzeme yapabiliyor. Bu belki örneklerin en uç olanı. Ama zaten dünyada genel olarak toplumdaki en büyük hastalıklardan biri olan vakitsizlik yüzünden hiçbir metin (yazın dünyasında dahi) hiçbir denetimden geçmiyor ve gönderme yaptığı referanslar ve alıntılar dizisi bu dünyayı yürütüyor.

Burada kurabileceğimiz daha da ilginç bir paralel var. Sanat dünyası da artık hem zamansız hem de korkunç para peşinde. Sanatçıların kataloglarında, medyada veya koleksiyonerlerin elinde ciddi bir değerlendirmeye alılabilmeleri için yapıtın nasıl bir nesne olduğu veya niye yapıldığı değil, katalogun arkasındaki referanslar ve göndermeler önemli. Nasıl demin makalenin sonunda filozof isimleri tanıyor idi isek, burada da o sanatçı hakkında kimlerin yazı yazdığını, hangi önemli gazete veya dergilerde hakkında yayınlar çıktığını, hangi koleksiyonlarda olduğunu, hangi grup sergilerine katıldığını içeren listeler taranıyor. Yapıtın beğenilip beğenilmemesi, sevilip sevilmemesi ise ikincil konular. Yani, konumuz yine göndermeler ve referanslar, her birinin ardındaki ağırlıklar. Bu metin savaşlarını, bugün yaşasa, Marcel Duchamp’ın nasıl gülümseyerek, alay ederek takip edeceğini çok iyi tahmin edebiliyoruz. New York sanat ortamı ve Avrupa metropollerinin diğer sanat merkezleri sürekli olarak bu tonlarca sayfa metne, sağlamasını yaptıkları bir ortamda kavramsal mekân düzenlemeleri, nesneler, boşluklar, minimal ve kavramsal çizginin işlerini koyuyorlar. Ancak, bu işler aslında hiçbir zaman gönderme yaptıkları dedelerinin işlerinin veya düşüncelerinin cesaretini, ataklığını, avantürçülüğünü taşıyorlar. Sistem ve düzenin elverdiği oranda, sanata destek veren tutucu, zengin teyzeleri korkutmayacak oranlarda bir kavram avangardizminin parodisi yapılıyor. Bu da *Post-Duchamp Krizi*’nin ana sorunu: Bugün dünya sanat ortamında gördüğümüz işlerin büyük çoğunluğu artık risk faktörüyle oynamıyor. Ortaya akılcı, düşünceli, kuvvetli işler tabii ki çıkabiliyor. Ancak, bu işler ne Duchamp’ın pisuarının, ne de hattâ Carl Andre’nin boş galeri mekânına yerleştirdiği tuğlaların etkisini yapmıyor, bir türbülans yaratmıyor.

Küstahlık Değil, Uslu İlkokul Öğrenciliği

Son Amerika seyahatimde, yalnız New York'ta Duchamp'nın pisuarına yapılan elli adet referans resmi ve hazır yapımı gördüm. Son Paris seyahatimde bu konuda çıkan bir kitaba Galerie Du Genie'de rastladım. *Overdose* kelimesi, herhalde bu ortam için yaratılmış olsa gerek. Töbank'ta, Hülya Botasun'un sergi açılışında gittim pisuarın içine işedim. On beş kişi şahit. Dedim ki, böylece hiç olmazsa *ready-made* kavramını *ready-use* kavramıyla değiştirmiş olurum. Ya da gidip Duchamp'nın o 1960'lı yıllarda yeniden üretilip müzelere konulan pisuarına, meselâ bir modern sanat müzesinde işeyeyim. O bekçiler de hayatlarında ilk ve son defa beni tutuklama şerefine erişip bir işe yarasınlar. Bir heyecan girsin onların hayatına, müdürün hayatına, sanat muhabirlerinin hayatına. Ve emin olun Duchamp duysa kızmaz. Katiyen!

Sanatta sürpriz kalmamış. Her şeyin daha önce yapılmış olduğu düşünülen ve bu ortamda hiç kimsenin ciddi bir ümit veya çıkış kapısı görmediği bir *This Has Been Done Before* ortamında yaşıyoruz. Galerilerin, yazarların, müzelerin geleceğe dönük bir güven ve inanç eksiklikleri söz konusu. Bu konuyu son sergi kataloğumda biraz mizahî bir üslûpla ele almıştım:

Carl Andre, bir galeri salonunda yere yanmaz tuğlalardan bir dizi yerleştirdiğinde, o da Marcel çıkışının devamında, minimal-kavramsal çizgiyi daha derine götürmüştü. Peki sonrasına ne demeli? New York'ta şu andaki ortamın steril iflasının hüznünü size nasıl anlatayım? Eline bir Ready-made geçiren orta yere çıkıvermiş, tuğlalar, neonlar, kemikler, dolaplar, elektrik süpürgeleri, buzdolapları, daha ne sayayım size? Meselâ kafayı çalıştırıp, aklınıza ilk gelen üç maddeyi bana sayın: Cam bardak, çiçek saksıları, abajur. Bu üçünü bir araya getirerek hemen en entel, en çok dokunulmazlığı ve eleştirilemezliği olan sergiyi kurabilirsiniz: 10 bardak, 5'i tamamen dolu, 5'inin yarısı dolu. Çiçekler değişik renklerde ve kreşendo boylarda. Bardakların o endüstriyel yapısıyla bir 'kontrast majeur' oluşturuyorlar. Üstelik, su, çiçeği suluyabilir AMA sulamıyor! Abajurumuz da onların tepesine tersten asılmış, doğanın güneş-ısı-ışık faktörünü ve onun suni karşısının parodisini yapıyor! Yemin ediyorum, günümüzün normal eleştirmeni bu olay hakkında rahat 20 sayfayı hemen döşer. Ve bunun yerine hangi üç maddeyle bu işi denerseniz deneyin, yine affetmez, döşer. İşin acı tarafı, bu sanatçılar kendilerini Avantgard filân zannediyorlar! Entel ve akıllı ve orijinal ve 'sophisticated' zannediyorlar! Bşe kardeşim, Carl Andre o işleriyle galeri salonunu doldurduğunda, ortamda bir 'turbulence', bir deprem, bir şok, bir tuhaflık yaratmıştı. O radikal bir jestti ve sanat ortamında bir sıçramaydı. Bugün onun 8. kuşak, 5. göbek uzantılarıyla değişik varyasyonlarını gördüğümüzde, eminim çok akıllı işlere bakıyoruz, ama bu işlerin, bu sergilerin taşıdıkları risk faktörü, sıfır. Koca bir sıfır. Bu işler tam bir durağan ve steril burjuva resmi kolaycılığının entel fümeye yorumları. Mesela nasıl, 19. yy. sonunda Paris binlerce post-empresyonist 2. sınıf ressamla kaynıyorsa, bugün de sanat dünyası aynı durumda. Sıkılmış, sürprizsiz, artık ilginç bile gelmeyen bir kalıtımsal cenazeler dizisi olan bu sözde akılcı işler, intiharı yaklaşan galeri mekânlarını dolduruyorlar. Hem de nasıl dolduruyorlar biliyor musunuz? Aynen 1. sınıfları dolduran uslu, hepsi aynı önlüğü giymiş, kü-

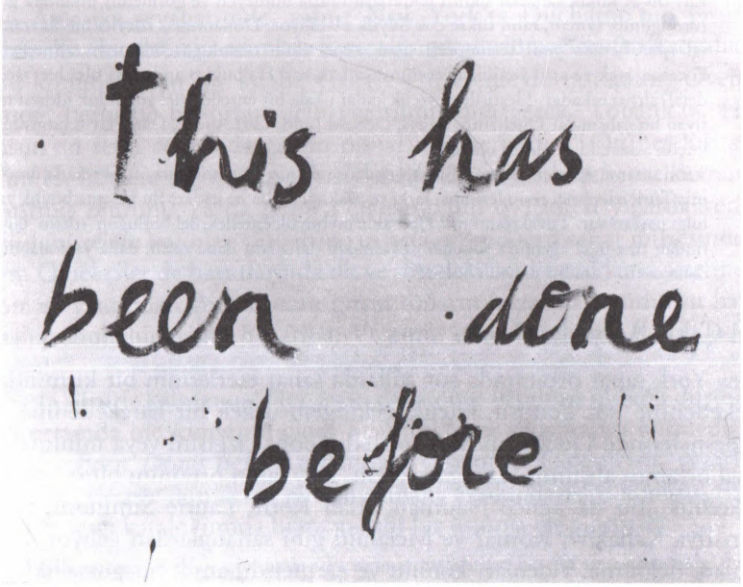
çük, şirin talebeler gibi. Ne şeker şeyler değil mi? Tabii olayın daha komik uzantıları var. Bu 3. kuşak sanatsal sıkıntı tekrarlarını fazla bilmeyen ve görmemiş insanlara götürdüğünüz zaman, tabii sükse çok büyük olabiliyor. Donanımsız izleyici bu 'kavramsal' işleri hemen 'yeni, resim ötesi, uçuk, süper akıllı' olarak görebiliyor ve zannediyor ki cesur, atak ve aşırı yenilikçi bir dünyaya bakıyor! Halbuki o anda olsa olsa bir 'tarih dersi' alıyor o kadar. Eleştirilemeyecek kadar ukala bir entellektüel yoğunluk iddiası taşıyan bu çalışmalar Duchamp, Beuys, Donald Judd, Carl Andre, Dan Flavin çizgisinin küçük askercikleri olmuş oluyorlar.

Tabii insanın içinden geçiyor: Bu çalışmaların, demin alay ettiğimiz 60 yıl rötarla üretilmiş Türk izlenimci resimlerinden farkı ve uzaklığı acaba ne kadar? Bu hesapta büyük yanlışlıklar var. Tuval resmi mi? Herhalde bu büyük entellektüel boşluğun 'metin' tarafından tıka-basa ağızımıza sokulan düyasından daha zor, daha riskli, daha yara alabilir, daha canlı. Tam bir mayınlı bölge.⁴⁷

Yeni Çıkış Arayışları

New York sanat ortamında son yıllarda sanat eserlerinin bir kısmında bir 'hareketlenme' söz konusu, küçük, çekingen, ürkek bir hareketlenme. Mekân nesnelerinde Duchamp/Warhol/Jeff Koons çizgisini veya minimal kavramsal ortamın alışılmış, durağan, yazılı, net, sakın ortamını biraz bozan bir hareketlilik. Bu da bence Nauman, Alan Roth, Laurie Simmons, Adrian Piper, Ilya Kabakov, Komar ve Melamid gibi sanatçılardan geliyor. Politik konulara değinme, videoları konulu ve çarpıcı dinamik bir görsellikle sunma, sesli yapıtlar yapma, tiyatroya kurgularla bir düzenleme oluşturma gibi şeyler başladı. Bu işlerdeki bazı ortak noktalar yapıtların hareketli ve/veya sesli olması, dekorvari kurgulardan, politik konulardan kaçılmaması... Şimdi küçük bir parantez açıyorum tekrar... Ne demiştim size? Ben bir ressamım, bunu sizden saklamıyorum veya bunu örtmeye çalışmıyorum. New York'taki son bir iki yıldır görülen bu işler bana ister istemez *Demokrasinin Kutusu*, *Hamam*, *Kublay Odası*, *Günah Odası*, *27 Mayıs* sergisi gibi bazı işlerimi hatırlattı. Kolay ithamlar alan bazı sergilerimi. Ve ben kendim olduğumu unuttum, MOMA'da *Dislocations* sergisinde veya Whitney Bienali'nde bu doğrultuda gördüğüm bazı işler beni bir Türk olarak sevindirdi: Türkiye'nin bu sefer batıdan dört beş yıl önce bir gelişimi sezmiş ve yaşamış olması güzel bir şey. Metne karşı bir esaret yaşayan bir sanat dünyasının bunu kırmaya ihtiyacı var. Duchamp hazır-yapımları yaptı. Ama onları gülümseyerek, bir hafiflikle yaptı: *Très Léger*. Biz ise bugün galeride duran bir masayı izah edebilmek için Duchamp'dan Warhol'a, Kosuth'dan Beuys'a seksen ressamdan ve de Saussure'den Lyotard'a, Derrida'dan Baudrillard'a seksen tane filozoftan söz etmeye mecburuz. Esasında bu belki Fransızca deyiimiyle, "*une folie*

⁴⁷ Bedri Baykam, *Peepshow* (sergi kataloğu) (İstanbul: 1992).



Bedri Baykam, *This Has Been Done Before* (1987)

auto-entretenu,” yani, herkesin katkısıyla ayakta kalan bir delilik ve acıklı, steril bir durum. Kitle, dar sanatsal çevrenin hemen dışında kalan kitle, çoğunlukla sanatla ilgilenmeyi istese bile kendisine sanki, ‘yedi bin sayfa kitap okumadıysan bu işleri anlamazsın,’ diyen bir duvarla karşılaşılıyor. Burada ilginç bir sorunla karşı karşıya geliyoruz. Evet, her dönem, her ülkede, her akımın doğuşunda sanattan anlamayan insanlar vardır. Ve bunlar çoğunluğu teşkil eder. Bu, orijinal bir saptama da değildir. Ancak her dönem, çağdaş ilerciyi yapıt, dönemindeki kitlelerden ses getirmeyi başarır. Duchamp’ın *Merdivenden İnen Çıplak*’ı, Manet’in *Olympia*’sı, Pollock’un akıtmaları, Warhol’un Marilyn’leri bunu başarmıştır. Kitleye ait herhangi bir entelektüel, dönemindeki önemli bir çağdaş yapıtın tüm sanat-tarihsel referanslarını bilmeseydi ve anlamasaydı bile, o yapıttan merakını uyandırmasını bekler ve bunda haklıdır. Geçmişte metin, ikinci aşamada ona zevk veren olgunun veya ilgisini çeken olgunun ne olduğunu izah ediyordu. Bugün ise metin olayı önde olduğu için yapıt çoğunlukla ilgiyi uyandırmamaktadır. Ve bu ilgiyi

uyandırmayı beklemesi de sanat dünyasının bir çoğunluğu tarafından *snober* edilmiştir. Halbuki bence bugün artık *Metin*'i *snober* etmemizin zamanı gelmiştir. Tekrar Duchamp'na dönecek olursak, "galeride duran bir masayı 259.000 sayfada izah ediyoruz," demiştim biraz evvel. Bu yükten biraz kurtulmamız gerektiğine inanıyorum. Post-Duchamp Krizi sanatta sanatın gerçek ve yapısal devinimi yerine salt metinsel yeni yayınlar inşa etmeye çalışıp, bu yüzden Duchamp'nın bölgesinden uzaklaşamamanın krizidir. Ayakları zincirle bağlanmış 259.000 sayfa kitabın yükü balonumuzun havalanmasını veya kulaçlarımızın bizi daha ileriye götürmesini engellemektedir. Bazı dönemlerde bazı ipleri koparmak, ciddi görünen bazı hatların üstünü kapamak, ciddiyetsizlik değil kararlı bir yenilikçi tavrın gerçek ciddiyetidir.

Yeniden Uçmaya İhtiyacımız Var

Merak etmeyin, notlarımız, kitaplarımız, kağıtlarımız her şeyimiz yerinde duruyor. Yine yeni yazılar, metinler, kavramlar nasıl olsa geliştiririz. Ancak bir süre için yeniden uçmaya ihtiyacımız olduğuna inanıyorum. Yani belirli bir süre, yeni bir sanatsal bölgeyi yaşamaya. Ve Duchamp'nı, kavramsal sanatı algılamaya, kullanmaya, bilgi hazinemize ve servetimize katmaya ihtiyacımız var, ama gerçekten pop art veya gerçeküstücülük veya dışavurumculukta olduğu gibi dönüştürerek katmaya; türevlerini üreterek değil! Metinlere sığınıp olmayan farklılıkları icat ederek değil, avam görünme korkusuyla ciddiyetten boğularak değil. Bu duman çok oldu. Pencereleri açın. Yeniden uçmaya ihtiyacımız var. Yeniden gülmeye ihtiyacımız var. Duchamp'nın hazır-yapımlarına değil, tavrına ihtiyacımız var.

Tartışma

BÜNYAMİN ÖZGÜLTEKİN: Duchamp'nın yaşadığı kültür içerisinde bulunduğu nesneleri nesnel bir biçimde ele aldığı, bu nesneleri gerçekliğin kendisine işaret edecek biçimde kullandığı, hattâ aslında o günkü estetik normları hiç de aşmayan bir anti-sanat ortaya koyduğu, yani sanat yapmadığı iddia ediliyordu. Ama bugün görüyoruz ki, işleri sanatın üstünde, yani müzelerde yer alıyor. Acaba o günden bugüne estetik normların şekli mi değişti? O normların biçimlerini zaman mı etkiledi? Ve bunlar ne kadar yeterli oldu? Bir ikinci soru da, Marcel Duchamp'nın çok konuşmadığı, pek bir şey söylemediği. Onun suskunluğu çok fazla mı abartıldı?

BAYKAM: Önce birinci sorunuz... Duchamp esasında, dediğim gibi, eserlerinin müzelerde sergilenmesine birçok şeye karşı çıktığı gibi karşı çıkmıyor-

du; 'bu yaptığımız bilim değil, tamam kabul; ama ona en yakın, sanattır,' di-yordu. Fakat sonuçta hepimiz biliyoruz ki, burjuva sisteminde istem dışı sta-tüko öyle bir olaydır ki, kendisine en çok tüküren, küfreden ve ısıran adam eğer iyi tükürürse, aradan on yıl geçtikten sonra o tükürüğü de çerçeveleyip duvara asar. Bu biraz, sanatçının veya Dada'nın tavrından bağımsız olarak gelişen ve oluşan burjuvanın kendine has refleksinin sonucudur bence; yoksa özellikle estetik zevkler değiştiğinden filan değildir. Ve zaten biliyoruz ki, *ready-made*'ler hiçbir estetik kaygıyla yapılmadılar ve onlarda estetik bir de-ğer aranması ve bulunması da zaten onları yapanları en çok güldüren şeydi. Duchamp'nın suskunluğu abartıldı mı? sorusuna gelince: Bence bunun ce-vabını tam olarak bilemeyeceğiz. Şöyle tam bilemeyeceğiz: Belki bu şüpheni-zin haklı olduğu taraflar vardır; yani, bir adam kırk yıl resim yapmadan yaşa-yıp da, 'ben satranç oynayacağım, arada sağa sola gideceğim, işte, varsa bir alıcı resim satacağım yoksa satmayacağım,' diye konuşup öylesine yaşayan bir adam hakkında şüpheye belli bir oranda yer vardır. Adamın hayatı ve kişiliği bunu mümkün kılar fakat böyle bir şüpheniz varsa bile o adam buna cevap verebilir miydi, bilemiyoruz. Fakat öte yanda, Duchamp'nın yaptıkla-rı tarihe cuk diye oturdu; yani, sanat tarihi öyle gelişti ve Duchamp'nın işle-rinin ortaya çıkış kronolojisi, çıkış sırası veya önem kazanış, bir artışa geçiş zamanlaması, dünyada, önce pop art dediğimiz, sonra 'yeni New York sana-tı' dediğimiz olgularla o kadar iyi bir zamanlama içerisinde seyretti ki, Duchamp -gazino dilinde dediğimiz gibi- on ikiden vurdu. Sonuç olarak, ikinci sorunuzun cevabını bence kimse tam olarak veremez. Böyle bir şüpheye yer var fakat öyle olsa bile yaptıkları tarihe mükemmel biçimde oturmuştur.

ÖNAY SÖZER: İlkin, çok engin içerikli ve ayrıntılı konuşmanızdan ötürü si-zi kutlarım; gerçekten bizi birçok konuda aydınlattınız. Ben yalnız konuşma-nızda dikkatimi çeken bir çelişkiye değinmek istiyorum.

BAYKAM: Zaten konumuz metnin çelişkileriydi, onun için, demek ki, o da mükemmel biçimde yerine oturmuş!

SÖZER: Şimdi, gerçekten, Marcel Duchamp'nın yapıtlarına ve yapıtları hakkında kendisinin söylediği sözlere bir göz atacak olursak, bir yandan, ba-na öyle geliyor ki, Duchamp tam da sizin bugün karşı çıkmak istediğiniz ya-hut olamayacağını gösterdiğiniz bir sanatçı kategorisine yaklaşıyor. Şöyle ki -bunu siz de söylediniz konuşmanızda- Marcel Duchamp'nın edebiyatla çok yakın ilişkisi var. Bildiğimize göre Raymond Russel gibi az tanınmış ve zor bir yazarı okuyarak onun bir şiiri üzerine resimler yapabilen bir sanatçı. Dolayısıyla, edebiyatla, yani görsel olmayan bir şeyle Duchamp'nın çok ya-

kın ilişkisi var. Bu arada, sizin de andığınız konulardan biri -dille ilgili bir nokta- Duchamp'ın yapıtlarında çok güzel ortaya çıkıyor. Niçin zarflara dikkatimizi çekiyor Duchamp? Ünlü çalışması *La Mariée déshabillée par ses celibataires*'i ele alalım. 'Bekârları tarafından soyulan evli' yahut 'evli kadın.'

BAYKAM: *La Mariée, déshabillée par ses celibataires, même.*

SÖZER: Evet, virgül, "même." Siz İngilizce'de "even" dediniz. Şimdi, gerçekten de "bile" diye, "hattâ" diye Türkçe'ye çevirebileceğimiz bu "même" sözcüğüne gerçeklikte bir karşılık göstermemizin olanağı yok. Bu noktaya dikkati çekmek üzere, Duchamp bu sözcüğü virgülle ayırarak ayrı bir biçimde yazıyor çünkü gerçekten de, Fransızca'da şöyle de diyebilirdi: '*La mariée même, déshabillée par ses celibataires,*' diyebilirdi, yahut da "*La mariée déshabillée par ses celibataires mêmes,*" diyebilirdi, *pluriel* olarak. Bu yola gitmiyor, virgülle ayırıyor ve "même," diyor, çünkü...

BAYKAM: *Il l'a fait pour compliquer les choses...*

SÖZER: *Pour compliquer les choses*, evet, tamamıyla bunun için. Ben bunu şöyle tanımlıyorum: Aslında burada mesele, Duchamp'ın gerçekleştirdiği görülen şeyle görünmeyen şeyin bir çeşit, anlık montajını yakalayabilmek. Öyle sanıyorum ki, kendisinin hazır-yapımlarla ilgili şöyle bir tanımı var: Diyor ki, bunlar nesne haline getirilmiş taslaklar veyahut taslak haline itilmiş, sokulmuş, getirilmiş nesnelerdir. Şimdi, taslak kavramında da biz daima görünenle görünmeyeni ayırt ederiz ama bir taslağı nesne haline getirdiğimizde, nesneye de taslak gözüyle bakılmasını istediğimizde bu ikisinin, yani görünenle görünmeyenin bir montajı gerçekleştirilir. Şimdi, bu nokta son derece önemli ve postmodern tartışmada bu nokta 'anti-estetik' kavramıyla getirilmek isteniyor sanıyorum; estetiği aşan bir şeyin estetikte görülen bir anı yakalaması. Dolayısıyla, şunu söylemek istiyorum: Sizin bugün kabul etmek istemediğiniz nokta Marcel Duchamp'ın kendisinde var. Duchamp çok komplike ve çok derin bir sanatçı. Soruya yanıt olarak bunu söylemek isterim.

BAYKAM: Benim kabul etmek istemediğim noktanın hangisi olduğunu anlamadım.

SÖZER: Yani *text* veya metin resmin daima arka planında bulunuyor ve zaten bugünkü anlayışımıza göre resim, resmin kendisi metindir ve başka hiçbir şey olamaz.

BAYKAM: Galiba bir anlaşmazlık oldu. Ben burada *text*'ten bahsederken sa-

nat yapıtının içinde veya etrafında olan *text*'ten değil, yapıtın arkasında olan metinden bahsediyorum, yani o *text*'ten, o sanat yapıtından tamamen dışarıda olan, o sanat yapıtını izah etmek, açıklamak, *justify* etmek için kullanılan metinden bahsediyorum. Onları hiçbir zaman kullanmaya gerek görmedi Marcel Duchamp, anlatabiliyor muyum? Yoksa ben yapıtın *içindeki* metni kastetmiyorum, yapıtın *dışındaki* metinden söz ediyorum.

ÖZGÜLTEKİN: Benim aklıma şu korkunç şüphe geliyor: Bu adam ortalığı karıştırdı, bir sorgulamaya girdi, ama aynı zamanda suskun bir insan. Yani, Duchamp almış işini koymuş oraya, insanlar da almışlar onu bir yere koymuşlar. Ama Duchamp o andaki sanatsal ortama tepkisinden alıp o nesneyi oraya koymuş, diye düşünüyorum. Yani, ben olaya daha basit bakıyorum.

BAYKAM: Bir kere, *ready-made*'leri sanat ortamına bir tepkiden yapmadığını Duchamp kendi izah ediyor. Her ne kadar biz ona bugün bir tepki olarak baksak da... tamam, Dada genel olarak bir tepkiydi, fakat Duchamp *ready-made*'leri bir tepki olarak yapmadı. Demin bir ara okudum, "ben sırf bir bisiklet tekerini ortaya koyup çevirdiğimde nasıl durduğunu görmek istedim," diyor. "Bunun ötesi, nedeni, sonrası, evveliyatı yoktu," diyor. Ve bütün bunları zaten metinsiz, desteksiz, *léger*, hafif ve çok spontan, doğaçlamadan yaptığı için onun işlerinde bir *magique* vardı ve o yüzden de belki istediği, bunun izleyicide de yarattığı o 'Allahallah, ben bu bardağa başka türlü bakıyorum, yahu, bu kaleme, bu kağıda,' duygusuydu; izleyicideki o büyülenmeydi. Fakat daha genel bir biçimde baktığımızda, kelime oyunları aracılığıyla hayatı ve sanatı, nerdeyse onlara gülmek için karmaşıktırdığını da görüyoruz. Resmi, bahsettiğimiz 'orijinal yapıt' olgusunu, bu kavramı, ilk bozan oldu Duchamp ve etkisini günümüze kadar sürdürdü. Binlerce ikinci, üçüncü, dördüncü, beşinci kuşak türeme sanatlara açtığı sahaya baktığımızda, genelde bu adamın tarihi süreç içindeki zamanlamasının böylesine cuk diye yerine oturmasından dolayı açtığı sahada yer alan bilinçli katkısının dozu belki şu ya da bu şekilde tartışma götürür. Adam sahada düşmüştür -rasgele bir örnek veriyorum- bu arada yanlışlıkla röveşata atmış ve şutu gol olmuştur. Yani, o kadar abartılı bir durum olmasa bile, konu bu değil; konu, Duchamp'ın hakikaten açtığı bir sahanın var olması ve o yüzde yüz açtığı sahanın çok derin, çok uzun olması. Ama adam zaten, 'ben bunu şu şu sebeple açıyorum,' diye bir manifestoyla, arkasında beş yüz sayfalık metinle açmadı bu sahayı. Aksine, gülümseyerek yaptı bunu, sadece *yaptı*, doğal yaptı. Onu, o açılan sahanın uzunluğunu daha yakından kullandıkça, biz metinleştirdik. Çünkü o sahaya dalışımızı ve oradaki koşumuzu devamlı *justify* etme,

devamlı sağlama alma ihtiyacımız vardı. Yine şu olaya dönüyorum: Belki olayların akış veya yeniden, tarih içerisinde geçiş sürecinde ve bizim olayları ele alış ve değerlendirme sürecimizde çok-şanslı *timing*'ler dizisi vardı ve bu dizi adamın imajının gittikçe yükselmesinde rol oynadı. Dönem dönem olur bu dünya sanat tarihinde; meselâ, ne bileyim, Bernard Buffet bir zamanlar çok önemli görünürdü. Şimdi ise hiç de önemli bir ressam olarak görülmez; daha çok dekoratif bir ressam olarak ele alınır. Ya da Picabia zamanla önemli adam oldu; ya da, diyelim, Soutine normal bir Parisli olarak görülüyordu; 1980'li yıllarda ise birden, işte Gauguin gibi bir isim oldu. Bu yeniden değerlendirmelerle sanat tarihi sürekli geçmişteki isimleri, işleri ve kariyerleri bir yeni brifinge alıyor, yeni bir değerlendirmeye alıyor. Belki Duchamp, olayların akış tarihinde o açtığı sahanın derinliğiyle ilintili olarak karşılıklı alışverişlerde şanslı bir zamanlamanın içindeydi, ama bu benim kanıma göre o kadar önemli değil. Bu sahayı açışının ne kadar bilinçli olduğu tartışılır. Ama bence Duchamp'ın değeri tartışılmaz.

ÖZGÜLTEKİN: Duchamp'ın ardından gelen sanatçılardan bir Beuys'u ele alalım, fakat diğerleri için de aynı şeyi sorabiliriz, örneğin Carl Andre için. Çıkış noktaları Duchamp'na kadar gidiyor, oradan kaynaklanıyor gibi gözüküyor.

BAYKAM: Duchamp'ın 'kavram' olayıyla flört ediyorlar, ama bu kavram olayının binde birlik bir rolü var. Semantik yapı olarak ele alırsak, Beuys'un Duchamp'dan son derece farklı olduğu kanaatindeyim ben. Carl Andre'ye gelince, sizinle aynı görüşteyim; Duchamp'dan oraya direkt bir hat var. Duchamp'ın yarattığı sahanın etkisini veya elektriğini dönüştürerek, ona başka bir açı ve optikten bakarak kullanıyor. Gerçi bu açı bambaşka bir açı, ama devinim yine Duchamp'ın yarattığı sahada yer alıyor. *Post-Duchamp Krizi* diye özetlediğim son on yılın ortasında, Marcel Duchamp'ın *overdose* şekilde yeniden ve yeniden ve üçüncü ve beşinci ve sekizinci kuşak kullanımlarıyla artık neyin neden farklı olduğunun ve metinsel savaşın inandırıcılığını kaybettiğini ifade ediyorum. Ama bu, meselâ Carl Andre için geçerli değil. Onun için, meselâ, Carl Andre örneğini verdim ya da, ne bileyim, Marcel Duchamp'ın yarattığı sahayı alıp dönüştürmemiz lâzım, yani artık ondan çıkıp, dönüşmemiz lâzım, dedim. Adam ne yapıyor? İşte, adam bir iki tane kitap koymuş üst üste ya da şuraya buraya, aralarında da bir hat var. Tamam, çok güzel ve işte burada kavramsal sanat dokunulmazlığı var, ukalâlığı var, entelektüelliği var. Risk faktörü sıfır. Bende yarattığı inanırlık, güvenilirlik faktörü ise 0,1. Eminim çok akıllı bir iş, çok düşünerek yaptı, ama ben

şahsen, bu yapıt olmasa da yaşarız, diyorum. *Post-Duchamp Krizi* dediğim olay, bilhassa son on yıldaki sanatsal dönüşümün hızlandığı, nesnel bir sanatın tekrar ön plana çıktığı ve nesneler dünyasının sürekli olarak hazır-yapım kavramına uzaktan veya yakından gönderme yaparak oluşturduğu ve minimal kavramsal sanatın mekân düzenleme çizgilerinin birbiriyle örtüştüğü, karıştığı dünyada bu çıkışları fazla dönüştürmeden ve metne çok fazla güvenerek çıkış yolları aranmasıdır. *Post-Duchamp Krizi* olarak tanımladığım olay özetle budur.

ÖZGÜLTEKİN: Arada bir sürü ayrıntı var, dedik. Orada çok önem kazanan bir şey var. İşte, Carl Andre tuğlalarını örnek verdiniz; bunlar hazır obje, dediniz. Şimdi bu çok farklı, Duchamp'ın boyutlarından çok farklı, çünkü nesnelerin edilgenliğini işaretin işaretine dönüştürüyor.

BAYKAM: Aynı fikirdeyim.

ÖZGÜLTEKİN: Ama bu çok farklı!

BAYKAM: Aynı fikirdeyim.

ÖZGÜLTEKİN: Farklılıkları koymak lâzım.

BAYKAM: Onun için, hatırlarsanız, demiştim ki -çok hızlı olarak bir cümle okuyayım size: "... eleştirilemeyecek kadar ukalâ bir entelektüel yoğunluk iddiası taşıyan bu çalışmalar Duchamp, Donald Judd, Carl Andre çizgisinin küçük askercikleri olmuş oluyorlar," dedim. Yani, ben orada Carl Andre'nin yarattığı sahanın özgünlüğü ve bağımsızlığını kabul ediyorum, ama meselâ, bugün ben kalkıp otuz tuğlayı daha farklı koysam daha farklı olmayacak, onu anlatmaya çalışıyorum.

DİNLEYİCİ: Peki, kavramsal sanatçının, kavramsal sanatın kendisi nedir? Sanatın işlevi nedir? gibi sorularıyla uğraşmayalım mı?

BAYKAM: Tıkanıklık, özetle, Duchamp'ı çok sevip veya onun yarattığı sahayı çok sevip, demin metinde dediğimiz gibi, kendilerini Duchamp'ın yerine koyma zevkini duymalarında belki de bir bilinçaltı zevk edinmelerinden kaynaklanıyor. Bunun eleştirilemeyecek kadar entelektüel bir saha yarattığının düşünce sistemimizde hâlâ süregelen ve benim pek inanmadığımı söylediğim, hâlâ varsayılan etkileri, metne fazla güvenmelerinde, 'metin nasıl olsa bizi izah eder, açıklar ve kurtarır ve bizim özgünlüğümüzü gösterir,' anlayışındadır. Metne fazla güvenmeleri -tıkanıklık buradan geliyor ve belki kimi zaman hayatla, diğer sanatlarla, gülmeye, kahkahayla, absürdle olan ilişkilerde metne ve kavramsal sanata olan aşırı göbek bağından dolayı bunlara gire-

memek gibi ve dolayısıyla, şayet varsa, aranabilecek yeni boş sahalara girememek gibi özetleyebiliriz bunu belki de. Tabii, her birimiz ayrı insanlarız, her bir insan ayrı bir sanatçı, her bir insanın göreceği çıkış yolları da farklı olacak. Bunun da zaten bir tane çıkış yolu olmayacak.

DİNLEYİCİ: Sorum, Soutine'le ilgili: Başından beri ilginç bir sanatçıydı, ama şimdi önem kazanıyor. Onun bu politik tavırlarında başka bir şeyler mi var?

BAYKAM: Soutine'in resimlerinin gittikçe önem kazanması, çok hızlı bir özetle, 1980'li yıllarda yeni dışavurumculuğun ortaya çıkmasından sonra boyasal resmin gittikçe önem kazanması ve hemen, bu tip resmi ilk kimin yaptığı, DeKooning'in, Francis Bacon'ın üzerine düşünülmesi olgusu var. Çok önemli ressamlar çünkü bunlar: Soyut dışavurumculuk içinde geçmiş yolculuklarını kurabileceğimiz hatla soyut figür arasındaki gidiş gelişleri yapmışlar ve oradan da ileri gitmişler. Esasında Nolde'yle Kirchner'in veya Schmitt Rottluff'un, yani Alman dışavurumcuların ötesinde, Soutine'in boyasındaki rahatlık veyahut çamurluk veyahut da özensizlik esasında bugünkü sanatı algılayışımız veya izah edişimizde bize daha da faydalı bir iletken, daha da faydalı bir savunu hattı veyahut bir genetik oluşturur, türünden bir yargıdan ötürü olduğunu tahmin ediyorum.

SÖZER: Az önce bazı sanatçılardan söz ederken metne fazla güvenmelerinden bahsettiniz. Ben sizin yerinizde olsam tam tersine metne güvenmemeleri veyahut da kendi metinlerini kendileri yazamamalarından söz ederdim; buraya tekrar dikkati çekmek istiyorum, çünkü çok yanlış anlaşılmalara yol açabilir.

BAYKAM: Evet, metne güvenmeleri derken yazımda, hep bir eleştirmenin oturup benim buraya koyacağım üç tane herhangi madde hakkında hemen yirmi sayfa yazabileceğini söylüyorum; yani, yapıtı üretenin dışındaki yazarlar yazıyorlar o metinleri.

DİNLEYİCİ: Kendi metinlerine güvenememeleri.

BAYKAM: Kendi metinleri değil o. Metin yapıttan bağımsız başka bir şahıs tarafından üretiliyor.

DİNLEYİCİ: Yaptığınız çalışmaların risk faktörünü biraz bize açabilir misiniz?

BAYKAM: Bu çok ayrı bir konu ve Sayın Başkan çok hızlı bitirmemi istedi; onun için bu konuyu çok hızlı geçeceğim, ama başka bir zaman bunu sizinle kişisel olarak konuşabiliriz. Meselâ, avangard sanatla politikayı kesiştirmeye

kalkmak ve belki şimdiye kadar sosyal gerçekçiliğin üstlendiği politik göndermeler yapma fikri yerine avangard sanatla, diyelim, işkence, sansür filan gibi konuları aynı potada eritip sunmanın politik riskleri vardı. ‘Hadi canım, bu popüler sanat, avam sanat, kitsch sanat,’ gibi, entel çevrelerden gelecek, nitekim gelen, tavırların riskleri vardı. Politik olarak 27 Mayıs gibi bir olguyu ne sağın ne solun savunmadığı, tam tersine hücum ettiği bir ortamda bir 27 Mayıs sergisi açıp yine avangard sanatla politik görüşlerin kesişmesini denemek çok riskli bir girişimdi. Nitekim beklediğim hücumlar oldu.

DİNLEYİCİ: Ne gibi hücumlar oldu?

BAYKAM: Meselâ, işte, bu sanatsal olarak yenilikçi değildir; 27 Mayıs’ı savunmak faşizmdir gibi hücumlar; *Gösteri* dergisindeki karşılıklı yazışmalar oldu. Ondan sonra ürettiğim *Demokrasi Kutusu* gibi örneklerde, maymunların referandum yapma hakları gibi izleyicinin olaya aktif olarak sokulduğu değişik örneklerde olayın devamlı popüler bir şey olarak eleştirilmesiyle karışlaştım. ‘Adam ilgi çekmek için yapıyor bunları; esasında ne yeni şeyler bunlar ne de ilginç şeyler,’ şeklinde tepkiler geldi. Çok hızlı geçiyorum, kitlelerle çağdaş sanatın kesişmesini denemek suçunu işledim özetle; politikayla çağdaş sanatı flört ettirme suçunu işledim! Ayrıca, politik sanat yapmamı alkışlayanlar açısından da, devamlı politik sanat yapmama suçunu işledim, çünkü ben özgür bir sanatçıyım. Belki üç yılda bir politik sergi açarım, belki on yıl açmam, paşa gönlüm bilir, dedim. Ben özgür bir sanatçıyım. Bugün yapmam, yarın yaparım, dedim, onları da o şekilde hayal kırıklığına uğratarak bir risk aldım. Yani, böyle, çok yönlü bir popülerlikle suçlanmış, uyuşmayan bir avangard dokuyla, bir elit kültürle popüler kültürü birleştirme, cinsellik veya işkence filan gibi tabu konulara açıkça dokunma; bunun, istesek de istemesek de 1988-1989 yıllarında getirdiği kişisel ve politik riskler, laikliği savunmanın getirdiği riskler, yani, çok daha açabiliriz konuyu, ama özetle, sanatsal olarak da beş duyuyu harekete geçiren sesli sergiler, kokulu sergiler açmam, halkın en az anladığı sanatı yaptığım iddia edilirken halkın en çok tanıdığı ressam olmam, kitle iletişim araçlarını çok sürekli, yaygın ve eğitici amaçlarla kullanmam, dolayısıyla basında çok görüldüğüm için eleştirilmem filan gibi şeyler, ama şimdi süre bitti, gelin bunu sizinle dışarıda konuşalım.

Çağdaş Sanatta Yeni Gelişmeler ve Müzenin Bakış Açısı

Ann Goldstein

Çeviren: Mine Şengel Arıman

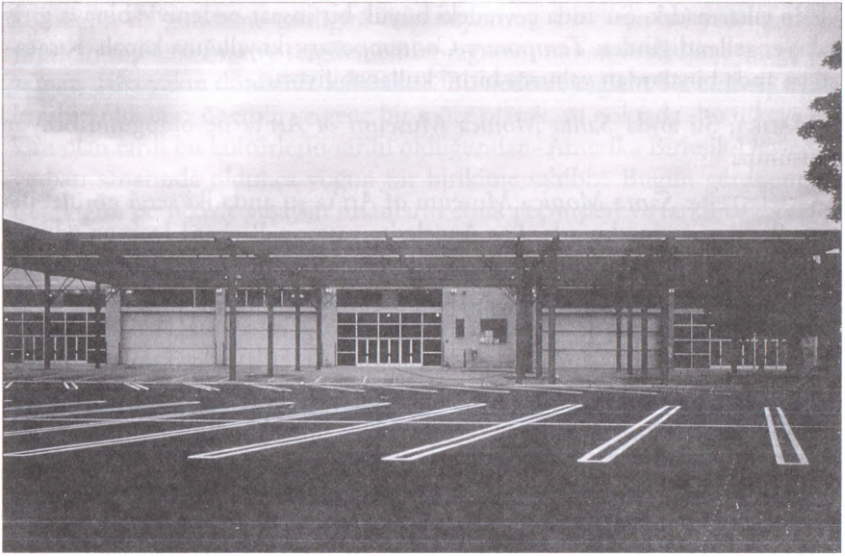
PHILIP BREEDEN: Sayın Goldstein, sözü burada bulunan dinleyicilerimize devretmeden önce size çok genel bir soru sormak istiyorum. Ardından Plastik Sanatlar Derneği üyeleri size sorularını soracaklar. Sizden müzeniz açısından Amerika Birleşik Devletleri'nde bugün çağdaş sanatın ne olduğunu ve müzenizin Amerika Birleşik Devletleri'nde mevcut diğer çağdaş sanat müzeleri arasındaki yerini anlatmanızı rica ediyorum.

ANN GOLDSTEIN: *Museum of Contemporary Art*'ta [MOCA] çağdaş sanatı yıllara göre, 1945 yılından şimdiye kadar üretilen sanat olarak tanımlıyoruz. Böylece çağdaş sanat yıllar geçtikçe büyüyen bir alan oluşturuyor. Müze olarak ise sergilerde, bu güne kadar oluşturduğumuz ve oluşturmaya devam ettiğimiz koleksiyon ve eğitim programlarında günümüz sanat üretimini, resim, heykel, fotoğraf, video, gösteri sanatları, film, enstalasyon gibi, günümüz sanatçılarının kullandığı her türlü aracı kullanmaya çalışıyoruz. Müze personelini görevlendirirken dönemlere ya da malzemeye göre işbölümü yapmıyoruz. Böylece örneğin, burada, MOCA'da beş küratör var ve her birimizin sanat alanında kişisel tercihleri olmasına rağmen, eğer ben bir video sanatçısıyla çalışıp ardından bir heykeltıraşla, sonra da bir fotoğrafçıyla çalışmak istiyorsam ya da bunların hepsini aynı sergiye koymak istiyorsam, bunun MOCA açısından sakıncası olmaz. Aynı şekilde, bu alanlardan her birini ayrı bir idarî bölüm olarak ele alan daha geleneksel müzelerden farklı olarak, bir sergide fotoğraf ya da resim ya da heykelin yanında karakalem de gösterebiliriz. Aynı şey tarihsel dönemlere yaklaşımımızda da geçerlidir. 1949 yılına ait bir resim, 1980'lere ait bir işle aynı mekânda sergilenebilir.

BERAL MADRA: Merhaba, ben Beral Madra. Geçen ekim ayında, Kim Levin tarafından yönetilen Birinci AICA Kongresi için Los Angeles'taydım. Kentiniz bende güçlü izlenimler uyandırdı. Aralarında müzenizin müdür yardımcısı Sherrie Geldin'in de bulunduğu birçok sanatçı, koleksiyoncu ve müze yöneticisiyle tanıştım. Ayrıca Santa Monica Museum of Art'ın müdürü Thomas Rhodes ile de tanıştım. Size ilk olarak sormak istediğim, şu anda müzenizde, *Temporary Contemporary*'de ve *Santa Monica Museum of Art*'ta hangi sergilerin olduğu.

GOLDSTEIN: Şu anda MOCA'nın bazı galerilerinde projeler arası bir dönem-deyiz ama hâlâ açık olan iki sergimiz var. Bunlardan biri, Los Angeles'lı bir sanatçı olan Alexis Smith'in retrospektifi. Smith yetmişli yılların başından beri sanat yapıyor. Bu retrospektif aslında New York'taki *Whitney Museum of American Art* tarafından düzenlendi ve MOCA'ya geldi. Los Angeles'lı bir sanatçının retrospektifinin New York'ta düzenlenmesi aslında bir ironi, fakat yerel bir sanatçıya New York'ta böyle itibar edilmesi aynı zamanda da harika bir şey. Bir de daha genç bir New York'lu sanatçının sergisi var; o da bir kadın sanatçı, Cady Noland. Cady Noland da Alexis Smith gibi işlerinde popüler Amerikan kültürünü kullanıyor. Alexis Smith kolaj çalışıyor; resim ve eski eşya dükkânlarından topladığı eşyaları edebî yapıtlardan, özellikle 1940'lı ve 50'li yılların porno ve dedektif romanlarından Jack Kerouac ve Raymond Chandler gibi klasikleşmiş yazarlar da dahil olmak üzere Amerikan Cenneti efsanesinin ve başarı ile şöhret tutkusunun bir parçası olan yazarların romanlarından alıntılarla bir araya getiriyor. Cady Noland da işlerinde öncelikle gazetelerden alıntılar, galerinin yerlerine dikkatle atılan çöpler gibi, popüler kültür malzemeleri kullanıyor. Enstalasyonlarında zincirli parmaklıklarla metal çubukları bir tür engel olarak kullanıyor. Fiziksel engelleri, kurumsal engellerle çarpıştırıyor. Özetle, şu anda MOCA'da iki kadının sanatçının sergisi var. Önümüzdeki hafta başka bir kadın sanatçıyla, performans ve enstalasyon yapan, cinsiyeti, özellikle kadınlara karşı şiddet ve AIDS konularını ele alan Karen Finley ile tasarladığımız bir proje var. Finley, *National Endowment of the Arts* [NEA; ulusal sanat fonu] ile ters düşen sanatçılardan biriydi; bu nedenle yapıtları son zamanlarda basında kötü bir ün kazandı. NEA tarafından kendisine ayrılan fon, işlerinin siyasi ve cinsel içeriği nedeniyle geri alındı.

Çağdaş Sanat Müzesi'nin iki binası var. Az önce söz ettiğim sergiler, aralık 1986'da açılan ana binada yer alıyor. Binanın tasarımı Japon mimar Arata Isozaki'ye ait. MOCA, özel ve kamu yatırımlarının işbirliğinden doğdu. İş blokları, bir otel ve apartman bloklarının bulunduğu "California Plaza"da



Frank Gehry, *Temporary Contemporary*, giriş, Los Angeles.

yer alan Isozaki binasının maliyeti bir gayrimenkul şirketi tarafından karşılandı. Bizim bulunduğumuz merkezi Los Angeles'ta, bina ve her türlü gayrimenkul yapımında harcanan toplam paranın belli bir oranının sanata yatırılmasını öngören özel bir vergi yasası var. Söz konusu şirket yakın zamanda gerçekleştirdiği ve bir otel ile ofis binaları ve apartmanlardan oluşan yapı kompleksi için sanat eserleri almaktansa yasanın gerektirdiği miktarı biriktirip müze binasının yapımı için harcadı. Fakat işin en başında, 1979'da müze daha kurulma aşamasındayken ve henüz tartışmalar sürerken, bu binanın tamamlanmasını beklemeden hemen bir şekilde programımıza başlamamız gerektiği düşüncesi ve isteği doğdu. *Temporary Contemporary* [geçici çağdaş] bu düşünceden doğdu. Program için seçilen mekân, Los Angeles kent merkezinde ve inşa edilmekte olan müzeye yaklaşık bir mil uzaklıkta, "Little Tokyo" [küçük Tokyo] adıyla bilinen bölgedeydi. Önceden polis garajı olarak kullanılan bu elli yıllık binanın 5109 m² sergi alanı var. Bu çok çok büyük bir mekân; yalnızca çağdaş sanata ayrılmış sergi mekânı olarak belki de Amerika Birleşik Devletleri'ndeki en büyük mekân. Halen belediyeye ait olan bu bina 1983 kasımında açıldı. Binayı belediyeden yılda bir dolara kiraladık; herhalde dünyada şimdiye kadar yapılmış en kârlı alışveriştir bu. Burası o kadar tutuldu ki, ana binanın tamamlanmasından sonra bile bu binayı

elden çıkarmadık. Şu anda çevredeki büyük bir inşaat nedeniyle binaya giriş çıkış engellendiğinden *Temporary Contemporary* iki yıllığına kapalı. Kısacası, şu anda binalardan yalnızca birini kullanabiliyoruz.

MADRA: Şu anda *Santa Monica Museum of Art*'ta ne olduğunu biliyor musunuz?

GOLDSTEIN: *Santa Monica Museum of Art*'ta şu anda iki sergi görülebiliyor. Bir tanesi yine burada, Los Angeles'ta yaşayan Richard Jackson adında bir sanatçının enstalasyonu. Jackson, izleyenler üzerinde çok güçlü psikolojik etki bırakan çevreler kuruyor. Kurduğu çevreler daha çok engellenmek ve yalnızlık üzerine. Bir de *Knowledge: Aspects of Conceptual Art* adı altında, daha çok 1960'ların sonlarından günümüze Amerikan kavramsal sanatını kullanan bir sergi var. Sergiye katılan sanatçılar arasında John Baldessari, Lawrence Weiner, Joseph Kosuth ve Douglas Huebler gibi 'birinci nesil' sanatçıların yanı sıra Richard Prince, Louise Lawler, Stephen Prina ve Mike Kelley gibi daha genç sanatçılar, farklı nesillerden, kavramsal sorunlar üzerinde çalışan sanatçılar var.

MADRA: Seksenli yılların öncesine, seksenli yıllara ve seksenli yılların sonrasına baktığınızda, müzenizin anlayışında herhangi bir değişiklik görüyor musunuz?

GOLDSTEIN: Bence, 'çağdaş sanat' elli yıllık bir döneme yayıldığından, geçmiş ile bugün arasında bir denge kurmalıyız. Çağdaş sanat sanat tarihinin ve dünyanın içinden çıkıp gelir, sanat tarihi ve dünya hakkındadır; ve zaman içerisinde sürekli olarak yenilenir ve kuvvetlendirilir. Bu nedenle MOCA olarak sergilerimizde ve koleksiyonlarımızda içinde bulunduğumuz zamana hitap etmeye dikkat ettik.

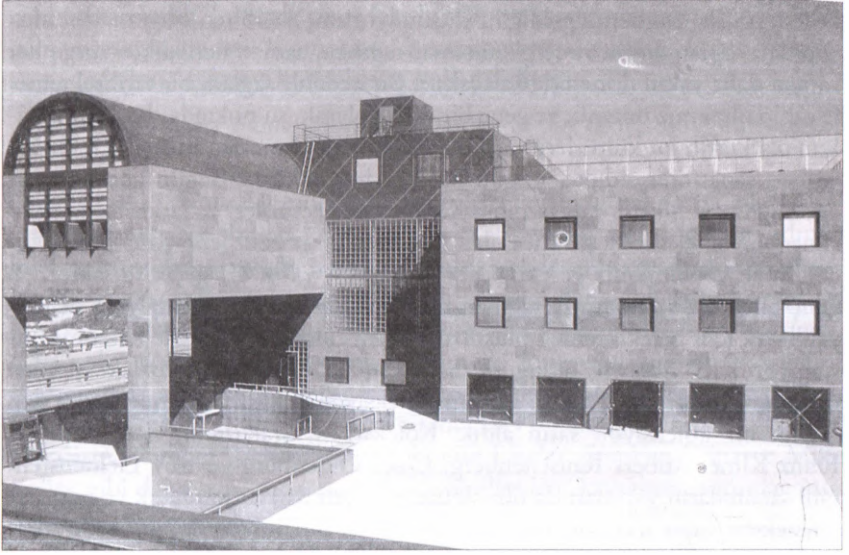
MADRA: Modernizm hakkında ne düşünüyorsunuz? Modern sanatı kabul ediyor ve saygı gösteriyor musunuz, yoksa modern sanata karşı daha eleştirel bir tavır koyuyor, *koyabiliyor* musunuz? Bir de, periferi ülkeleri olarak adlandırılan ülkelerin modernist dönemdeki ve yirminci yüzyıldaki durumlarını değerlendirebilir misiniz?

GOLDSTEIN: Genelde, modern sanat olarak tanımlanabilen ile çağdaş sanat olarak tanımlanabilen arasında bir ayrım yapılmakta ve birçok kişi bu ayrım çerçevesinde postmodernizmi belirlemektedir ki, postmodernizmin kavramsal sanatın çıkışı ile birlikte, 1960'ların ortaları ile sonları arasında başladığı söylenmektedir. Modernizm ile ilgili olarak, özellikle müzelerle ilgili olarak, modernist sorunların artık ortadan kalktığını değil, bunlara ek olarak başka

konuların da gündeme geldiğini düşünüyorum. 1945'ten bu yana üretilen yapıtları toplamamıza ve sergilememize rağmen, zaman ilerledikçe vurgu her zaman daha yakın dönemde kalacaktır. Bu nedenle sağlam bir tarihsel temele sahip olmamız önemli; ve genç bir müze olarak, şu noktada -bu ülkeye hâkim olan tarih bu kültürlerin tarihi olduğundan- Amerika Birleşik Devletleri ve batı sanatında oldukça yoğun bir birikime sahibiz. Bugün gördüğümüz ise, bugün bu ülkede yaşayan insanların etnik geçmişleri ve farklı bakış açıları nedeniyle, tarihe ve şimdiye olan tavrımızı biraz genişletip daha büyük bir çeşitliliğe yönelmemiz gerektiğidir. Sadece on yıllık bir geçmişe sahip çok genç bir kurum olmamıza rağmen bundan sonra izleyeceğimiz yolu belirleyebilmek için gerekli temeli oluşturma konusunda epey mesafe katetmiş bulunuyoruz. Göndermiş olduğum dialar daimî koleksiyonumuzdaki işlerden örnekler gösteriyor. 1984'te İtalyan koleksiyoncu Dr. Giuseppe Panza'dan büyük bir koleksiyon satın aldık. Koleksiyon, aralarında Mark Rothko, Franz Kline, Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg ve Roy Lichtenstein gibi sanatçıların yapıtları da olmak üzere, soyut dışavurumculuk ve pop arttan seksen yapıt içeriyor. Bu koleksiyonu on bir milyon dolara aldık; kimi bunun çılgınlık olduğunu düşündü, kimi de son derece heyecan verici buldu. İlginç olan, bu külliyetli koleksiyonu satın aldığımız sırada *Temporary Contemporary* yalnızca bir yaşındaydı (ve ana binanın tamamlanmasına daha çok zaman vardı). Şimdi geçmişe baktığımızda, Panza koleksiyonunun bütün koleksiyonumuzun temelini ve yönünü belirlediğini görüyoruz, hem belli bir tarihsel dönemi izlemek bakımından, ama aynı zamanda da koleksiyona girecek sanatçıların nasıl belirlendiği açısından, ki bu da epey kapsamlı biçimde ele alınmıştır.

BREEDEN: Gönderdiğiniz dialara baktık ve şu anda da karşımızda -aslen bir polis garajı olduğunu mu söylemişsiniz?

GOLDSTEIN: Evet. Harika bir binadır. Öteki bina da -elinizde onun da diaları var- muhteşem bir binadır, çok zariftir. Galerileri mükemmeldir ve çeşitlidir; ve gerçekten görülmeye değer ayrıntılar bulunmasına rağmen mimarisi incedir. Fakat eskiden polis garajı olan bina, kullanımda bize sonsuz bir esneklik sağlayan olağanüstü bir mekân. Ve gerçekten, bu iki bina sayesinde her iki tür sergileme alanının avantajlarına sahibiz. Çünkü bazı durumlarda, belli yapıtlar, özellikle koleksiyondaki daha eski bazı işler *Temporary Contemporary*'de, Isozaki'nin tasarladığı binadaki klasik sergileme mekânında durduğu kadar iyi durmuyor. Bunun aksi de, daha yakın dönemin bazı yapıtları için geçerli.



Arata Isozaki, *Museum of Contemporary Art (MOCA)*, Los Angeles. California Plaza, South Grand Avenue 250'deki yapının ocak 1986'da çekilmiş fotoğrafı.

BEDRİ BAYKAM: Merhaba, Bayan Goldstein, ben Bedri Baykam. Yedi yıl California'da yaşadım, birkaç kez New York'ta sergi açtım ve en son olarak Birleşik Devletler'den birkaç ay önce döndüm. Bana öyle geliyor ki, New York ortamında ve genelde Amerikan sanat ortamında yazılı metin çağdaş sanat ortamını desteklemek ve doğrulamak için, özellikle *neo-ready-made* ya da *neo-geo* olarak tanımlayabileceğim tür yapıtlarda ya da birçok enstalasyon işlerinde giderek daha fazla sorumluluk üstleniyor. New York'un *beaux-arts*'ını Jeff Koons ya da Haim Steinbach'ın sergi kataloglarında yazıldığı şekliyle düşünürsek, zaman zaman Marcel Duchamp bunlara ne derdi, diye sormamak elde değil. Hattâ Warhol'un da ne diyeceğini, o şüpheci ve müstezhî Warhol'un. Bugün sanatın, örneğin Lichtenstein ya da Pollock'ta olduğu kadar, bu akımların geçmişte ortaya çıkışındaki kadar çarpıcı olduğunu düşünüyor musunuz? Hiçbir şeyin altmışlarda ya da kırklarda olduğu gibi yeni ya da heyecan verici olmadığı bir dünyada sanatın da yaşamayı ve gerçek konumunu savunmayı metin yardımıyla giderek daha iyi öğrendiğini düşünüyor musunuz?

GOLDSTEIN: Bence evet, metin giderek önem kazanıyor ve metnin artan önemi bence aynı anda birçok şeyin göstergesi. Kavramsal sanat ile birlikte,

yani 1960'ların ortalarında, bu tür işlerle baş edebilen çok az insan vardı. Bildiğiniz gibi, sanatçılar arasında da kurumların ve geleneksel sanat yapma biçimlerinin dışından eleştiri ve iş üretmek için bilinçli bir çaba vardı. Ayrıca bu işleri ele alabilen eleştirmen ve sanat tarihçilerinin sayısı da fazla değildi. Bu tür işler üzerine ilk yazıları yazanlar sanatçıların kendileri oldu; bunların birçoğu, Joseph Kosuth ve Dan Graham gibi, görsel sanatçı olduğu kadar eleştirmen de olan insanlardı. Ve birçok bakımdan, sanatsal uygulamayı nasıl tanımladığımız o günden bugüne bu çaba sayesinde konuşulmaya başladı ve böylece metinle sanat arasında doğal olarak bir ilişki doğdu. Sanatçıların sanatlarını nasıl anladıklarının ifadesinin bir parçası olarak, metin giderek sanat ile daha yakın bağlar kurdu. Bugün sanatçılar yapıtlarını giderek daha çok savunmak zorunda kalıyorlar; daha konuşkan olmaları gerekiyor. Kelimeler bu anlamda önem kazandı. Ve bugünkü sanat üretiminin büyük bir kısmı, yapıtın çerçevesinin çok dışından gelen konular üzerinde duruyor. Sanatçılar politika ile, eleştirel kuram ile, antropoloji ile, dilbilim, cinsellik ve psikoloji ile ilgili konulara giriyorlar. Birçok sanatçı bugün, tabii ki, çeşitli metinler okuyor ve sonuçta metin sanatsal sürece daha fazla entegre oluyor. Ben bunu bir tür destek, bir koltuk değneği ya da sanat için bir mazaret olarak görmüyorum. Bunu daha çok sanat yapıtıyla metnin birlikte gelişmesi olarak görüyorum. Burada, Pasadena'da çok önemli bir lisansüstü programı olan bir sanat okulu var, *Art Center of the College of Design, California Institute of Arts* gibi, Birleşik Devletler'deki en önemli sanat okulları arasına girmiş durumda. Güzel sanatlarda master yapan öğrenciler mezun olurken işlerinden oluşan bir serginin yanı sıra bu sergi hakkında yazılı bir de tez hazırlamak zorundalar. Yazının sanatta böyle vurgulanması, çalışmaya bütünüyle entegre olduğunu gösteriyor.

Yazı ile yeniden üretim, bilgi edinmemiz için giderek daha önemli oluyor. New York'ta olup bitenler hakkında epey bilgi sahibi olabilirim, fakat oraya ayda bir, hattâ üç ayda bir bile gidemiyorum. Ve olayları takip edebilmenin en iyi yolu sanat dergilerini okumaktır. Bu özellikle Avrupa'da olanı biteni izleyebilmek için geçerli. Metin gerçekten çok önemli ve bunu ifade etmek aynı zamanda yazı yazarların sorumluluğunu vurgulamak, iyi yazarlara ve yapıtı en net ve isabetli bakışla temsil edecek insanlara ihtiyacımız olduğunu vurgulamak demektir. Bu yolla, yani okuyarak, herkes olup bitenler hakkında doğru bir görüş sahibi olabilir.

BAYKAM: Teşekkürler. İkinci sorum şu: Geçmişte, özellikle seksenlerde, metin üzerine ve birçok batı ülkesinin, özellikle dört büyük Avrupa ülkesiyle Amerika Birleşik Devletleri'nin, uluslararası sanat ortamının tamamını elle-

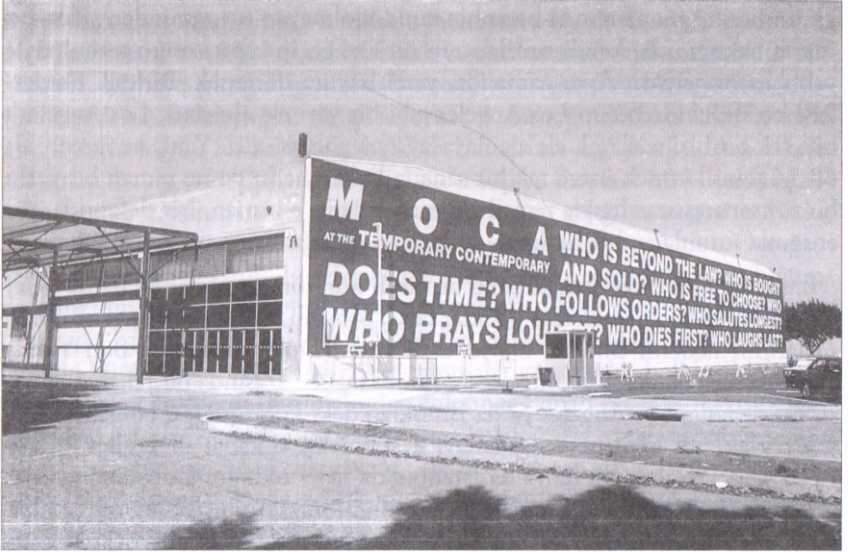
rinde tuttukları üzerine birçok makale yazmıştım. Bu duruma itirazlarım oldu ve sonraları, son birkaç yılda Afrikalı ya da Rus avangard sanatçıların sergilerinin sahneye çıktığını gördük. Bu sergilerin Amerika Birleşik Devletleri'nde giderek fazlaştığını da görüyoruz. Buna rağmen batı ülkelerindeki küratörlerin büyük bir kısmının -belki de bilinçsizce- gelişmekte olan ülkelere sanatçılarına yaklaşımlarında yerel bir üslup ya da yerel bir tat aradıklarını fark etme imkânım oldu. Sanki bu kültürlerden gelen sanatçıların folklorik özellikler taşımama hakları ve seçimleri kabul edilmiyor gibi. Örneğin, 1989'da Paris'te açılan ünlü *Magiciens de la Terre* sergisini düşündüğümde, sanki bu serginin iki yüzü vardı gibi geliyor. Sanki batılı bir pasaportunuz varsa katılma hakkınız var gibiydi. Ve gelişmekte olan ülkelere seçilenlerin büyük kısmı yerel, naif, ilkel çalışmalar yapıyordu. Folklorik ölçütler temelinde seçilmişlerdi. Batılı eleştirmenler her zaman bir farklılık istediklerini iddia ederler ve sanki bu farklılığı, Ortadoğu'ya yapılan bir seyahatte edinebilecekleri bir hediyelik eşya ya da benzeri bir şeyde buluyorlar. Öte yanda biz öyle bir noktaya geldik ki, Türklüğümüzün aranması, anlaşılması ya da satın alınması umurumuzda bile değil. Burada açılan önemli bir grup sergisinden, enstalasyon ya da resim ya da şu veya bu işleriyle dört Türk sanatçıyı alıp Whitney Bienali'ne koyabilirsiniz ve yerlerini bulurlar ve kimse de öteki yapıtlarla bunların arasında bir fark göremez. Bu sorun hakkında ne düşünüyorsunuz? 'Uluslararası ortam' olarak nitelenenin gerçekte ne kadar uluslararası olduğunu düşünüyorsunuz?

GOLDSTEIN: Çok önemli konular açıyorsunuz ve sizin bu konularda söylediklerinizi dinlemek çok ilginç. Bence bu, Amerikan kurumlarında ya da daha doğrusu yalnızca burada Los Angeles MOCA'da değil, tüm ülkede karşılaştığımız çok önemli bir sorun. Sorunu ikili bir temelde, bir yanda uluslararası sanatçılar düzeyinde, diğer yanda da farklı etnik grupların yoğun olarak birlikte var olduğu kendi ülkemizde yaşıyoruz. Şimdi, o ülkelerde üretilen yapıtlarda da Amerika Birleşik Devletleri'nde olduğu kadar çeşitlilik olabilmesine rağmen bazı küratörlerde özellikle 'Türk' gibi, 'Japon' gibi olan işler arama eğilimi olabilir. İnsanlar Güney Amerika ülkelerine gittiklerinde, belli türde işler, Meksika sanatının neye benzemesi gerektiği konusunda cahil, klişeleşmiş ve homojen düşünceleri ve beklentileri destekleyen işler bulmak isteyebilirler. Yapıtta kendini gösteren belli kültürel öğeler arayabilirler. Kendi kısıtlı seyahatlerimde bu konuyla yüz yüze geldim: Örneğin Japonya'da yapıtlara bakarken neden bazı öğelerin beni çektiğini, diğerlerinin neden çekmediğini düşündüm. Bir düzeyde ilk önce bana daha tanıdık gelenler beni çekiyor; bunun nedeni kullanılan görsel dilin daha, biraz daha ulaşılabilir

görünmesi. Aynı zamanda bana hiç tanıdık olmayan bir zeminden gelen bir yapıta baktığımda, kendi sınırlarımın ötesine geçip yapıta onun terimleriyle yaklaşmam gerekir. Aynı zamanda, yerel boyuta dönersek, Birleşik Devletler'i kendi içinde bölüp Los Angeles gibi bir yeri ele alırsanız, Los Angeles'ı bile tek bir birim olarak ele alamayacağınızı görürsünüz. Yani, ne zaman bir ülkeyi temsil etmek üzere tek bir sanatçı kullanılır ya da ne zaman bir yerin bir tür sanatçı aracılığıyla temsil edilmesi istenir, o zaman, her defasında, söz ettiğiniz sorunların büyük kısmının geçerli olduğunu düşünüyorum.

BAYKAM: Son soru olarak, belki de batılı küratörlerin diğer kıtalarda neler olduğunu gidip görmek için o kadar fazla, örneğin, zaman ve enerji ayıramamalarının nedeni, Birleşik Devletler'de zaten Doğu Yakası ile Batı Yakası arasında bir rekabet, Los Angeles ile San Fransisco arasında bir rekabet olması. Bu nedenle Los Angeles ya da Brooklyn'deki küratörler, o bölgedeki birkaç parlak, adı bilinmeyen sanatçıyı keşfetmekle o kadar meşguller ki, Peru'da ya da Yugoslavya'da ya da İstanbul'da neler olduğunu düşünemiyorlar bile. Peki bu durumda, bundan on yıl sonra, bugün oluşturduğumuz sanat tarihinin bütün dünyaya ait bir tarih olduğunu nasıl savunabiliriz? Bu daha çok batının -tırnak içinde- "batının," ekonomik gücü ve ortak batılı anlayışı yoluyla dünya tarihi olarak kabul ettirdiği yerel bir hikâye değil mi? Ve bunu bağlamak için son bir soru: Okyanus aşırı yerlerden gelen önerilere gerçekten açık mısınız?

GOLDSTEIN: Sanırım haklısınız. Biz burada, Amerika'da, California'da, Los Angeles'ta bir müzeyiz. Ve biri dışında, MOCA'daki küratörler, tabii ki, doğal olarak Amerika Birleşik Devletleri doğumlu. Ve bu nedenle birikimimiz de belli bir yönde şekillenmiş. Kültürümüz tarafından, yani batı kültürü, Avrupa-Amerikan kültürü tarafından biçimlendirildik ve dünyaya bu şekilde bakmak üzere eğitildik. Şimdi, kanımca son zamanlarda hepimiz oralarda bir yerde çok daha büyük bir dünyanın var olduğunu ve o dünyaya ulaşmanın, küçümsemeyen ve klişeleştirmeyen bir yolunu bulmamız gerektiğini idrak etmeye başladık. Çok önemli bir konuya değindiniz ve kesinlikle daha çok şey öğrenmemiz gerektiğini düşünüyorum. Evet, Los Angeles'lı sanatçılar arasında yaşıyoruz; Los Angeles'lı bir çağdaş sanat kurumuyuz, her ne kadar ülkedeki en büyük çağdaş sanat kurumuyusak da, yine de bir Los Angeles kurumuyuz. Bir de, seyahat parası bize o kadar sık ve kolay verilmiyor ve sonuç olarak, gerek gördüğümüz ya da arzu ettiğimiz kadar sık ülke dışına çıkamıyoruz. Ve kaçınılmaz olarak insan kendi günlük sorunlarıyla iç içe yaşıyor. Fakat bunların hiçbirisi başka görüşlere açık olmamalıyız anlamına



Barbara Kruger, isimsiz; 1989-90, *Temporary Contemporary*'nin güney cephesinde fresk. Haziran 1990'da tamamlanmıştır.

gelmiyor ve sanırım biz burada görüşlere -bütün engellere rağmen- açtık.

MAHİMUT BOZKURT: Merhaba Bayan Goldstein, ben Mahmut Bozkurt. Ressamım. Size birkaç sorum var. Birincisi gelenek hakkında. Kişisel olarak sanatın ya geleneğin devamı ya da modernist sanatta olduğu gibi, geleneğe tepki olduğuna inanıyorum. Sizce çağdaş sanatta geleneğin konumu nedir?

GOLDSTEIN: İlk sorunuz, geleneğin çağdaş sanata olan ilişkisi. Bence bu çok karmaşık bir ilişki. Çağdaş sanat geleneğin *içinden* çıkar. Sanat daima bir şeylere tepkidir. Dünyaya tepkidir, bir başka sanatçıya ve yapıtlarına tepkidir ve yapıtın kendinden önce var olan tarihe tepkisidir. Ve böylece sanatçı da bir tür geleneğe bağlı olarak çalışır. Resim yapıyorsa, resim geleneğinin belli yönlerini kullanır; hangi gelenek olursa olsun ya da sanatçı nerede yaşarsa yaşasın ya da kendini hangi gelenekle ilişkide kabul ederse etsin. Bu, fotoğraf için de geçerli. Birçok sanatçı, yapıtlarıyla geleneksel fotoğraf arasında daha bilinçli ilişki sergiliyor ve çoğu zaman bunu yapıtlarının içeriğinde gösteriyor; özellikle yapıtın formu içerisinde tarihe dikkat çekiyor.

BOZKURT: İkinci sorum: Sizce bir sanat yapıtının bağlamı, o yapıta nasıl bakıldığı ve mesajın nasıl verildiği açısından ne kadar önemlidir? Sanat yapı-

tının görme olgusuna ve görsel etkiye ikincil olduğunu ve mesajın bağlam tarafından belirlendiğini kabul ediyor musunuz?

GOLDSTEIN: Bağlam konusu, bir sanat yapıtının algılanmasında yapıtın anlamını çıkarma sürecinde oldukça önemliymiş gibi geliyor bana. Yapıtın kendisinin, bağlam yoluyla değiştirilemeyen bir boyutu olduğunu düşünme rağmen, çevresinde bulunan duvarla ya da tabanla ve yakındaki diğer yapıtlarla arasında mutlaka bulunan belli bir ilişkide olduğu gibi, sunumun daha geniş bağlamıyla (yani, serginin bir müzede mi yoksa bir galeride mi yer aldığı, kişisel sergi mi olduğu yoksa bir daimî koleksiyon sergisi mi olduğu, tarihsel bir kesit mi yoksa tematik bir sergi mi olduğu) değiştirilebilen nitelikleri olduğuna inanıyorum, ki bütün bunlar, anlamın inşasını inceden inceye etkiler. Duchamp'ın yapıtları da, kavramsal sanatçıların yapıtları gibi (örneğin, Michael Asher gibi bir sanatçı, bağlamı yapıtının öznesi ve nesnel biçimi olarak kullanır) bunu gösterir. Bu, bugün âdet haline gelmiş bir uygulamadır. Başka sorular da sorulabilir: Yapıtın refakatinde yapıtı izleyiciye açıklamaya çalışan kapsamlı bir etiket ya da metin panosu var mı? Yapıt, sergilendiği bölgeden mi gelmekte? Yapıtı bakan kim? Bunlar gibi, sorulabilecek birçok soru var; verilecek cevaplar, yapıtın deneyiminin bütününe katkı da bulunur.

AYŞE ERKMEN: Merhaba, ben Ayşe Erkmen. Sanatçuyım. Yapıt kendini, küratörün müdahalesinden nasıl koruyabilir? Özellikle, artık yaşamayan sanatçılar kendilerini ya da yapıtlarını nasıl korurlar? Bu soruların uzun uzun cevaplanacak sorular olduğunun farkındayım, fakat bunların orada da tartışılan sorunlar olup olmadığını da söyleyebilirsiniz yeterlidir.

GOLDSTEIN: Evet, sanatçı kendini ya da yapıtını küratörden, küratörün tarihe yaklaşımından nasıl koruyabilir? Bu iyi bir soru, çünkü açıkçası, böyle bir sorunun olmaması gerekirdi. Bununla beraber, gerçekten oldukça kritik bir soru. Sanırım, sanatçıyla *birlikte* çalışmak, artık küratörün, küratör ile net bir biçimde iletişim kurmak da sanatçının sorumluluğu haline gelmiştir. Yapıtı için doğru anlayışı ve yerleşimi vurgulamak, yapıtın anlaşılmasını sağlamak sanatçının sorumluluğudur. Ayrıca sanatçı, kurumları, yapıtın kaydıyla bakımından sorumlu kişilerle çalışmaya itmelidir: Nesneleri nesne olarak ele alan, doğru depolanmalarını, korunmalarını sağlayıp gerekli kayıtları tutan kişilerle. Bu kişilerin varlığı ve çalışmaları, dosyalardaki bilgilerin, sanatçının yapıtı için tasarladıklarını ve taleplerini çok net bir şekilde ifade etmesini ve bu ifadelerin, belgelerin korunmasını kesinlikle sağlarlar. Ve eğer söz konusu yapıt, örneğin bizim koleksiyonumuzda bulu-

nan bazı enstalasyonlar gibi video içeren karmaşık bir yapıtsa veya geniş bir mekâna ihtiyacı olan bir yapıtsa, ben sanatçıdan, kılavuz olarak kullanabileceğimiz bir 'el kitabı' hazırlamasını isterim. Ya da bu tür bilgiyi anlaşıma metnine bile koyabilirim. Bundan elli yıl, yüz yıl ya da daha uzun yıllar sonra dosyalara bakan birinin yapıtı ne şekilde ele alması gerektiğini bilebilmesi için bu belgeler, derleyebildiğimiz kadar çok fotoğraf ve başka dokümantasyonla birlikte, sanatçının dosyasında durur. Soru işaretleri ve anlaşmazlıklar tabii ki her zaman olacaktır. Maalesef, ölümünüzden sonra, aranızda bıraktıklarınızı kontrol edemezsiniz. Fakat *mümkün* olan, sanatçı olarak yapıtınızla ilgili isteklerinizde ısrarlı ve kesin, açık olmanızdır. Bildiğiniz gibi, bir resim için bile, belli bir yükseklikte asılmasını istiyorsanız ya da güneş ışığı almasını istemiyorsanız ya da aydınlık bir odada asılmasını ya da böyle birtakım özel koşullarınız varsa, bunlar küratörle görüşülmesi gereken önemli konulardır. Küratör sizin başlıca yandaşınızdır. Bu konuların hemen orada, küratörlerle birlikte olduğunuz, yapıtın anlamı üzerinde konuştuğunuz zaman tartışılması gerekir.

GÜLSÜN KARAMUSTAFA: Ben Gülsün Karamustafa. Sanatçıyım. Size, müze olarak, tartışmalı yapıtlarla nasıl baş ettiğinizi sormak istiyorum. Müzenin koleksiyonuna satın aldığınız bir yapıta gelen tepkilerle nasıl baş ediyorsunuz?

GOLDSTEIN: Tartışmalı işler konusunda müzemiz tam bir birlik içindedir. Koleksiyondaki bir sanat yapıtıyla ilgili tartışma doğduğunda hepimiz birbirimizi destekleriz. Her şeyden önce, bir yapıt koleksiyonumuza küratörlerin önerisiyle gelir, müze müdürünün onayından geçtikten sonra müze yönetim kuruluna gider ve kurulun da onayı alınır. Yani, müzenin koleksiyonuna giren her şey, oldukça ayrıntılı bir onay sürecinden geçer. Bunun amacı, müzenin fikir birliğini temin etmektir. Tartışmalardan hiçbir zaman korkmadık. Tartışmalar daima olacaktır. Birinin ihtilafı gördüğü, diğerine sıradan gelebilir. Karşınıza neler çıkacağını asla bilemezsiniz. Müzenin ifade özgürlüğü konusunda, sanat çizgisi konusunda ve bir yapıt etrafında bir tartışma doğduğu taktirde onun arkasında olacağımız, yapıtın ve sanatçının korunduğundan emin olacağımız konusunda tam bir birlik içinde olduğumu düşünüyorum; çünkü bunları *bizim* sağlamamız gerekir.

BREEDEN: Geçici sergiler için de, sürekli koleksiyonunuza alım yapacağınızda uyguladığınız bu süreci uyguluyor musunuz?

GOLDSTEIN: Yönetim kuruluna bütün program hakkında bilgi verilir. Ne yaptığımızı bilirler, fakat oylama yapılmaz. Sergilenen ne olursa olsun, kurula bilgi vermemiz ve onların görüşlerini almamız çok önemli. İşlerinin tartış-

ma yaratabileceğini düşündüğümüz sanatçılarla iş yapacağımızda, kurulun yeteri kadar önceden haberi olmasını sağlarız. Yaptığımız işlerle ilgili birkaç tartışma yaşandı ve kurul yanımızda tavır aldı. Dediğim gibi, müzemiz tam bir birlik içinde yapılan çalışma ve programları destekler.

BAYKAM: Amerika Birleşik Devletleri'nde sanatı himaye edenler genelde yaşlı, zengin insanlardır ve çoğunlukla, sanatın onlarca alması gereken biçim ile küratörün gerçekte sergilemek istediği arasında bir denge kurulmasını isterler. Bu nedenle, bir anlamda mütevellî heyetini önceden mi uyarıyorsunuz? Böyle bir gerginlik yaşanmıyor mu? Sizce kurul böyle bir gerginlik yaratıyor mu? Size yeşil ışık yaksalar bile bunun üstesinden nasıl geliyorlar? Ve siz bu konuda neler hissediyorsunuz?

GOLDSTEIN: Kurul üyelerimizin bir kısmı nispeten tutucu olabilir ve kişisel olarak evlerinde bu tür yapıtları bulundurmamak istemeyebilirler; bizim seçtiğimiz yapıtlar en beğendikleri yapıtlar arasında yer almayabilir, hattâ onları kişisel olarak rahatsız bile edebilir. Ancak, küratör kadrosunun bilgili ve sorumluluklu programlar üretip en uygun kararları aldığına inanarak müzenin personelinin verdikleri kararlarda daima desteklemiştirler. İçlerinden bazılarının kişisel tercihleri olabilir, ancak konu bu noktaya geldiğinde özel tercihlerini bir yana bırakarak müze personelinin uzmanlığına güvenmişlerdir. Dediğim gibi, müzemiz yapılan işleri ve programını destekleme konusunda tam bir birlik içindedir.

BAYKAM: Özellikle 1980'li yılların ikinci yarısında Amerika'da cinselliğe ve politikaya karşı ortaya çıkan yaygın bir tutuculuk akımı var; Mapplethorpe olayından sonra bu gerginlik ne durumda ve siz bununla nasıl başa çıkıyorsunuz? Los Angeles, New York ya da bütün Amerika'da cinsellikle ilgili olan herhangi bir şeyin müstehcen olduğuna ya da var olmaması gerektiğine dair artan bir duygu var mı? Bu genel tutuculuk akımı genelde sanat ortamını ya da sizi nasıl etkiliyor?

GOLDSTEIN: Durum çok moral bozucu. Birleşik Devletler çok daha tutucu bir yer haline geldi. Sanırım sonuçta elden gelen tek şey, bekleyip ne olacağını görmek, fakat bu durumun bizim sergileyeceklerimiz konusundaki tavrımızı ya da yönümüzü etkilediğini sanmıyorum. Biz dış kaynaklardan gelen fonlarla besleniyoruz. Tutuculuğun oldukça sistematik bir şekilde yayıldığına bakılırsa, bir noktada kaynaklarımızın bundan etkilenmesi muhtemel. *National Endowment of the Arts*'ta olanları biliyorsunuz, öte yanda özel şirketler de para verirken oldukça tutucu davranmaktalar. Kendi paraları olmayan ya da sanatçılar tarafından işletilen ve tamamen bağışlara dayanan ku-

rumlar bir yana, bunun etkilerini Amerika Birleşik Devletleri'nin en sarsılmaz sanat kurumlarında dahi gördük. Aynı zamanda, bu olumsuz tutuculuğun kalıcı olmamasını garantilemek için bu tutuculuktan esinlenen birçok kişi hâlâ var. Sanatsal seçimlerdeki cüretimizi kaybetmememiz, ürkmememiz, önemli fakat zor konuları ifade etmemiz ve kendimizi yenilmiş hissetmememiz önemli. Henüz yenilmedik.

Current Developments in Contemporary Art and the Viewpoint of the Museum

Ann Goldstein

PHILIP BREEDEN: What I would like to do, Ms. Goldstein, before opening up to our broader audience here, is ask a very general question and then the members of the Plastic Arts Association will be asking questions. I'd like to ask you to define for your museum what contemporary art in the United States is today, and if you could also place your museum in context with other museums of contemporary art in the United States.

ANN GOLDSTEIN: At the Museum of Contemporary Art in Los Angeles (MOCA), we define contemporary art in terms of years -as work produced between 1945 and the present. Therefore, contemporary art is becoming a larger and larger field as time goes on. We are interested in addressing through exhibitions and the collection we have built (and continue to build), as well as through education programs, aspects of artistic production today, which includes painting, sculpture, photography, video, performance, film, installation work -in short, all media in which contemporary artists are working today. In terms of approach, one thing we do at MOCA is that we do not divide our staff by period or by medium. For example, we have five curators here at MOCA, and each of us has his or her own more personal direction. At the same time, if I want to work with a video artist and then with a sculptor, and then with a photographer or even if I put them all together in the same exhibition, the museum has no problems with that. Similarly, we will show drawings alongside photographs or paintings or sculpture, which is rather unlike other, more traditional museums that have created separate departments for those areas. And the same goes for our approach to periods of history. A painting from 1949 may be installed in

the same room as a work of the 1980's.

BERAL MADRA: Hello, this is Beral Madra. I was in Los Angeles last October for the First AICA Congress, which was directed by Kim Levin. And I have powerful impressions of the city. I met quite a few artists, collectors, and museum directors, among whom was also the Associate Director from your museum, Sherri Geldin. I also met Thomas Rhodes, Director of the Santa Monica Museum of Art. So, I would first like to ask you what the shows are at the moment in your Museum, at the Temporary Contemporary, and also at the Santa Monica Museum of Art.

GOLDSTEIN: Right now at MOCA we are in between exhibitions in some of our galleries, but do we currently have two exhibitions on view. One is a retrospective of a Los Angeles artist, Alexis Smith, who has been working since the early 70's. The retrospective was actually organized by the Whitney Museum of American Art in New York, and it has come to MOCA as a traveling exhibition. It is an irony that the retrospective of a Los Angeles artist was organized in New York, but it's actually wonderful, too, when a local artist is recognized in such a manner in New York. We also have a small exhibition of a younger New York artist, also a woman, whose name is Cady Noland. Both Cady Noland and Alexis Smith address popular American culture in their work. Alexis Smith is involved in collages in which she puts together pictures and items she picks up in flea markets and thrift stores, with quotations from literature, particularly pulp and detective novels of the 1940's and 50's, and including such classic writers as Jack Kerouac and Raymond Chandler, who are very much part of the American mythology of Paradise and the desire for success and fame. Cady Noland's work also primarily uses the stuff of popular culture, such as quotations from newspapers and actual trash which she carefully throws around in the gallery. She uses in her installations chain-link fencing and metal poles which are used as barriers of a sort. She collides physical barriers with institutional barriers. In brief, we have the work of two women on view at the MOCA. Next week, we will open a project with another woman, Karen Finley, who has been working in performance and in installation work, addressing issues of gender, particularly violence towards women, and AIDS. Her work has gained a great deal of notoriety in the press recently because she was one of the people involved in the controversies with the National Endowment of the Arts. She received a grant which was then denied because of the political and sexual content of her work.

We have two buildings at the Museum of Contemporary Art. The exhibitions I just described are all in our permanent building which opened in December 1986. The building was designed by the Japanese architect Arata Isozaki. MOCA was born out of a collaboration between private and public interests. The building by Isozaki was paid for by the developers of the large real estate development called "California Plaza," and includes office towers, a hotel and apartment buildings as well as MOCA. There is a special tax law in downtown Los Angeles (which is where we are located), that requires that a percentage of all new buildings and real estate development expenditures must go toward art. Rather than buying art for the buildings, the money paid for the construction of the building. But initially, when the museum was founded back in 1979 and all these discussions began, there was a desire that the program should somehow begin while we waited for the building to be completed. That desire was manifest in The Temporary Contemporary. The site for the program was located about a mile away in downtown Los Angeles, in an area known as "Little Tokyo." It's a former police garage in a fifty-year-old warehouse building and has about fifty-five thousand square feet of exhibition space. It's very, very large, and is one of the largest exhibition spaces devoted exclusively to contemporary art in the United States. It opened in the November of 1983 and is still owned by the City. We lease the space from the City for a dollar a year; one of the best bargains ever. The Temporary Contemporary has become so popular that we have kept it even after the permanent building was completed. The Temporary Contemporary is currently closed for a period of two years because of a huge real estate development in the surrounding area, which will temporarily prevent access to the building. So, right now we just have the one building in operation.

MADRA: Do you know what's going on right now at the Santa Monica Museum of Art?

GOLDSTEIN: The Santa Monica Museum of Art has two exhibitions on view right now. One is an installation by an artist named Richard Jackson, who is also based here in Los Angeles. He installs environments that have a very strong psychological effect on the viewer. His environments are about containment and isolation. They also have an exhibition called "Knowledge: Aspects of Conceptual Art," which addresses American conceptual art of the late 1960's to the present. It includes 'first generation' conceptual artists like John Baldessari, Lawrence Weiner, Joseph Kosuth and Douglas Huebler as

well as relatively younger artists like Richard Prince, Louise Lawler, Stephen Prina and Mike Kelley.

MADRA: Do you perceive any changes in the conception of your museum when you consider the period before the 80's and then the 80's themselves, and the 90's?

GOLDSTEIN: I think that because 'contemporary art' presently spans five decades, we must strike a balance between the history and the present. Contemporary art comes of and from history of art and from the world, and is constantly being revised and reinvigorated over time. MOCA has been very committed to making sure that we address in our exhibitions and in our collections what is happening right now.

MADRA: How do you feel about modernism? Are you accepting and respectful of modern art in general or do you, or *can* you, take a more critical position in relation to it? And can you evaluate the situation of the so-called 'peripheral countries' during the modernist era and also in the twentieth century?

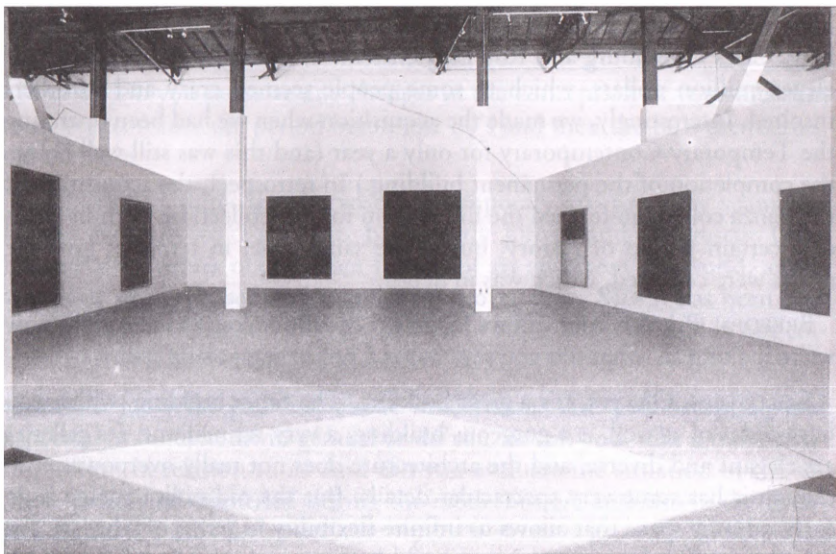
GOLDSTEIN: Generally, a distinction has been made between what can be defined as modern art and contemporary art, and then within that, a lot of people identify the area of postmodernism (which has been said to have begun with conceptual art in the mid- to late-1960's). In terms of modernism, with particular regard to museums, I think it's not that modernist issues are dead, but that there are other issues which have entered into the arena. Even though MOCA collects and shows work from 1945 to the present, as time goes on emphasis will always remain in the more recent decades. It is therefore very important that we have a good foundation in history, and at this point, as a young museum, our history has been fairly concentrated in terms of the United States and western art because that is basically the history that has predominated this country for so many years. I think that what we are seeing now is a greater need to diversify in terms of how we address history and how we address the present, in terms of all the people who are now living in this country and coming from various ethnic backgrounds and various points of view. Although as a ten-year-old institution we are very young, we have actually gone very far in terms of trying to lay some ground-work for where to go from here. The slides I sent represent a part of all the works in our permanent collection. We purchased in 1984 a large collection from the Italian collector Dr. Giuseppe Panza. The acquisition comprised eighty works of abstract expressionism and pop art, includ-

ing works by such artists as Mark Rothko, Franz Kline, Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg and Roy Lichtenstein. We bought the collection for eleven million dollars, which to some people seemed crazy and to others inspired. Interestingly, we made the acquisition when we had been operating the Temporary Contemporary for only a year (and this was still well before the completion of the permanent building.) In retrospect, the acquisition of the Panza collection formed the foundation for our collection, both in terms of a certain period of history, but at the same time, in terms of how the artists were collected, which was in depth.

BREEDEN: Prior to your call we looked at the slides you sent and right now we're looking at -what did you say, was it a police garage originally?

GOLDSTEIN: Oh, yes. It's a great building. The other building, which you have slides of as well, is a gorgeous building, a very refined one. Its galleries are elegant and diverse, and the architecture does not really overpower even though it has some very spectacular details. But the old police garage is an extraordinary space that allows us infinite flexibility in terms of what we can do. And, really, between the two buildings, we have the benefits of both types of exhibition space, because in some cases, certain works, especially some of the older works in the collection, don't look as good at the Temporary Contemporary as they do in the more classical museum space as the Isozaki-designed building, and the reverse is true for some of the more recent works in the collection.

BEDRI BAYKAM: Hi, Ms. Goldstein, this is Bedri Baykam. I lived in California for seven years, and I've shown several times in New York and I just got back once again from the States a few months ago. And I have a strong feeling that in the New York scene and in the American scene in general, the written text is becoming more and more responsible for supporting and justifying the contemporary art scene today, especially in the world of what I would call *neo-ready-made* or *neo-geo*, or in many installation works. When we think about the New York *beaux-arts* as written in the catalogues of the works by Jeff Koons or Haim Steinbach, sometimes I wonder, what would Marcel Duchamp think about those? Even Warhol, who was quite sceptical and cynical? Do you feel that art now is as striking as, let's say, it was in Lichtenstein or Pollock, the way those movements came in the past? Do you feel the art world has learned more and more to live and defend its actual position with the help of the text, in a world where maybe nothing is really as new or exciting as it was in the Sixties or the Forties?



View from *MOCA: The Panza Collection* show, *The Temporary Contemporary*,
Los Angeles, February 13 – September 29, 1985

GOLDSTEIN: Well, I think that the text has become more and more important, and the increasing importance of the text is, I think, an aspect of a lot of things. With conceptual art, that is, with the period starting in the mid-Sixties, there were very few people who were able to deal with that kind of work. As you know, there was a conscious effort on the part of the artist to critique and work outside of main stream institutions and traditional forms of art making. At the same time, there weren't a lot of critics or art historians who could deal with the works. The first people writing about that kind of work were the artists themselves, and a lot of them were people like Joseph Kosuth and Dan Graham who have been critics as well as visual artists. And in a lot of ways, how we define an artistic practice has opened up since and through that effort, so that the text has naturally been associated with the art. The text has increasingly acquired close ties to art in the sense that it has become a part of how artists conceive of their work. Artists are having to defend their work more and more; they have to be more articulate. In that sense, words have become important. In addition, a lot of art today deals with issues that come very far from outside of the frame of the work. Artists will engage in issues that relate to politics, critical theory, anthropology, lin-

guistics, sexuality and psychology. A lot of artists are now reading different types of texts. I think that the text has become, as a result, more integrated into the artistic process. So, I don't see it necessarily as a kind of crutch or as a kind of excuse for the art. I see art and text as growing together. There's an art school here in Pasadena, called the Art Center of College of Design, which has a very important graduate program in art. Like the California Institute of the Arts, it has become one of the most important art schools in the United States. Students who are in the master's program in fine arts at the Art Center have to prepare a written thesis, as well as an exhibition of their work when they graduate. This kind of emphasis on writing is something which I think has become thoroughly integrated into the work.

Writing (and reproduction) is increasingly important to how we come to know about things. I may know a lot of what's going on in New York, but I don't go there every month or even every three months, and the only way I'm going to be able to keep up with things is by reading the art magazines. That applies especially for catching up with what's going on in Europe. The text is actually very important, and to say that is also to emphasize the responsibility of the writers, that we need good writers and people who can represent the work in the clearest and most appropriate way. That way, by reading, people can get a fairly accurate view of what's going on.

BAYKAM: Thank you. The second question I have is: In the past, in the 80's especially, I had written many articles talking about the text and the fact that many western countries, especially the four big countries in Europe, plus the USA, kind of controlled the whole international art scene. I made some protests about that, and later, in the last few years, we've been getting the scene where there have been shows with African or Russian avant-garde painters. We get to see more and more of those in the States. Yet I've had the chance to notice that still most of the curators in the western countries, expect -perhaps unconsciously- to find a local touch or flavor when they approach artists in developing countries. It's as if the right and the choice of artists from those other cultures not to be folkloric was not really accepted. When I think, for example, of that famous show *Les Magiciennes de la Terre*, held in Paris in 1989, I feel as if there were two sides to the show. It is as if you got in if you had a western passport. And most of the people, a very big portion of the people selected from the developing countries, were doing local, naive, primitive work. They were selected on the basis of folkloric criteria. Western critics always claim that they want a difference, and it's as if they were going to get that difference like a gift from a touristic trip to the

Middle-East, or something like that, whereas we've come to a point where we really don't care about our Turkishness being sought or understood or bought. You could take four Turkish artists from an important group show here with installations or paintings and this and that, and you could insert them in the Whitney Biennial and they would fit right in and nobody would notice the difference. How do you feel about this problem? How international do you think is what's called the 'international scene'?

GOLDSTEIN: Well, you bring up very important issues and it's interesting to hear what you have to say. I think that that's a great problem we're facing in American institutions; or rather, throughout the country, not just here at the MOCA in Los Angeles. We're facing that question on two levels: On one level we face it in terms of the international artists, and on another level, in terms of within our own country, where there are a multitude of different ethnic groups living together. Now, there may be on the part of some curators the tendency to want to find work that *looks* 'Turkish' or that *looks* 'Japanese,' even though, there is as much diversity within work produced in those countries as in the United States. When people go to Latin American countries, they may look for certain kinds of work, work that reinforces ignorant, stereotypical and homogenous ideas and expectations of what Mexican art, for example, is supposed to look like. They look for certain kinds of cultural signs revealed in that work. In my own limited travels, I have been confronted by those issues: When I was looking at the work in Japan, for example, I thought about why I was attracted by certain things and why I was not attracted by others. On one level I am first attracted to something I am more familiar with, and this is the case because the visual language appears to be more accessible. Then, at the same time, when I look at work that derives from something I am not familiar with, I should try to go beyond my own limitations and deal with the work in its own terms. At the same time, getting back to the local level, when you divide up the United States, and get to a place like Los Angeles, you can't think about Los Angeles as one thing, either. So, I think a lot of the problems you mention exist whenever artists are used to represent a place or when there is a desire to represent a place through one kind of artist.

BAYKAM: The last question I have is that maybe the reason why western curators can't spare so much, let's say, time and energy to go and see what's really happening in other continents is that there is already, for instance in the States, a competition between the East Coast and the West Coast, a

competition even between Los Angeles and San Francisco; that maybe American curators in Los Angeles or Brooklyn are so busy trying to find out a few bright, unknown artists in that region, that they wouldn't even think of trying to find out what's happening in Peru, Yugoslavia or Istanbul. But then, how can we claim that the art history we thus build represents the whole world after a decade passes? Isn't it more a local western -in quotation marks- local "western" story that is enforced as the world history, through some economic power and mutual "western" understanding? And one last question to tie this is: Are you really open to suggestions that would come from overseas?

GOLDSTEIN: I think that you're right. We are a museum here in Los Angeles, in the state of California, in the United States. And of course, MOCA's curatorial staff, with one exception, was born in the United States. And so, our backgrounds have been formed in a certain way. We have been formed by our culture; that is to say, by western, Euro-American culture, and that is how we have been trained to look at the world. Now, I think that what's been happening recently is that we have all begun to realize that there is a much greater world out there and that we need to find a way to address it with terms that don't trivialize and stereotype. You brought up a very important issue, and I do think that certainly we need to learn more. Yes, we live among Los Angeles artists; we are a Los Angeles institution for contemporary art, albeit one of the largest institutions for contemporary art in the country, but a Los Angeles institution nevertheless. Also, travel money is not all that consistently accessible to us and, as a result, we don't get out as much as I think we should or would like to. And inevitably, one gets entangled in one's own day-to-day problems. But none of this is to say that we shouldn't be open to other perspectives -and despite the obstacles, I think that we are.

MAHMUT BOZKURT: Hello, Ms. Goldstein, this is Mahmut Bozkurt. I'm an artist and have a couple of questions. The first one is about tradition. I personally believe that art is either a continuation of tradition or a reaction to tradition as in modernist art. Where do you think tradition stands with contemporary art?

GOLDSTEIN: Your first question is about the relation of tradition to contemporary art. I think that's a very complex relationship. Contemporary art *comes* out of tradition. Art is always a reaction to something. It is the reaction to the world, it is the reaction to one another of the artist and the work, and it is the reaction of the work to the history that precedes it. And so

artists too, work by engaging some kind of a tradition. If they're painting, they're engaging some aspects of the tradition of painting; in whatever tradition or whatever place they're in or whatever tradition they understand themselves to be in communication with. Similarly with photography, a lot of artists display a more self-conscious relationship between their work and traditional photography, often incorporating that into the content of the work, specifically drawing attention to history within the form of the work.

BOZKURT: My second question is: How significant, do you think, is the context of an art work in terms of how the work is viewed and the message transmitted? Do you see the art work as being subordinate to sight and its visual effect, and the message as determined by its context?

GOLDSTEIN: I feel that the issue of context is quite significant in the experience of a work of art and in the process of deriving its meaning. I do believe that the work itself has qualities and basic intentions that cannot be changed through context, but the particular relationship between the work and the wall or floor, and with other works in the vicinity, as well as the larger context of the venue (i.e., is it in a museum, a gallery, a one person show, a permanent collection exhibition, an historical survey, or a thematic show?) -all of this subtly influences the construction of meaning. The work of Duchamp showed this too, as did the work of the conceptual artists (for example, Michael Asher uses context as the subject and material form of his work)- a practice that is a convention today. In addition, other questions can be asked: Is the work accompanied by an extended label or text panel that attempts to explain it to the viewer? Is the work from the region in which it is displayed? Who is looking at the work? These and many more questions can be asked -the answers all contribute to the ultimate experience of a work.

ERKMEN: Hello, I am Ayşe Erkmen, an artist. How does a work protect itself from the curator's interference? Especially, how do artists who are dead protect themselves or their works? I know these are questions which are very long to answer, but you could just answer by telling us if these are problems that are being discussed at the moment over there, too.

GOLDSTEIN: Well, how an artist protects him- or herself or protects the work from the curator, from the curator's way of treating history is a good question because obviously it shouldn't be one. However, it is actually quite critical. I think that it's the responsibility of the curator now to work *with* the artist, and the artist's responsibility to communicate clearly with the curator. It is the artist's responsibility to emphasize the proper understand-

ing and accommodation of the work, and to push the institutions, if necessary, to work with people who will be the registrars or custodian of the work, the people who treat the objects as objects, and who make sure that they're stored properly and keep the complete files on them. They make sure that the information on the files very clearly states what the artist's intentions and requirements are for that work. And in some cases, where we have acquired very complex installations that involve video or where the work takes up a certain amount of space, I ask the artist whether he or she has some kind of a - 'manual,' let's call it- which we can use as a guide. Or I may put that kind of information in a contract. Those papers will stay in the artist's file, with as many photographs and other forms of documentation as we can put together, to make sure that somebody looking at the files fifty, one hundred or many more years from now, will know how to deal with the work. Of course, there will always be questions, and there will always be disagreements. Unfortunately you can't control things after you're gone. But what you *can* do as the artist, is to be very persistent and precise about what it is that you desire for that work of art. You know, even with paintings, if you want to be sure that the painting is hung at a certain height or if you want that there never be sunlit in the space, or if you want the painting placed in a sunlight room, or whatever it is, those are the kinds of things which I think are very important to discuss with the curator. The curators are your biggest advocate. While you're there with them talking about the meaning of the work, is the time to discuss these things, too.

KARAMUSTAFA: This is Gülsün Karamustafa, an artist. I would like to ask you how, as a museum, you deal with controversial art. How do you deal with the reactions against the works you buy for the collections of the museum?

GOLDSTEIN: In the area of controversy, our museum has been very unified. And we all very much support each other when a controversy arises in relation to a certain work of art in the collection. First of all, when a work of art enters the collection, it comes through the recommendation of the curators, and then it is approved by the director of the museum, and then goes to the board of the museum, and the board have to approve it as well. So, everything that comes into the collection of the museum has gone through a fairly elaborate approval process. What that does is to make sure that the museum is unified about that work. We have not been afraid of controversy. And you know, there will always be controversy, and one person's controversy is another person's boredom. You never know what will happen. I think the

museum has been very much unified about the freedom of expression, the freedom of artistic succession, and about the fact that, if a controversy were to arise around a work, we would be very much behind it, making sure that that work is protected, and that the artist is protected, because we *have to* provide that.

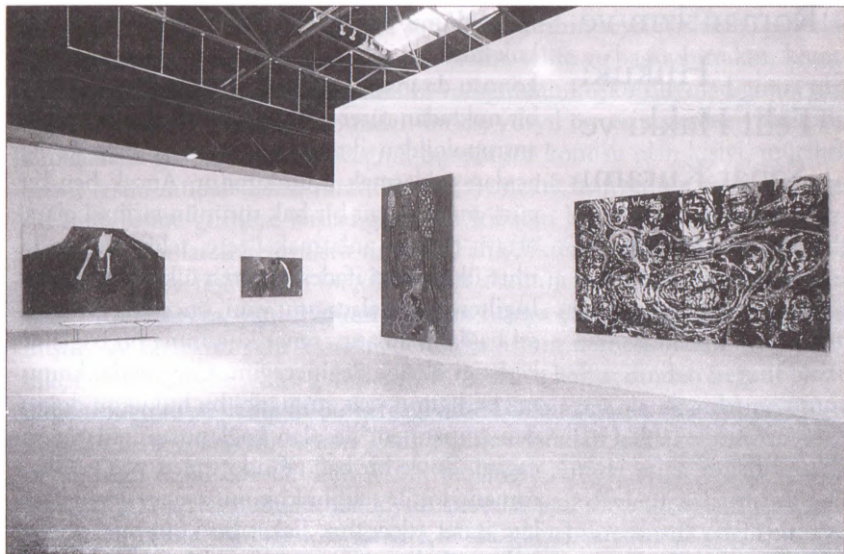
BREEDEN: Do you go through the same sort of process for temporary exhibitions as opposed to purchases for the permanent collection?

GOLDSTEIN: The board is apprised of all of our programs. They're aware of what we're doing, but they don't formally vote. For whatever we show, it is very important that we advise them what is happening and gather their opinions. When we are engaging artists whose work we think may be controversial, we make sure that the board is aware very early on of what we're doing. There has been a couple of occasions when controversy has arisen around something that we had been doing or were planning to do, and the board has been with us. As I said, the museum has been very unified in terms of supporting the work and standing by its programs.

BAYKAM: So, is it as if you were kind of trying to warn ahead the board of trustees, as the people who sponsor the arts in the States are often rich old people, and often they like to see a balance between how art should be according to them and what the curator really wants to show? So, isn't there this tension? Do you feel that the board gives rise to this tension? How do they deal with it, even if they give you the green light? And how do you feel about that?

GOLDSTEIN: Some of our board may be relatively conservative and personally they may not want that kind of work in their home -it may not be their favorite work or personally it may even disturb them- but they have supported the museum's staff in their decisions, feeling that the staff has been responsible in making well-informed, appropriate decisions for the programming. Some of them may have their personal agendas, but when it has come to some of these issues, they have put those aside and relied upon the museum staff's expertise.

BAYKAM: The general wave of conservatism in America towards sexuality and politics especially during the second half of the 1980's... How is that tension doing after the Mapplethorpe incident and how do you deal with it? Is there a growing feeling in Los Angeles or in New York, or in America in general, that anything related to sex is obscene and that it shouldn't be



View from *MOCA: The Barry Lowen Collection* show, *The Temporary Contemporary*,
Los Angeles, June 16 – August 10, 1986

there? How is this wave of conservatism affecting the general art scene or you?

GOLDSTEIN: Well, it's very depressing. The United States have gotten much more conservative. I think that it remains to be seen what ultimately happens, but I don't think that it affects us in terms of our attitudes or our desires for what we would want to show. We're dependent on funding coming from outside sources, so that at one point we may be affected, especially since the conservatism seems to be growing fairly systematically. You know what is happening with the National Endowment of the Arts, and corporations tend to be fairly conservative when they give out money. We've seen the effects of this even in the stable art institutions throughout the United States, not to mention those that don't have money of their own or those artist-run institutions that are completely dependent upon grants. At the same time, there are still a lot of people here who are almost inspired by this conservatism to make sure that this negative spirit does not last. It is important not to be afraid, to continue to address important yet difficult issues and not to feel defeated. We don't feel defeated yet.

Romantizm ve Hukuk: Telif Hakkı ve Sanat Kuramı

Deniz Şengel

İşe malûmu ilân ederek başlayalım: Bütün hukuk konuları gibi *telif* adlı bir hak türü ve hukuk konusu da insanî ve dilsel tüm alanların kesiştiği bir noktadan türer ve bu nedenle konuya tarih ve antropolojiden iktisat, teknoloji ve estetiğe her açıdan yaklaşmak mümkündür. Ancak ben bugün, *müellife* ait bir hak türünün tarihsel olarak ortaya çıkışını anlatmak üzere, telif hakkına tarihte ilk hukukî ifadesini veren ülkelerden birini, İngiltere'yi ele alacağım; yani, öncelikle bir tarihsel bağlamı anlatıp, sanat kuramına bu bağlamla kesiştiği ölçüde değineceğim. Öte yanda, konuşma başlığının vaat ettiği gibi bu hukukun doğrudan romantizm ile olan bağlantısını anlatmaya çağım. Böyle bir bağ tabii ki var ve yeri geldikçe romantizm ile telif hukukunun iç içe geçtiği yerlere işaret edeceğim. Fakat bu konuşmayı hazırlarken idrak ettiğim -bir kez daha idrak ettiğim- bir şey, bir alanı ya da oluşumu anlamak için izlenecek en iyi yolun, o oluşumun topyekûn ve açık seçik dile gelip meşrulaştığı yere değil, daha adının bile konulmadığı, ancak meşruiyet kazanmamış bir ihtimal olarak satır aralarına yazıldığı yerlere bakmak olduğuydu. Dolayısıyla, telif hakkının da izini, moderniteyi oluşturan her vecheyi en keskin, en acımasız, en ham biçimde, meşruiyet dışı bir negatif anda *tersinden* gözler önüne seren Rönesans'ta süreceğim.

Bilindiği gibi hukuk resmîyetin, yani devletin toplumsal hayata el atarak kendine oğada yeni müdahale alanları yaratmasıyla beliren bir şeydir. Ortaya çıkan bu resmi müdahale alan ya da konularını bugün 'hukuk,' yani 'haklar,' yani HAK diye, hemen olumlu çağrışımları olan bir isimle adlandırıyor olmamız, bu alanların ortaya çıkışındaki negatif anı gizlemektedir. Hukukun tanımladığı bir *praxis* alanı sonradan nitelik değiştirip farklı türden pratiklere yol açsa bile, o

kuruluş anı nitelik olarak o alanda sonradan, tarihin seyri içinde vuku bulacak olgulardan farklı bir andır. Bugün bizim, telif ve başka birtakım konulara özgü haklarını teslim ettiğimiz ve varlığından kuşku duymadığımız türden bir müellif ya da yazar, bundan birkaç yüzyıl öncesine kadar *yoktu*. Bu konuşmada göstermeye çalışacağım, burada söz konusu olan kişiyi, müellifi, bizzat resmi müdahalenin yarattığıdır: Yayımcılık faaliyetinin resmi kararların himayesine girmeye başladığı andan itibaren bu himaye ağundan *dışlanan* bir figür olarak belirmiştir müellif. Fahşelikten yayımcılığa, bugün hâlâ yasama konusu teşkil eden birçok faaliyet alanının hukuk konusu oluşturma süreci Rönesans'ta, yani merkezî devletin ortaya çıktığı dönemde gerçekleşmiştir. Ve birtakım yeni konular devlet kararının nesnesi olarak ortaya atıldıkça resmîyetin de sahası genişlemiştir. Az önce hak açısından negatif bir an oluşturduğunu söylediğim bu gerçeği olumsuz bir şey olarak anlatmıyorum. Bundan iki şeyi kastediyorum: Tarih içinde sonradan haklar açısından pozitif bir alan teşkil edecek olan konu, başlangıç anında aslen müellifin telif hakkı değil, devletin sansür hakkıydı. İnsanlar için devletin sahasının genişlemesi olumsuz olabilir, ama sanat için -ki görsel sanatın da edebiyatın da Rönesans'taki tarihi bunun mükemmel örneğidir- bu genişlemenin olumluluğu veya olumsuzluğu söz konusu değildir. Leo Strauss'un *Persecution and the Art of Writing* [zulüm ve yazı] adlı kitabında söylediği gibi, sanatın yoğun ve mecazi dili marjinalleşme, tâkibat ve kısıtlamanın yol açtığı bir daralmadan süzülüp çıkar.¹ Strauss'a göre bu, kendini daima, tanımsal olarak devletin karşısında bulan, iktidara *rağmen* var olan sanatın ve felsefenin var olma koşuludur.

Tarihteki ilk 'sanatçı hakkı' diye betimleyebileceğimiz yasa, müellifin, yani yazarın telif hakkını temsilen ortaya çıkıyor. Dolayısıyla bugün edebiyattan ve müelliften söz edeceğiz. Yalnız, şunu hatırlamak gerek: Bugün 'müellif' adı verilen bir figürün belirmesinin tarihî ve kuramsal bağlamı incelenirken bu kelime geniş anlamda, tüm sanat alanlarında faaliyet gösteren kişileri, ressamlarla bestecileri de örneğin, içine alacak şekilde kullanılmaktadır.² İki üç hafta önce burada Bruce Ferguson doğrudan görsel sanat alanını ilgilendiren konuşmasında sanatçıdan *author*, yani *müellif* diye söz ediyordu. Ve bir noktada bu kullanımı açıklayıp, *author* kelimesini 'görsel sanatçı' sözünün bir *co-term*'ü olarak kullandığını söyledi. *Co-term*'ü Türkçede kavramın tüm boyutlarını temsil edecek şekilde tek kelimeyle ifade etmek pek müm-

¹ Leo Strauss, *Persecution and the Art of Writing* (Westport: Greenwood Press, 1952; 1973), özellikle sayfa 36 ve devamı.

² [Bkz. aşağıda, Michel Foucault, "Müellif Nedir?" s.184. -Y.N.]

kün değil, fakat 'birlikte doğan, birlikte kurulan ve birlikte, yan yana devinen' terim ya da kavramlar olarak alabiliriz. Dolayısıyla, *müellif*'i ve onun ortaya çıktığı anı ele aldığımızda görsel sanatçıyı da ele alıyoruz. Burada *müellif*'in doğuşu dolayısıyla anlatacaklarımızı başka birtakım metinlere bakarak ressam ve heykeltıraş için de anlatabilirdik, ama onun için on dördüncü ve on beşinci yüzyıl İtalyasına dönmemiz gerekirdi.

'Sanatçı' ya da 'müellif,' 'şair,' 'yazar' denen bir figürün -doğrudan ve öncelikle sanatla uğraşan bir figür olarak- ortaya çıkması Rönesans'ta olmuştur. Fresk, heykel ya da şiirle uğraşan kişiler tabii ki bundan önce de vardı, fakat bu kişiler *öncelikle* ressam, heykeltıraş veya şair değil başka bir şeydi. Kimliklerini, profesyonel varlıklarını, yaşama düzenlerini bizim bugün 'sanat' dediğimiz alanlardan değil başka bir alandan alıyorlardı. Örneğin, ortaçağda ressam, manastırının ait olduğu tarikatın öngördüğü işbölümü düzeni içerisinde kiliseyi 'süsleyen,' onun dekorasyonundan sorumlu olan keşiş veya rahipti. Cennino Cennini gibi, on dördüncü yüzyılın sonlarında yaşamış, kiliseyle bağlantısı olmayan, hattâ görsel sanat üzerine risale yazacak kadar profesyonelleşmiş bir ressam bile, kitabını Tanrı'ya bir hizmet ve bir ibadet, sanatı da günahattan arınmanın bir yolu olarak sunmaktadır.³ Veya şair, saraylı bir asilzade, hanımını veya efendisini hoş tutmak, soylu çevreye hoşça vakit geçirtmek için sohbet toplantılarında şiirlerini okuyan kişidir. Kimliği sanatsal faaliyetinden kaynaklanmamaktadır. On dördüncü ve on beşinci yüzyıllardan başlayarak İtalya'da, on altıncı yüzyılda İngiltere'de edebiyat üzerine yazılan ilk risale ve mektuplarda şiirle askerliğin, şairle askerın mukayese edildiğini ve müthiş bir ciddiyetle, bunlardan hangisinin ötekine üstün olduğunun tartışıldığını görüyoruz. Bunun konu edilmesinin, tabii, birden çok nedeni var, ama bu nedenlerden biri, şiirle uğraşan kişinin asker sahibi asilzade bir komutan, en azından süzereni gereksindiğinde onun adına savaşa gitmesi gereken biri olmasıdır. Nitekim İngiltere'de ilk poetikayı yazan ve önemli bir şair olan Sir Philip Sidney otuz iki yaşında, İngiltere Kraliçesi adına Protestan Hollanda'yı Katolik İspanya'ya karşı savunurken ölmüştür. Profesyonelleşmenin eşliğindeki Sidney'in yazılarında söz konusu mukayese yaygın biçimde mevcuttur.

Ancak, Rönesans'ta sanatın otonom bir faaliyet alanı, sanatçının da otonom ve kendi tanımına sahip bir figür olarak ortaya çıktığını görüyoruz. Bu orijinasyon anında, bugün anladığımız anlamda müellifin bir 'telif hakkı'nın olması, yani orijinal bir yapıtın -orijin'i müellifte, daha doğrusu müellifin

³ Cennino Cennini, *Il Libro dell'arte o Trattato della Pittura*, yay. haz. Fernando Tempesti (Milano: Longanesi, 1975).

içsellğinde bulunan ve o içsellikğin doğurup yaptığı bir yapıtın- kaynağını ki-
şide bulan bir mülk olması, yapıtın başka bir kişinin adına devredilemez bir
nesne oluşturması ve bu bağlamda, bu orijinallik ve yapılmış olma, iş olma
nedeniyle, değişim değeri olan bir nesne olması hiçbir şekilde söz konusu de-
ğildir. Orijinasyon anının eşiğine geldiğimizde, az önce belirttiğim gibi, şiir
süzerene hitaben yazılan ve süzerenin koruması altında olan bir şeydir. An-
cak, bu himayenin nesnesi o yapıt değil, yazdığı şiirden ve o şiirin nitelikle-
rinden bağımsız olarak zaten o süzerenin himayesinde olan ve çoğunlukla
'saraylı' olan, saraylı olmasa bile iktidarı şahsında toplayan kişiye bir şekilde
yaklaşmayı başarmış olan bir kişidir. Kısacası, bu himayenin yapısı feodaldır
-ki, bunun ne, demek olduğunu uzun uzun anlatmaya gerek yok- ve bunun
bir sonucu da sanat üretiminin popüler beğeni ile piyasanın satın alma gücü-
nün denetimi dışında bulunmasıdır.⁴ Fakat bu eşiği geçtiğimiz anda, yukarı-
da söz konusu olmayan tüm faktörlerin -piyasada yapıta olan talebin,
popüler beğeni ile satın alma gücünün ve yapıt piyasaya çıktığı anda devreye
giren nesnelleştirme süreçleriyle sirkülasyon teknolojilerinin geçerli olmaya
başladıklarını ve tüm bu faktörlerin işaret ettiği yaygınlaşmayla birlikte
yapıtın bir nesne olarak üretim ve sirkülasyonunun *denetlenmesinin* söz ko-
nusu olmaya başladığını görüyoruz. Tabii, saydığımız faktörlerin arasında
belki de merkezî devlet kadar *olmazsa olmaz* teşkil eden etmen, yepyeni bir
teknolojik-iktisadî etmen olan matbaadır.

Şimdi, bu etmenlerin bağlamında, bir hakkın doğuşunu izleyeceğiz. Bu,
menkul ama nesnesi olmayan bir hak. Ve bu süreç içerisinde, bu olmayan
nesnenin ne gibi yollardan kurulduğunu göreceğiz. Bir şeye baştan dikkati-
nizi çekmek istiyorum: Nesne kurulurken başlıca soru, bu hakkın bir yapıtın
oluşum süreci içerisinde hangi noktada doğduğudur. Bu, yalnız burada ele
aldığımız hak türünü ortaya çıkaran Rönesans'ın değil, bugün bile hâlâ her
telif hakkı yasasının cevap vermesi gereken bir sorudur. ABD yasası örneğin,
bir şey yazılıp çizildiği an yapıt, dolayısıyla da telif hakkı doğmuştur, diyor.
ABD'de yapıldığını bildiğim bir şey de şu: Diyelim ki, bir beste yapıyorsunuz
ve bestenizi incelemesi için bir müzisyene gönderiyorsunuz. Çalınmasını, ya-
ni hırsızlığa uğramasını önlemek için orijinal notayı kendinize postaliyorsu-

⁴ Rönesans'ta devlet-sanat ilişkisi ve mesenlik konusundaki bibliyografya tabii ki çok geniştir. Bu alanın değişik boyutlarını kapsayan klasik çalışmalara örnek olarak şunlar verilebilir: Daniel Javitch, *Poetry and Courtliness in Renaissance England* (Princeton: Princeton University Press, 1978); Lauro Martines, *Power and Imagination: City-States in Renaissance Italy* (New York: Alfred A. Knopf, 1979); Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning from More to Shakespeare* (Chicago; Londra: The University of Chicago Press, 1980); Guy F. Lytle ve Stephen Orgel, der., *Patronage in the Renaissance* (Princeton: Princeton University Press, 1981).

nuz. Ve zarf posta yolu ile size geldiğinde onu açmayıp arşive kaldırıyorsunuz. Eğer bir gün o bestenin size ait olduğunu kanıtlamanız gerekirse, o zarf yargıç huzurunda açılacak, zarfın üzerindeki damga tarihinden yapıtınızın tarihi de anlaşılacaktır. Tabii, böyle bir uygulama, ancak yasa bir şeyin kağıda döküldüğü an yapıt ve dolayısıyla telif hakkı doğmuştur, diyorsa geçerlidir. Ve ABD yasası yapıtı böyle bir anda konumluyor. On beşinci yüzyılda ise Marsilio Ficino, yapıtı düşünüp hayalinde canlandırıdığı an yapıt doğmuştur, diyor. “Mimar, binasını düşündüğü, hayal ettiği anda mimardır ve yapıtını üretmiştir.”⁵ Ama Ficino’nun böyle düşünmesi için de son derece ivedi nedenler vardır: Bunların başında, düşündüğünü kağıda dökmeyi, döktükten sonra da yayımlayıp dolaşıma sokmayı engelleyen bir sansürle karşı karşıya bulunmasıdır. Dolayısıyla Ficino ‘sanat’ı salt aklın ya da hayal gücünün çerçevesinde konumlayacak, ‘sanatçı’yı da bu hayali kurma yetisine sahip kişi olarak tanımlayacaktır. Tabii, bu arada belirtmek gerekir ki, Ficino’nun burada kullandığı model, yapıtını (yani evreni) düşündüğü anda var edebilen yegâne mimar olan Tanrı’nın ta kendisidir. Aşağıda daha ayrıntılı biçimde ele alacağımız ve en azından burada incelediğimiz konu açısından sansüre arfedebileceğimiz nedenlerden, Rönesans’ta sanat, yerini ve orijinini öncelikle hayal gücünde bulan bir olgu olarak tanımlanıyor. Ama ‘hayal gücü’ de, nesnesi olmayan şeyler ‘görebilme’ erki olarak tanımlanıp, sanatçıyı Tanrı’ya yakın bir yerlerde konumlandırabiliyor. Sonuçta, şiire yöneltilen sansürün Tanrı’ya karşı gelmekle özdeşleştirildiği pek çok metin çıkıyor karşımıza.⁶ Burada vurgulamak istediğim, romantizmle en yetkin kuramsal ifadesini bulacak olan birtakım kavramların -hayal gücü, orijinallik, müellifin/sanatçının tanrısallığı vesaire- Rönesans’tan oraya, on sekizinci yüzyılın ortaları ile on dokuzuncu yüzyıla karmaşık bir yumağın içinden çıkıp ulaştıkları.⁷ Ancak, bunu söylemekle Rönesans’tan romantizme bir *evrim* ve bir *gelişme* olduğunu ifade etmek istemiyorum. Bu yumak, bir paradigma olarak, *olduğu gibi*, tüm yüküyle ulaşıyor romantizme. *Olduğu gibi*: Telif hakkı yasasının kavramları, bu yumağı oluşturan kavramlar ve değerler.

İngiltere’de ilk matbaa 1476’da Westminster’da William Caxton tarafından kuruluyor. Caxton 1477’de ilk kitabı yayımlıyor. Ve ardından, kâtiplerden çok daha hızlı bir şekilde metin çoğaltabilen, üstelik kendisi de çoğaltabi-

⁵ Marsilio Ficino, *Theologia Platonica*, V. 50r, yay. haz. ve çev. R. Marcel (Paris: Les Belles Lettres, 1964), s. 188.

⁶ Örnek olarak bkz. Philip Sidney, *A Defence of Poetry*, der. J. A. Van Dorsten (Oxford; New York: Oxford University Press, 1966; 1986).

⁷ Örneğin, Sidney’in *Defence of Poetry*’si (1595) ile Shelley’nin *Defense of Poetry*’sini (1821) karşılaştırınız.

len bu makinenin tehlikeli fikirler yayabileceği düşüncesiyle, 1529 ve 1538'de, iki aşamada devlet bünyesinde bir denetim mekanizması kuruluyor. Bu denetim, iki yönlü: Birincisi, izinsiz matbaa kurulamıyor; izin alırken yayın tipinin belirtilmesi gerekiyor ve matbaanın yapacağı yayımın tipine göre lisans alma zorunluluğu getiriliyor. İkincisi, her yayına yazarın ve yayımcının adını koyma ve yayının bir kopyasını resmi makama teslim etme zorunluluğu getiriliyor. Bir başka deyişle, yapıt bu noktada, kitaplaştıktan sonra sansüre tabi oluyor. Birazdan göreceğimiz gibi, 1640'larda, İngiltere iç savaşın eşiğindeyken, devletin sansür teşkil eden müdahalesi yapıtın oluşma sürecinde daha da geride konumlanan bir noktaya alınıyor: Kitap basılmadan önce manuskriptin resmi merciye gösterilmesi gerekiyor. Tabii, bu son derece ilginç bir an; bu, yapıtın yapıt olarak ortaya çıkmasının, yazarın *el yazısında* konumlandığı an. Çünkü İngiltere'nin neredeyse bin yıldır bildiği yazı, el yazısı, bundan önce hiçbir noktada orijinal bir niyetin -yani, romantizmin bildiği anlamda müellifin- tezahür ettiği an olarak görülmemiş. Ve bin yıldır İngiltere'de kâtipler var ve kâtipler elle yazı yazar. Bu, müellifin el yazısının kâtibin el yazısından, müellifin kâtipten ayrıştığı andır. (Ayrışma noktası ise niyettir: Kâtibin yazısı bir teknoloji iken, o teknolojinin yerini matbaanın almasıyla yazının [zamanla müellife atfedilecek olan] bir niyetlilik [*intentionality*] mahali olarak belirmesidir.) Fakat burada öncelikle altını çizmek istediğim, neyin hangi noktada *sanat* olmaya başladığı ve orijinallik anının nerede konumlandığı sorularına tarihsel olarak karar verenin *devlet* olduğudur; kararın bağlamı ise sansürdür. Az önce, bu kararlar ve metinler yumağının olduğu gibi romantizme intikal ettiğini söyledim. Ve tabii, romantik kültür, ilk defa topyekûn bir sanat ontolojisinin ifade edildiği kültürdür. İfadesinin kaynağını, devletin denetim mekanizmalarını geliştirdiği bir süreç içerisinde belirlediği aşamalara yanıt verirken geliştirilen tanımlardan alır.

Kaldığımız yere dönelim: Yayımcılıkla ilgili ilk denetim, matbaa kurmanın izne tabi kılınmasını, basılan her kitabın bir kopyasının resmi makama teslim edilmesini ve her yayına yazarın ve yayımcının adlarının konulmasını getirdi, dedik. Yetmiş seksen yıl kadar sistem bu şekliyle devam ediyor. Yani, bundan böyle konuyla ilgili tek kurum devlet ve bu ilgi hiçbir şekilde *sanatın* hangi noktada sanatçıya ait bir *hak* nesnesi oluşturacağını içeren türden -dolaylı da olsa bunu içeren türden- sorulara yol açmıyor. Sanatın veya sanatçının hakkı değil, devletin denetim hakkı bu. Sanat ve sanatçı, varlıklarını yukarıda işaret ettiğimiz geleneksel, feodal düzen içerisinde sürdürüyorlar; yani, varlıklarından bu noktada söz edilemez. Ve sansüre uğrayan

da, sanatçının kendisi veya *sanatçıya* ait olan bir yapıt değil, *matbaanın* ürettiği, yani, basılı kitap. Denetlenen şey bir bakıma teknoloji. Bu arada yazarlar idam edilmiyor değil, tabii; örneğin, Sir Thomas More'un idam edildiği gibi, ama bunun, idam edilen kişinin yazar olmasıyla ve yazdığı şeylerle ilgisi yok. More, VIII. Henry ile olan siyasi ve siyasete bağlı ahlakî bir anlaşmazlığı yüzünden idam ediliyor. 1557'de, Kraliçe Mary (*Bloody Mary*) döneminde (ki bu, Katolik olan Kraliçe'nin Protestanlara zulmettiği bir dönem; bu tür yaygın zulüm, genellikle inanıldığı üzere 'karanlık ortaçağ'a özgü bir şey değil, 'yeniden doğuş' olan o 'aydınlık' Rönesans'tan başlayarak yeni devlet düzeninin yarattığı bir faaliyettir) 1557'de, artık sayıları çok artmış olan matbaacıların ve kitap satıcılarının talebi üzerine yeni bir örgütlenme geliyor. 1476'da devletin bünyesinde kurulan denetim düzeni olduğu gibi devam ederken *The Stationers' Company* (kırtasiyeciler birliği) adı verilen, matbaacılar, kırtasiyeciler ve yayımcılardan oluşan bir meslek birliği doksan yedi kişinin kaydolarak kuruluyor. Devletten lisans alan ve faaliyet göstermek isteyen her matbaa sahibi, yayımcı ve kitap satıcısının bu birliğe üye olması zorunluluğu getiriliyor. Ve tüm üyeler -birliğin başlıca işlevi bu- yayın hakkını satın aldıkları metnin ve yazarının adını birliğin defterine kaydediyorlar. (Metinlerin adlandırılması böyle başlıyor; yani, ticarî marka olarak. Nasıl ki, metne yazarın adının konulması 1476 ile başlayan denetimin gerektirdiği bir olguydu, metinlerin başlık taşınması da kitap sektörünün ticarî enerjisiyle ortaya çıkan bir şey. Bunun üzerinde durmak gerek, çünkü her iki olgu da, yani, yazarın ve yapıtın anonimlikten çıkıp isim sahibi olmaları, kültür ve edebiyat tarihçileri tarafından genellikle 'bireyin doğuşu,' 'öznelliğin keşfi' gibi birtakım psikolojik nedenlere bağlanır. Gördüğümüz gibi, metnin de yazarın da adı, devlet ile ticaretin ortaklaşa yarattıkları bir alanda doğmuştur.) Bu birlik en başta bu işe yarıyor, bu *defteri* tutuyor. Bu, bir kayıt defteri; devlet lisans verirken, *Stationers' Company* kayıt tutuyor. Ve bu, bir *praxis* olarak 'yayın hakkı'nın ilk tezahürü ve görüldüğü gibi, ilk yayım hakkı müellifin değil, yayımcının: *Stationers' Company* en başta, aynı yapıtın birkaç yayımcıya birden satılmasını önlemek için kuruluyor. Yapıtın birden çok yayımcıya satılması durumunda defterden kontrol edilerek saptanmak suretiyle, metni önce satın alan yayımcı yayım hakkına sahip oluyor. Yalnız -birazdan göreceğimiz gibi- birlik üyesine metni satanın yazar olması gerekmiyor ve zaten bu dönemde o kişi yazar olmuyor. Yazar, daha önce gördüğümüz gibi, bu aşamada daha farklı bir ilişkiler ve sorumluluklar ağı içerisinde yer alıyor. Birliğin yazarla ilişkisini, daha doğrusu ilişkisizliğini ve yazı yazarın ne gibi dolaylı, aktarımlı

yollardan geçip de birlikle doğrudan ilişkiye girdiğini ve nasıl ancak bu ilişkiyi kurduktan sonra yazarın toplumsal alanda ‘müellif’ olarak bir var olma, dolaşma ve işleme biçimi oluşturduğunu aşağıda göreceğiz. Birliğin kaydı ve bu kaydın garantiye aldığı hak, hiçbir şekilde yazara ait bir maddi ya da manevî mülkiyet hakkı değil. *Stationers’ Company*, bir yanda ‘yayımcı’yı ‘yayımcı olmayan’dan korurken, öte yanda tamamen yayımcıların kendi aralarındaki ilişkileri ve rekabeti düzenlemek, yayımcıları birbirinden korumak amacıyla kurulan bir birlik. Ne tür konularda ilke geliştirdiğine örnek olarak, bir yayımcı öldüğünde, o yayımcının hakkını elinde bulundurduğu metinlerin birlik içinde paylaşılması ilkesini verebiliriz.⁸

Sergi ve galerilerin sanat izleyicisini ürettikleri gibi, on altıncı yüzyıl içerisinde matbaa ve yayımcı okuru üretiyor. 1568’e kadar doğrudan yayımcının faaliyetine yönelik olan devlet denetimi, I. Elizabeth döneminde açık bir sansür şeklini alıp okura yöneliyor. 1 Mart 1568 (veya 1569: Belge net olarak okunamıyor) tarihinde yayımladığı bir bildiriyle Kraliçe “zararlı kitaplar”ın ithalini, basımını ve bulundurulmasını yasaklıyor. “Zararlı kitaplar,” Kraliçe’ye ve yerleşik kilise düzenine ihaneti davet eden yayınlar olarak tanımlanıp, elinde bu tür yayın bulunduranların yirmi sekiz gün içerisinde en yakın din görevlisine teslim etmeleri koşulu getiriliyor.⁹ 1568 bildirisinde Elizabeth edebî tanımlara girmiyor, fakat bu genel bildirinin ardından gelenler, yasaklanan metinleri tür ve tiplerine göre tanımlamaya başlıyorlar. Örneğin 1599’da “satirik türde” metinlerin yayımlanması, dağıtılması ve okunması yasaklanıyor, satirik olduğuna inanılan metinler, en başta Gabriel Harvey ve Thomas Nashe adlı yazarlarınkiler, yakılıyor. Edebî türleri tanımlamak son derece güç, bazı yüzeysel özellikler dışında imkânsız bir girişimdir. Fakat bu, en başta satirik tür ve onun temel taşı olan ironi için geçerlidir. Dolayısıyla, birtakım devlet adamlarının, edebiyat kuramcılarının neredeyse üç bin yıldır bir türlü yapamadıkları şeyi yapabilmeleri, bir metinde ironiyi kesin biçimde teşhis etmenin yöntemini geliştirebilmeleri hayrete değer bir şeydir; ama tabii, aslında hayrete değer bir şey değildir, çünkü en tanımlanamaz olan bu şeyi, ironiyi, canınızın istediği her yerde görebilirsiniz, ama ironinin varlığını veya yokluğunu kanıtlayamazsınız. Her yapıtın realist olduğunu ileri süremezsiniz, ama arzu ettiğiniz birçok metinde, bağlamı belli bir şekilde kurduğunuz sürece, ironi görebilirsiniz. Ancak, 1641’de

⁸ Lyman Ray Patterson, *Copyright in Historical Perspective* (Nashville, Tenn.: University of Tennessee Press, 1968), s. 47.

⁹ Folger Shakespeare Kütüphanesi (Washington, D.C.), MS. X.d.85. Ayrıca bkz. Conyers Read, *The Government of England under Elizabeth* (Washington, D.C.: The Folger Shakespeare Library, 1960), s. 9.

I. Elizabeth döneminin sansürü kalkıyor. Bundan sonra bir iki yıllık bir boşluk var: İngiltere iç savaşın arifesinde ve tam iç savaşın eşiğinde, parlamento-daki Presbiteryen çoğunluk, muhalefetin dinsel ve siyasal yayınlarını denetlemek amacıyla bir dizi kararlar alıyor. Bu kararlar 1694'e kadar yürürlükte kalıyor. Parlamento kararlarının iki çıkış noktası var: *Stationers' Company*'ye rağmen, "her köşe ve bucakta o kadar çok sayıda bağımsız ve lisanssız çalışan matbaa kuruldu ki...", diyor parlamento tutanakları, "bunları denetim altına alıp hepsini lisansa bağlamaya imkân kalmadı." Söz konusu matbaalar, siyasi ve dinî muhalefet metinleri yayımlayanlar.¹⁰ İkinci olarak da, parlamento tutanağı muhalefetin lisanssız yayınları dışında, *Stationers' Company* üyelerinin sahibi bulundukları "kârlı" birtakım kitapların korsan baskılarından yakınıyor ve bu korsan baskıların birçoğunun Amerika'da yapıldığından söz ediyor.¹¹ Ancak, burada açıkça belirtilmeyen, "muhalif metinler" kategorisiyle "kârlı metinler" kategorisinin büyük ölçüde örtüştüğü. Bu durumda parlamentonun kararı ise, yukarıda söz ettiğimiz manuskript teslimine ek olarak, lisanssız, korsan yayın yapıldığından şüphelenilen tüm mekânların aranması; aramaya karşı konulduğunda kapıları kırarak içeri girme suretiyle araştırmanın gerçekleştirilmesi ve şüpheli araç gerecin imha edilmesi.¹²

Bu tutanaktan uzun uzadıya söz etmemin nedeni, size aslında parlamento kararlarına cevaben ortaya çıkan başka bir metinden bahsetmek istemem. 1643'te John Milton -gelmiş geçmiş en büyük şairlerden biri, baş kişileri Adem, Havva, Tanrı ve Şeytan olan *Paradise Lost* [kayıp cennet] adlı destanın yazarı- parlamentoda *Areopagitica* adlı konuşmasını yapıyor. Konuşma genel olarak sansüre, özel olarak da söz ettiğim kararnameye karşı lisanssız yayın yapma hakkını savunan bir konuşma. *Areopagitica*, başlığını M.Ö. üçüncü yüzyılda İskrates'in Atina'da demokrasiyi geri çağıran, *areopagus*'un, yani açık mahkemenin yeniden işlerlik kazanmasını talep eden konuşmasından alıyor.

Milton'ın bu metinde yaptığı, öncelikle 'sansür' olgusunun soyağacını araştırmak. Bu araştırmanın bizim açımızdan ilginç yanı, tarihsel olarak sansürün kaynağını konumlandırmaya çalıştıkça -özellikle, sansürü, bir metnin oluşum sürecine müdahalede bulunan bir edim olarak ele aldığından- yapı-

¹⁰ "Order of the Long Parliament for the Regulating of Printing, 14 June 1643," *"Areopagitica" and "Tractate on Education" by John Milton*, yay. haz. Charles W. Eliot (New York: P.F. Collier & Son Corporation, 1909; 1937), s.185.

¹¹ "Order of the Long Parliament," s.186.

¹² "Order of the Long Parliament," s. 186. Tutanakta ayrıca, yayımcılık faaliyetinin aşamaları kaydediliyor: "Dizme, basma, dikme, ciltleme, yayımlama ve dağıtma," s.187.

tın var olma sürecini betimleyip, hangi noktada yokluktan varlığa geçtiğini ifade etmesi. Yapıtı sansürün ulaşamayacağı bir yerde konumlamaya çalışan Milton, bu oluş anını metnin öncesinde, yazarın aklında konumluyor.

Milton, antikiteden başlayarak tüm belli başlı yazarları ve bunların siyasi ya da dinî otoriteyle karşı karşıya geldikleri anları ele alıyor ve o anda İngiltere’de girilen türden bir denetime tek bir emsal bulabiliyor; o da, Katolik Kilisesi’nin birtakım uygulamaları. (Tabii, hatırlamakta yarar var ki, Milton radikal Protestan, yani Püriten.) Metnin yayımlanmasına ‘lisans’ verme olgusunun tek örneğini engizisyon mahkemesinin prosedürlerinde buluyor ve Kilise’nin, bir metnin yayımlanabilmesi için gerek gördüğü, dört yüksek din görevlisinden alınması gereken onay damgasının, “*imprimatur*” -Latince “basılsın”- sözünün İngilizce’ye tercümesinin mümkün bile olmadığını öne sürüyor.¹³ Tercümesi şu anlamda mümkün değil: *Imprimatur* kelimesinin İngilizcesi dört kelimedenden oluşuyor: *Let it be printed*. Bu tür bir otoritenin -yani, neyin basılabileceğine, neyin basılamayacağına karar verme otoritesinin- geçerli olması için, o erkin, kendini tek bir söz, tek bir nefes ve tek bir *insignium*’da ifade etmesi gerekir. Üstelik, Milton’ın radikal Protestan inancısı, o *let it be printed*’daki *Tekvin* ifadesinin, *let it be (fiat, olsun)* sözünün, halikiyete ve tanrısal yaratıcılığa, kelâma yakınlığını dünyevî bir aracı-güce aktarmaya pek izin vermez. Ayrıca, *imprimatur* (basılsın) kelimesinin geldiği *imprimo* fiilinin iz bırakma, parmak izini, işaretini bırakma anlamı da var; Tanrı’nın yaratışında izini bıraktığı gibi. Ve nitekim, Milton’ın karşı çıktığı, kullanılamaz ve tercüme edilemez dediği, engizisyonun *mührü*, yani işareti. Kısacası, Milton’ın sözünün anlamı başlı başına bir çalışma konusu ve dil ve edebiyatla olduğu kadar teolojiyle de ilişkili. Fakat metnin bu bölümünün bizi ilgilendiren yönü, Milton’ın, sansürcülerin en başta *yazara ait olan* bir nesne üzerinde, yazara danışmadan, ona başvurmadan karar vermelerine karşı çıkması. Bu karşı çıkış, metni mutlak biçimde müellifin tasarrufuna, daha da somut olarak, metnin altındaki imzanın sahibine teslim ediyor.¹⁴

Metin üzerindeki denetimin önce bir teknoloji ürünü olan matbû kitabı, ardından müellifin elyazmasını hedef aldığını daha baştan belirtmiştik; ve bu kronoloji içerisinde yazarların yapıtın orijinasyon anını devlet denetiminin hedef aldığı aşamadan öncesinde konumlandıklarını. Bu süreç içerisinde ‘yapıt’ın giderek nesnelikten uzaklaşıp müellifin içsellğine doğru yol aldığı, daha doğrusu, yapıtla müellifin özdeşleştirilmesinde vazgeçilmez olan iç-

¹³ John Milton, “Areopagitica: A Speech for the Liberty of Unlicensed Printing,” “*Areopagitica*” and “*Tractate on Education*” by John Milton, s.197.

¹⁴ Milton, s. 197.

selliğin, *a priori* bir veri olmaktan çok, yapıtın orijinini keşfetme sürecinde ortaya çıktığını görüyoruz. Milton, yapıtın, onu ancak manuskript haline geldikten sonra denetlemeye kalkan engizisyonun varsaydığından farklı bir noktada, kaleme alınmasından daha önce, akılda, yaratma niyet ve isteminde var olmaya başladığını gösteriyor. Yani, bu başlangıcı öyle bir yerde konum-luyor ki, oraya tek bir güç müdahale edebilir, o da Tanrı'dır. Ve Tanrı da za-ten o noktada müdahale etmez, diyor Milton, çünkü o insana iyiyle kötüyü ayırt etme erkini, yani akı, yani Tanrı'nın kendisinden bu parçayı vermiş ve gerisini bireye bırakmıştır. Bir başka deyişle, iyiyle kötünün ayırt edildiği yer olan akıl, aynı zamanda yaratıcılığın yeri ve yapıtın kaynağı. "Kitapları de-netlemekle hiçbir şeyi, en başta akı, denetleyemezsiniz," diyor, "hayatı top-yekûn imha edin edebiliyorsanız."¹⁵ "Bu dörtlü [engizisyonun dört denetim memuru] kontrolle Şeytan'ı denetleyebilirlerdi elbet, şayet o çoktan cehen-nemden kaçmış olmasaydı."¹⁶ Ve romantizmi doğrudan etkileyecek olan Milton¹⁷ yazı yazmayı, yazarın Şeytan'la boğuşması olarak tanımlayıp, Şey-tan'ın kitaplarda değil, yazarın bizzat aklında olduğunu söylüyor. (Bilindiği gibi, *Paradise Lost*'un kahramanı ne Adem ne Havva ne de Tanrı'dır; destan-ın kahramanı, şairin yarattığı ve yaratma gücünün ifadesi olarak Şeytan'dır.)

Milton yapıtın orijinasyon anını her türlü müdahalenin ötesinde bir yerde konumlamak üzere bir mecaz daha kullanıyor; bu mecaz *yapıtı*, aklın onu hayal etmesi ile ortaya çıkmasının, kağıda dökülmesinin arasına yerleştiriyor. Milton'ın kullandığı mecaz, doğum; kadının doğum yapması. Bir süre önce Rönesans metinlerinde sanatsal üretimin betimlemesi olarak belirmiş olan 'doğum' mecazı, ilk ayrıntılı tasvirini, bildiğim kadarıyla, Milton'ın metnin-de buluyor. Bizimki gibi, romantisist kültürün kalıntılarıyla düşünen bir sis-tem için sanat yapıtının 'doğduğu' düşüncesi o kadar çarpıcı olmayabilir. Ama romantizmin aracılığını çözümleyip, *Areopagitica*'yı onun ötesine ge-çip okursanız, bu mecaz sizi irkiltir: Kadının çocuk doğurması neyse, diyor Milton, erkeğin kitap doğurması odur.¹⁸ Rahim neyse, akıl da odur. Kadı-

¹⁵ Milton, ss. 200-208.

¹⁶ Milton, s. 197.

¹⁷ Blake, Wordsworth, Shelley, Coleridge, Byron gibi romantik şairlerin en büyük yapıtlarını Milton'ın yerini alabilmek için yazdıkları tezi için bkz. Harold Bloom, *The Visionary Company: A Reading of English Romantic Poetry* (Ithaca; Londra: Cornell University Press, 1961; 1971).

¹⁸ Milton, s. 198. Bu noktada, bir parantez açmamak mümkün değil: Milton'ın kurduğu analogi kadının çocuk değil de kitap doğurmasını tasavvur bile edemiyor. Tahmin edebileceğiniz gibi, son yıl-larda Milton araştırmacıları, özellikle kadın tarihçiler, Milton'daki bu ve bunun gibi ifadelerin hesabı-nı şairden kapsamlı bir şekilde sordular: En başta, giderek kör olan Milton'ın ön bin küsur dizelik *Paradise Lost*'u kızlarına dikte edip yazdırmasının ve üç kızın hayatlarını kendi kitaplarını yazmak yerine Baba'yı tarihe geçirecek olan kitaba sekreterlik ederek geçirmelerinin hesabını. Bkz. Mary

nın doğurma lisansı alması diye bir şey söz konusu değilken, yazarın böyle bir lisansa tabi tutulmasının geçersizliğini savunuyor. Yalnız, burada getirdiği önemli bir ayırım var. Yapıtı “doğurma” hakkıyla, herhangi bir gücün ona müdahale, yani yargı hakkını birbirinde ayırıyor. Yazar canavar [“monster”] doğurursa, onu engelleme hakkınız doğar diyor, ama aynen toplumun (devletin değil), kadının doğurduğu canavarı imha etme hakkına sahip olduğu noktada: “Nasıl ki, kadın canavar doğurduğunda canavarın yakılması ya da denize atılması” temayülü mevcutsa, yazarın doğurduğu canavar da denetlenebilir. Ama, kadında olduğu gibi, doğumdan önce değil, doğumdan sonra; devlet değil, toplum tarafından: Okunmayarak, yapıtın talep ettiği dikkat reddedilerek. Fakat devlet, diyor Milton, okur adına eleştirmenlik yapıp neyin iyi, neyin kötü yazı olduğuna karar veremez.¹⁹ Ayrıca, Rönesans’ta beliren birtakım yasama alanlarının devlet tarafından, kendi gücünü gösterebileceği, kendini tezahür ettirebileceği müdahale alanları olarak yaratıldığını söylediğimde demek istediğim şeye işaret ediyor: *Imprimatur* mührü, diyor, Kilise’nin ve şimdi de İngiliz devletinin, “yeni cehennemler ve o cehennemlere göndereceği yeni ruhlar yaratma girişimidir.”²⁰ İkinin de cehenneme gönderilebilmesi açısından kitapla insanı özdeşleştiren bu cümle, müellifle metin arasında kurulan ilişkinin, böyle bir yakınlığın orijinal keşfinin siyasi ortamla ne derece ilintili olduğunu da göstermektedir. Fakat burada, özellikle doğum mecazıyla ifade edilen, en başta müellifin *yazma hakkına* yönelik bir taleptir. Nasıl ki gebe kadının doğurması önlenemez, doğum anı geldiğinde o çocuk, öyle ya da böyle, doğar, bırak ben de yazayım, diyor Milton. Doğan metni yargılama erkini ise devletten alıp okura vererek müellifin faaliyetini öncelikle profesyonel bir değerlendirme bağlamına yerleştiriyor. Özetle, *Areopagitica*, kitabı öncelikle yayımcı ile devlet arasındaki bir akdin nesnesi olmaktan çıkıp, yazarla okur arasında yer alan bir ilişkinin aracına dönüştürüyor. Kitapla müellifi özdeşleştiriyor. Kitap-müellif özdeşliğinin belirip yerleşmesinin boyutlarından biri, gördüğümüz gibi, siyasi. Yalnız İngiltere’de değil tüm Avrupa’da Reformasyon ve Karşı-Reformasyon hareketlerinin kurduğu siyasi baskı ve geliştirdiği ceza biçimleri bu özdeşliği doğru-

Nyquist, “Textual Overlapping and Dalilah’s Harlot-Lap,” *Literary Theory/Renaissance Texts*, yay. haz. Patricia Parker, David Quint (Baltimore; Londra: Johns Hopkins University Press, 1986), ss. 341-72. Ayrıca, Margaret W. Ferguson, Maureen Quilligan, Nancy J. Vickers, yay. haz., *Rewriting the Renaissance: The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe* (Chicago; Londra: University of Chicago Press, 1986); Patricia H. Labalme, yay. haz., *Beyond Their Sex: Learned Women of the European Past* (New York; Londra: New York University Press, 1984).

¹⁹ Bkz. özellikle s. 212.

²⁰ Milton, s. 198.

dan kuruyor. On altıncı yüzyılda kitap da, müellif de aynı yöntemle cezalandırılabilir: İkisi de yakılabilir.²¹

Kitapla müellifin özdeşleşip telif hakkının belirmesinin ticarî ve filolojik boyutlarını ele almak üzere, şimdi kısaca başka bir İngiliz Rönesans yazarından söz etmek istiyorum: Ben Jonson. Jonson'ın önemi, ilk defa doğrudan yayımcılarla ilişki kuran yazar olması; ve bu ilişkinin sonucu olarak, ilk defa yapıtlarını bu ad altında, yani, *yapıtlar* olarak yayımlayan yazar olması. *The Workes of Benjamin Jonson* 1616'da yayımlanıyor. Ayrıca bu yayının önemi, metinlerin yayıma hazırlanma sürecinin bütünüyle müellifin denetiminde gerçekleşmesi. Yani, müellifin filolojik olarak metne egemen olması. Öteki boyutu ise, müellifin yayımcıyla doğrudan ticarî anlaşma yapması. Kısacası, Jonson yayım ve çoğaltma teknolojinin insandan (kâtipten) makineye (matbaaya) geçmesinin, insan faktörünü meydana bırakarak ortaya bir orijinasyon ve mülkiyet sorunu çıkardığını idrak edip, yayımcıyla doğrudan ilişki kurarak orijinasyona ait hakları müellifin şahsına geçiren ilk yazardır. Jonson'a kadar *kitap* ile *müellif* filolojik açıdan birbirinden ayrı, bizim bugün kavrayamayacağımız kadar apayrı tutulurken, Jonson'ın kariyerinde bir pratik olarak bir araya gelmişlerdir.

Şimdi, yayım ve çoğaltma teknolojisinin insan bedeninden makineye geçmesinin insan faktörünü ortada bıraktığını söyledik. Yazıya (ve elyazması kitaba) nakşedilmiş olan, o yazının bir insan bedeninin çalışmasıyla ortaya çıktığı gerçeği matbaayla birlikte ortadan kalkar. (Bu bedensel çalışma, elyazması metinlerde bazen şaşırtıcı bir çıplaklıkla karşınıza çıkar; bir Caesar ya da Aristoteles metnini kopya etmekte olan keşiş, parantez içinde "ayaklarım çok üşüyor" gibi bir ibareyle o bedeni size nesneleştirir.) Ancak, en başta bir oyun yazarı olan Jonson'ın güreştiği başlıca olgu elyazması değil, kültürümüzde kendisine çok daha derin ve asal bir öncelik atfedilmiş olan sözdür, yani konuşulan söz. Bizim kültürümüzde, metnin otoritesinin müelliften kaynaklandığına inanılır. Otorite (*authority*, *auctoritas*) ve müellif (*author*, *auctor*) kavramları arasında Latince'den gelen ve İngilizce, Fransızca gibi dillerde hâlâ özdeşliğini sürdüren bir bağ varsayılır. Ancak, Rönesans'ta tüm metinlerde, özellikle dramatik metinlerde böyle bir özdeşlik hiçbir şekilde söz konusu değildir. Bir oyunun ortaya çıkması bu kültürde kolektif bir süreçtir; üstelik her ne kadar Shakespeare, Jonson gibi oyun yazarları bu kolektivitenin bir parçasıysalar da, merkezî konuma, örneğin sahnelenecek

²¹ Bkz. Greenblatt, "The Word of God in the Age of Mechanical Reproduction," *Renaissance Self-Fashioning*, ss. 74-114 ve Annabel Patterson, *Censorship and Interpretation: The Conditions of Writing and Reading in Early Modern England* (Madison, Wis.: Wisconsin University Press, 1984).

metin üzerinde bir ‘son söz’ hakkına sahip değillerdir. Bir kere oyun, oyuncular kumpanyası tarafından ısmarlanır, hattâ konusu kumpanya tarafından belirlenip çoğu kez değişik bölümleri farklı yazarlara ısmarlanırdı.²² Böylece ortaya çıkan metin oyuncuya aşağı yukarı yol gösteren bir skeç niteliğindeydi. Kumpanyanın prova ya da gösteri sırasında metinde yaptığı değişikliklere yazarın müdahale etmesi pek düşünülemeyecek bir olasılıktı. Oyun metninin, yani *performans* metninin oluşumunda söz sahibi olan, kumpanyanın en büyük hissedarı veya başoyuncusuydu -ki çoğunlukla bu ikisi aynı kişi olurdu. Shakespeare’in, metinlerin belirlenmesinde biraz ayrıcalıklı bir söz hakkı var idiyse bu onun müellifliğinden değil aynı zamanda kumpanyanın oyuncular ve hissedarları arasında yer almasından kaynaklanıyordu. Shakespeare gibi Jonson da kendisinin veya başkalarının yazdığı oyunlarda oyunculuk yapıyordu. Oyunculuk, başlı başına, önemli bir piyasa faaliyeti, bir iktisadî faaliyet idi. Shakespeare kadar varlıklı olmayan, hattâ borç yüzünden hapse giren Jonson için her şeyden önce para kazanmanın yollarından biriydi. Para kazanmanın bir diğer yolu da, başka yazarlarla ortaklaşa veya tek başına oyun yazmak idi. Tiyatro, yazarın para kazandığı ilk telif alanı, fakat konuşmanın başında belirttiğim gibi, yazar oyun metnini matbaaya değil tiyatro sahibine satıyor, oyun başına altı ilâ on *pound* alıyordu.²³ (Bu ücret, söz konusu yıllarda kâtiplerin aldığı ücrete denktir.) Bu ücreti alıp metni kumpanyaya teslim ettikten sonra yazarın o metin üzerinde maddi ya da manevî hakları kalmıyordu: Yazar o metnin müellifi değildi. Bugün bizim anladığımız anlamda ‘müelliflik otoritesi’ni kendinde barındıran kişi, olsa olsa o metni konuşan oyuncuydu. Bunu ifade etmenin bir başka yolu da şöyle: Metin ancak ve ancak konuşulduğunda, yani söze geçip performansa dönüştüğünde temellük edilmiş ve gerçekleşmiş oluyor, ancak o zaman korunma gerektirecek soyut mülkiyet değerleri üretmeye başlıyordu. O andan itibaren spekülasyon ve pazarlığa tabi bir kâr vaadi taşıyordu. Kısacası, metni konuşma edimi, o oyuncuya ve kumpanyaya metni sahneleme hak ve ayrıcalığını ve -bizim açımızdan en önemlisi- matbû yayım hakkını sağlıyordu. Bir yanda, matbaanın varlığına rağmen söz konusu kültürde *performans* hâlâ başlıca yayım yolunu oluşturuyor; öte yanda bu asal yayımı gerçekleştiren figür, yani oyuncu, ikincil yayım biçimi olan matbulaştırma hakkını ve bu haktan doğacak olan kârı elinde bulunduruyordu. Tiyatro metinlerinin Stationers’ Com-

²² Bkz. Stephen Orgel, “What Is a Text?” *Research Opportunities in Renaissance Drama*, XXIV(1981):3-6.

²³ Ortalama, altı *pound*’a daha yakındı. Bkz. E.K. Chambers, *The Elizabethan Stage*, 4 cilt (Oxford: Oxford University Press, 1923), cilt I, s. 373 ve G.E. Bentley, *The Profession of the Dramatist in Shakespeare’s Time* (Princeton: Princeton University Press, 1971), ss. 97-110.

pany defterlerindeki kayıtları, yazar değil oyuncu veya tiyatro sahibi/oyuncu kişiler adına yapılıyordu. Fakat ilginç olan, metnin yayım hakkına sahip tiyatrocular metinleri bugün bizim anladığımız anlamda yayımlamıyordu, yani kitaplaştırmıyordu. Sanırım bunu, performansın başlı başına bir yayım teşkil etmesine atfedebiliriz. O oyunu yegâne sahneleyen olma hakkını korumak için kaydediyordu tiyatro grubu oyun üzerindeki haklarını.

İngiliz Rönesans oyunlarında giriş ve ara-oyun (*interlude*) bölümleri vardır. Bu bölümlerde oyuncu oyundan “bizim oyunumuz,” oyun yazarından da “bizim yazar” diye söz eder. Tabii, bu bölümleri yazan da yazarın kendisiydi ve çoğu yazar, kendi işlevini dışlayan, metin üzerindeki tasarruf hakkını oyuncuya devreden bu “bizim oyunumuz” ibaresini gelenekleşmiş şekliyle sürdürürdü. Ta ki, 1614’te *Bartholmew Fayre* oyununun girişinde Jonson bu geleneği sorgulayınca: Bu oyunda sahneye pek alışılmadık bir suflör figürü çıkıp, çıkışını, “oyunun bir giriş bölümünün olmaması değil, bu oyunun yeni, alışılmadık bir giriş bölümü” ihtiva etmesiyle açıklar. Yanında arzuhalci veya ‘noter’ diyebileceğimiz biri vardır. Noterin elinde ise, yazarın gönderdiği söylenen bir kontrat. Kontratta, oyun başlamadan önce “izleyiciler veya dinleyiciler” (*Spectators or Hearers*) ile “müellif” (*Author*) arasında zikredilip kabul edilmesi gereken birtakım maddeler vardır. Kontrat bütünüyle dönemin hukuk dilinde ifadelenmiştir:

Y zılıdır ki, yukarıda adı geçen taraflar ve adı geçen *İzleyiciler* ve *Dinleyiciler* tarafından ve de bilumum meraklı ve kıskanç kişiler tarafından olduğu gibi gönlübol ve âdil kişiler tarafından, yasalar ve ilkelerde yer aldığı şekliyle, her bir kişi tarafından, sabırla, iki buçuk saatten biraz fazla bir süre için, parayla veya imtiyazlı dostları aracılığıyla satın aldığı yerde oturacağı imza ve taahhüt edilir. Bu süre zarfında *Müellif*, kendilerine, biz oyuncular aracılığıyla *BARTHOLMEW FAYRE* adlı, neşeli ve gürültülü olduğu kadar nükteli bir Oyun sunacağına söz verir.²⁴

Koşullar açık: Oyun müellifin. İzleyicinin tiyatrodaki bulunmasının koşulları, müellifle izleyici arasındaki bir anlaşmaya bağlı. Oyuncu ise yalnızca bir aracı.²⁵ Eğlenceyi garantileyen oyuncu değil yazar. Ve Jonson’ın, oyunu doğrudan bir metin olarak, yazılı bir ‘hukuk’ metni aracılığıyla müellifin eline teslim ettiği ve sahnede *okunan*, yani oynanmayan, aslen bir performans değil bir okuma olan bu bölüm aynı zamanda bir ‘pazar analizi’ teşkil ediyor. Ancak buradaki pazar, onca sözlü ve performatif geleneğe karşı, bir anda, okunuveren bir kontratla radikal dönüşüme uğruyor. Bu dönüşümün bir

²⁴ *Bartholomew Fair*, giriş bölümü, satır 58, 64-66, 73-82.

²⁵ Bkz. Jonathan Haynes, “Festivity and the Dramatic Economy of *Bartholomew Fair*,” *English Literary History* LI(1984):635-68 ve Joseph Loewenstein, “The Script in the Marketplace,” *Representing the English Renaissance*, yay. haz. Stephen Greenblatt (Berkeley, Los Angeles, Londra: University of California Press, 1988), ss. 265-78.

kontratın okunmasıyla, yani bir metnin sahnede oyunun yerini almasıyla gerçekleşmesi, dönüşümün içeriğini en somut biçimde karşımıza çıkarıyor: Bu içerik, izlenecek olan o oyunun aslında bir oyun değil bir metin olduğu ve o metnin metinden oyuna geçişinin müellifin tasarrufunda olan bir izne tabi olduğu. Nitekim Jonson oyunlarını baskıya hazırlarken -bunu ilk gerçekleştiren yazar olduğu için 'dahiyane' diyebileceğimiz yollardan- oyun daha önce oynanmış bile olsa, metinden performansın tüm izlerini silmeyi, onları metnin yeraltına veya metnin bilinçdışına itmeyi başarıyor. Eğer dönemin tiyatro pratiğinin neredeyse zorunlu koşulu uyarınca Jonson'a sipariş edilen bir oyunun bazı bölümleri bir başka yazara yazdırılmışsa, öteki yazarın yazdığı bölümleri çıkarıp, onları yeniden yazıyor. Kendisinden en çok sayıda oyunu ısmarlamış olan Henslowe'un kumpanyası için yazdığı oyunlardan hiçbirini yapıtlarının *folio* baskısına girmiyor. (*Sejanus* adlı oyunun baskıya hazırlanışı önemli bir örnek. Oyunun performans versiyonunu Jonson bir başka yazarla birlikte hazırlamışken, yayımlanan versiyon tümüyle Jonson'ın denetiminde. Öteki yazarın bölümlerini atıp, yerlerine kendi yazdığı epey farklı bölümleri koyuyor, bütün oyunu yeniden yazıyor ve tarihsel araştırmaya dayanan dokümantasyon getiriyor. Ki, özellikle bu sonuncusu, yani açıklayıcı notların kullanımı, herhangi bir metnin konuşulmuş boyutunu kırma-da önemli bir araçtır.) Ve belki de en önemlisi, Jonson'ın oyunlarından "şiir" ya da "yapıt" diye söz etmesidir.

'Yapıt' kelimesinin anlamını ve tarihte bu noktadaki kullanımının önemini şu örnek çok güzel ortaya koyuyor. Jonson hakkında 1640'tan önce yazıldığını bildiğimiz tanınmış fakat anonim bir epigramda şöyle deniyor:

Müellifin dostu şöyle der bu müellif için:

Ben'in oyunları yapıttır, ötekilerin yapıtları ise oyun.

Jonson'ın, metinlerini *Workes* (yapıtlar) başlığı ile yayımladığını yukarıda belirtmiştim. Romantizm ile merkezi önem üstelenecek olan 'yapıt' adını Jonson klasiklerden, yani antikiteden alıyor. Matbaanın ortaya çıkmasıyla, on beşinci yüzyılın sonlarından Venedik'te başlayarak "yapıtlar," yani *opera* adı altında yayımlanan yegâne yazarlar Vergilius, Aristoteles gibi, sözü eskiliğiyle eş oranlı olarak otorite (*auctoritas*) taşıyan ve bu nedenle müellif, yani otorite (*auctor*) sayılan ve yine bu nedenle yazdıklarına *opus* ve *opera* denebilen antikite yazarları. Ancak, burada belirtmek gerekir ki, Aristoteles veya Vergilius'un yazdıklarına atfedilen *opera* olma niteliği de aslen yazarlıktan kaynaklanan bir otoriteden gelmiyordu. *Opera*, ilk önce İsa'nın mucizevi edimlerine verilen addı ve ortaçağlar boyunca, örneğin Şarlman gibi, 'yapıtlarını' ve hayatını İsa'ya benzeterek tasarlayan (en azından vakanüvisler

Şarlman'ı böyle anlatır), bir Aachen şehrini Tanrı'nın ideal şehrinin yeryüzündeki tezahürü addedilen Kudüs modeline göre yaratan bir kralın edimlerine verilen addı. Jonson dönüp de Rönesans'ın -yani matbaanın tarihinin-başından beri ancak eski yazarların metinlerine verilen 'yapıtlar' başlığını kendi yazılarına aktardığında, yalnız tarihsel bir eskilik veya öncelik -ve saygınlık- üstlenmiyor, aynı zamanda müellifin bünyesinde böyle bir kutsallığı da topluyordu. Bir yazarın metinlerini baskıya vermeden önce elden geçirmesi, dilini ve referanslarını denetlemesi bugün bize, bunun bir 'hak' olduğunu belirtmeye bile gerek görmeyecek kadar normal geliyorsa da, Jonson'ın yaptığı, o kültür için bir 'korsanlık' idi. Matbaa ile tiyatro bu dönemde rakip yayım kanalları idi. Yukarıda belirttiğim gibi, bir tiyatro topluluğunun, satın aldığı oyunu *oynama* hakkını Stationers' Company nezdinde kaydetmesi ve bu sahneleme dışında o oyunu yayımlama girişiminde bulunmaması, o kültürde bu iki yayım yolunun birbirinin yerine geçebildiğinin göstergesidir. Oyunlarını tiyatrolara satıp, fakat onların 'yayımını' asal saymayıp o oyunları ayrıca matbaaya satan Jonson böylece kültürünün normları uyarınca kendi yapıtlarının 'korsanı' oluyor. Jonson'ın çifte yayım faaliyeti ancak 1701'de Kraliçe Anne'in kararında yasallaşılıyor. Bu karar, metnin esas olduğunu ve metnin mülkiyet hakkının müellife ("*author*") ait olduğunu ifade ediyor.

Jonson modern anlamda müellife özgü bir iktidar alanını üretenlerin başında geliyor. Hattâ açık bir niyetlilikle, kendi metinleri çerçevesinde bu alanı sistematik biçimde kuruyor. Aynı yıllarda, Jonson'ın, otoritesini kurarken dönüştürdüğü müellif-oyuncu ilişkileri, siyasal iktidarın yapısını ve kaynağını ele alan kuramsal bir metnin temel mecazlarını belirliyor. Jonson'dan on altı yaş genç Thomas Hobbes'un *Leviathan*'ından (1651) okuyacağım parça siyasal temsilden ve siyasal iktidara aslen sahip olanların iktidarı -aracısız ve mutlak bir hak olarak değil, aksine, her tür hakkı mahfuz tutarak, bir temsiliyet yetkisi olarak devretmelerinden söz ediyor. Bu devrin *kendisi* temsili. Ve sanat da dahil olmak üzere tüm bir temsiliyet alanında olduğu gibi, temsil edenle edilen arasında mutlak, doğal ve kendinden menkul bir bağ yok (yani, kralları devirmek mümkün). Bu bağ ancak, temsil edilenin her an geri alma yetkisinde olduğu, *Bartholomew Fair*'de karşılaştığımız türden bir hukukî ve toplumsal kontrat aracılığıyla kuruluyor. Bu parça aynı zamanda, Jonson'ın sanat pazarının temsili alanını dönüştürürken ne tür ve ne denli siyasal bir alanla iç içe bulunduğunu da gösteriyor. Tabii, aynı zamanda, her zaman olduğu gibi, siyasal söylemin sanatın mecazlarıyla ne denli özdeş olduğunu da:

Sanatla uğraşanlar arasında, kiminin söz ve hareketleri, temsil ettiği kişilere *Aittir*. Bu durumdaki kişi *Oyuncu*'dur [Actor]; onun sözlerinin ve hareketlerinin sahibi ise MÜELLİF'tir [AUTHOR]: Bu durumda, Oyuncunun Otorite altında oynadığını söyleyebiliriz. Mal ve mülkten söz ederken *Sahip* diye adlandırdığımız, Latince'de *Dominus*, Grekçe'de *Kurios* dediğimiz, Hareketlerden söz ettiğimizde Müelliftir [Author]. Ve nasıl ki mülkiyet Hakkına Egemenlik [Dominion] denirse, herhangi bir Harekette bulunma Hakkına da OTORİTE [AUTHORITY] denir. Böylece Otoriteden daima anlaşılan, herhangi bir harekette bulunma Hakkıdır: bir hareket ki, aslen o hareket hakkına sahip olanın *Otoritesi altında yapılır*, onun Görevlendirmesiyle, onun verdiği Lisansla.²⁶

Tartışma

DİNLEYİCİ: Konuşmanızın başlarında ABD'de postanın kullanılması ile ilgili bir şey söylemiştiniz. Bunun hukuksal açıdan yararı nedir?

ŞENGEL: Bunu ancak tahmin edebilirim, tam olarak bilmiyorum. Bu, bir pratik olarak tanık olduğum bir şey, fakat bir hukukî davada böyle bir zarfın kullanıldığına ben şahit olmadım. Yalnız, Amerikan Telif Hakkı Yasası, yapıtın oluştuğu anı, yani bir hak nesnesi teşkil etmeye başladığı anı, kağıda döküldüğü an olarak tanımladığından, sanırım posta servisinin tarih damgası o anı tespit etmede geçerli oluyor. Bir çalınma söz konusu olduğunda, o tarih damgası bir kanıt teşkil edebiliyor. Damgalı ve açılmamış zarf, resmi bir kurum olan posta servisinin şahadetini temsil ediyor.

HÜSAMETTİN KOÇAN: Yapıtın varlığı kayda geçmiş oluyor, bir çeşit. Şimdi, konuşmada benim çok dikkatimi çeken bir şey var. Rönesans'la birlikte başlayan bir olguyu anlattın. Galiba, merkezî devletler oluşmaya başlayınca, aynı anda, bu oluşum anında, devletin sarsılması da söz konusu. Devletin yasal düzenlemeler getirmesi, en başta kendi varlığını sürdürmesi açısından önem kazanıyor; yani, telif hakkına ilişkin kavramların bir yasal çerçeveye oturtulması öncelikle devletin varlığını güçlendirmek için başlıyor. Şimdi, işin tuhaf tarafı, yapıtı üretenin kendisi sonradan devreye girip bir bakıma bu yasadan devlete karşı yararlanmaya çalışıyor ve roller değişiyor. Önce devlet elinden geldiği kadar üretmeyi ve yaratmayı kendi iktidarını sarsmayacak bir biçimde denetlemek istiyor. Tabii, bu arada, Jonson'ın da başlattığı hareket sonucunda, var olan denetleme sistemi içerisinde sanatçı kendi haklarını güvenceye almak istiyor. Telif hakkı yasasını sanatçı ve siyasi otorite iki taraftan çekiyorlar. Mesele, kimin tarafına daha çok kaydıracakları. Bu yıl içerisinde Plastik Sanatlar Derneği tarafından düzenlenen *Sanatçı Hakları* toplantılarında, Türkiye'deki Telif Hakkı Yasası'nın uluslararası ölçekte

²⁶ Thomas Hobbes, *Leviathan*, yay. haz. C.B. Macpherson (Harmondsworth ve Londra: Penguin, 1968), s. 218. İtaliçler ve öteki vurgular Hobbes'a aittir.

bile son derece cazibeli bir yasa olduğunu öğrendik. Sanatçı açısından son derece önemli bir yasa. 1954'te idealist bir Alman hazırlamış bu yasayı. Fakat Türkiye'de hakim ve mahkemelerin bu alanda tecrübeleri olmadığından böyle dava açılmıyor. Böyle bir tartışma olmadığı için uzman avukatlar, hakimler yok ortada. Yoksa yasa, sistem olarak dünyanın en ileri yasalarından bir tanesi.

DİNLEYİCİ: Yasa iyi olabilir ama başımıza gelenlere bakın bir de bu memlekette. Telif haklarımız sürekli çiğneniyor, sonra da o yasanın normal, hattâ iyi bir yasa olduğunu söylüyorsunuz.

ŞENGEL: Hüsamettin Bey'in söylediğiyle sizin söylediğiniz arasında fark var. Sizin şikâyet ettiğiniz şey, pratik. Hüsamettin Bey ise yasadaki söz ediyor. Biliyorsunuz, yasanın varlığı insanların ahlâklılığını garantilemez. Birkaç hafta önce, sarsıla sarsıla, bayılarak, müthiş tepki duyarak, ama hep heyecanlanarak koca bir roman okudum, Alev Alatlının *Viva la muerte*'sini. Orada bir buçuk sayfalık bir bölüm var, doğrudan bu meseleden söz ediyor. Alev Alatlının meseleyi bugünün Türkiye'sinde kimine demode gelebilecek bir kavramdan hareketle ele alıyor: *Namus*. 'Telif hakkı' meselesini, yani, *müellifin* hakkı meselesini geniş bir çerçevede ele alıyor. Şu ya da bu yapıtın çalınıp başkasının orijinal yapıtı olarak sunulmasından da öte, örneğin, resmi tarihi ele alıyor. Meselâ, ilk defa bu ülkede kız okulları kuran ve kızların okuması gerektiğini açık açık ifade eden kişinin Abdülhamid olmasına rağmen, Abdülhamid'in bu tarihsel önceliğinin örtbas edilip kız okullarının müellifliği hakkının, yani bunun orijinasyon hakkının, Türkiye Cumhuriyeti adına temellük edildiğini anlatıyor. Yani, resmi tarihin geçmişin ve Osmanlı'nın telif hakkını hiçe sayması örneğiyle ele alıyor konuyu.²⁷ Bence sizin söz ettiğiniz esas sorun Alev Alatlının söz ettiği ile aynı. Bir pratik olarak, ahlâkî bir pratik olarak ve bir dürüstlük türü olarak Türkiye'de böyle bir şey, böyle bir hak teslimi yok. Öbür tarafta, yasalar son derece mükemmel. Olabilir, ama idealist Alman'ın yaptığı yasa belli bir pratiği sağlamıyor.

DİNLEYİCİ: Türk Telif Hakkı Yasası 1951 tarihli bir yasadır. 1951'de Demokrat Parti iktidarıyla, biraz özgürlükler ortamının canlanması sırasında ortaya çıkmış bir yasadır. O zamana kadar olan yasa da Birinci ve İkinci Tanzimat dönemlerinde kısmî olarak çıkmış düzenlemelerdir. 1951 yasası ise, Almanya'dan Nazi baskısıyla kaçmış olan Profesör Hirsch'in hazırladığı bir yasadır ve aslında zamanına göre oldukça geniştir. Fakat Cumhuriyet dö-

²⁷ [Alev Alatlının, *Viva la muerte* (İstanbul: Boyut Yayıncılık, 1992), ss.30-31. -Y.N.]

neminde Türk kültür hayatının geri kalmış olması nedeniyle dünya çapında yapılan uluslararası telif sözleşmelerinin normlarını Türkiye'nin kabul etmek istememesinden ötürü hâlâ yürürlükte olan birtakım geri konularımız vardır. Meselâ, İtalyan bir kadın yazar, kendi ülkesinde on yıl önce yayımlanmış olan bir yapıtın kendisine telif ücreti ödenmeden Türkiye'de basılmasından dolayı bu ülkeye bir daveti kabul etmedi. Bu aslında bizim yasalarımızda var olan bir şey.

ŞENGEL: Evet, *Gösteri* yazdı bunu.²⁸

DİNLEYİCİ: Evet, bu yasalarımızda var olan bir şey ve dünyanın hiçbir tarafında olmayan bir şey. Fakat bu tür maddeler sırf Türkiye'deki kültür hayatını geliştirmek amacıyla yapılmış, kabul edilmiş birtakım uygulamalar öngörüyor. Fakat basın hayatı açısından Telif Hakkı Yasası'nın oldukça gelişmiş olmasına rağmen, maalesef plastik sanatlar alanında pek o kadar gelişmiş olduğunu söyleyemeyeceğim.

ŞENGEL: Dedikleriniz muhakkak doğrudur ve tabii yasanın mükemmelleştirilmesi gerekir, fakat sorun Türkiye'deki *pratik* sorunudur. Tekrar edeceğim: Yazıya ilişkin yasalar gayet iyi olabilir, ama bir pratik olarak bu ahlâk bu ülkede yok. Sabah kahveni içerken gazeteyi açıyorum ve bir yazımın, gazetenin Kültür Servisi'nin marifeti olarak yayımlanmış olduğunu görüyorum. Üstelik, aynı yazı aynı gün başka bir yerde benim adımla çıkıyor. Sonra, bir sergi kataloğuna yazdığım yazı aynı hafta içinde bir dergiyle bir gazetede de çıkabiliyor. Üstelik benim adımla -ki, bu daha da kötü bir durum, çünkü nasıl yayımcının tabi olduğu etik ve yasal normlar varsa, yazarın da sorumlulukları vardır ve bir yazar aynı yazıyı, üstelik aynı beş on gün içerisinde üç yayımcıya birden teslim etmez. Bu kayıtsızlığın üçüncü türü ise başka bir yazarın, yayımlanmış bir yazınızı alıp, cümlelerin sırasını biraz değiştirip, bir iki cümle de kendinden ekleyip, imzasını atıp yayımlaması. Bunları anlatmamın nedeni, basına, yazıya ilişkin yasanın gelişmiş olduğunu söylemeniz. Yasanın o gelişkin varlığı burada saydığım şeylerin olmasını *önlemiyor*. Her şeyi yasalardan, yani devletten beklemeyin. Yasanın mükemmelliği pratik, etik sorunu çözümülemiyor.

DİNLEYİCİ: Bu bir yerde sanatçının kendi kurumsallaşmasını da kurmamasından kaynaklanıyor kanımca. Ancak dernekleşme ve kurumsallaşmayla takip edebileceği kendi haklarına ilişkin birtakım mevzuatı, kendi içindeki ör-

²⁸ [Mehmet Demirel, "Fallaci Soruyor: 'Türkiye'de Yabancı Yazarı Kim Koruyacak?' " *Gösteri*, sayı 137, nisan 1992, ss.82-93. -Y.N.]

gütlenmesini yeteri ölçüde sağlayamamış olmasının getirdiği zayıflıktan dolayı takip edememesinden de kaynaklanıyor. Tabii ki, çağa da uyması lâzım, yeni gereksinmelere, ne bileyim, medyaya. Dünyadaki her türlü gelişmeye göre yapılandırarak kendini, ayak uydurması lâzım. Bayağı gelişmiş bir yasa olmasına rağmen kendini biraz daha yenilemesi gerekiyor.

KOÇAN: Amerika'da adam yapıtını kendi adresine postalayınca onu tespit ettirmiş oluyor. Fakat neyi tespit ettirdiği meselesi çok önemli; yani, telifin doğabilmesi için yaratma olması lâzım. Şimdi, bizdeki yasal düzenlemede koymuşlar: Suluboyalar, yağlıboyalar şeklinde bir sıralamayla tarif edilmiş bir yapıtın yapıt olabilmesi için nelerin lâzım olduğu. Fakat bir özgünlük sorununun da gündeme gelmesi gerekir. Telifin, patentin doğabilmesi için özgünlüğün tanımlanması gerekir. Yasadaki eksiklik tamamen oradan kaynaklanıyor. Hangi yapıt bu anlamda telif hakkı kapsamı içerisine girebilir? Özellikle plastik sanatlar alanında böyle bir sorun var. Adam giriyor kahvehaneye, 'abi, beş bin liraya alır mısın?' deyip üç bin liraya satıp resmi çıkıyor. Şimdi, birilerine göre onlar da resim, onlar da sanat eseri; konuyu toplum genelinde ele aldığımızda *birilerine* göre, tabii, 'eser' sayılıyor onlar. Yazılan her yazı telif olmadığı gibi, bütün resimler de telif değil. Bütün gazete yazılarının da telif olduğuna inanmıyorum ben. Bir şeyin telif eser olabilmesi için orijinal bir görüşü taşıyor olması lâzım. O açıdan, hangi yapıtların, hangi yazıların telif hakları içerisine girip girmediği de tartışılmalı gibi geliyor bana.

MİTHAT ŞEN: Yani, o zaman birilerinin çıkıp sanat yapıtını tanımlaması gerekiyor. Konuşmanın ilk başına dönüp ontolojik saptamalar yapmak gerekiyor. Sanıyorum devlet orada biraz yaya kalmış durumda, çünkü *sanatçıyı* kendisi için tehlike olarak dahi görmüyor.

ŞENGEL: Matbaayı görüyor.

ŞEN: Çünkü senin Rönesans bağlamında söz ettiğin kanıtlama meselesi de var. Bir an aklıma geldi sen konuşurken: Bu, biliyorsun, doğuda, ikon yapımında da var. İkonun nasıl yapıldığının bir tanımı, bir kalıplar sistemi var. O da bir sanat, onun da sanatsal ontolojiyle iç içe girmiş bir teknik tanımı var, ama orada telifle ait bir bağlamda değil de, dinsel bir bağlamda yer alıyor. Belki biraz bu doğru tezahürüne bakmak gerekiyor, çünkü galiba şu anda tartışma biraz o tarafa, kalıpların belirlenmesine doğru kayıyor. Orada sorular 'nasıl yapılır?' 'ikon nasıl olmalı?' şeklinde, aynen şimdi sorulan 'yazı nasıl olmalı?' sorusundaki gibi. Birazdan şemalar çıkmaya başlayacak; şemalarla sonuçlanan argümanlar, az önce söylenen 'sanatçı kurumlaşmalı ve o kurum içerisinde haklarını savunmalı' gibi, benim bir türlü anlayamadığım sözler-

le başlar. Bu da, kâbus gibi bir şey: Birileri birtakım şeyleri tanımlıyor.

DİNLEYİCİ: Hayır, 'kurumlaşmalı' derken, meselâ Almanya'da da olan, sanatçıların işleri kendi içlerinde, kendi bünyelerinde yönetmeleri ve böylece seslerini daha fazla duyurabilmeleri. Şu andaki haliyle, bir şekilde örgütlerin olması ve bu örgütlere bağlı sanatçıların...

ŞEN: Sanatçı olarak bir şey söyleyeyim. Öyle bir yapıt çıkmadı Türkiye'de, öyle iktidarı sarsacak bir yapıt çıkmadı. İki üç örnek biliyorum sadece: Liman Grubu sergisi kaldırıldı Türk sanat tarihinde; Yüksel Aslan'ın Ankara sergisi, sanırım 1968'de 'pornografik' olduğu gerekçesiyle kaldırılmıştı; bir de Evren'in, yine pornografik bulup Asya-Avrupa Bienali'nden kaldırdığı sergi var.

ŞENGEL: İkona meselesi: Yalnız bizdeki ikonalarda değil, batımızda da var resim düsturu; ve Rönesans'a girdikçe -aslında, Reformasyon dolu dizgin yayıldıkça- Katolik Kilisesi bu alanda ayrıntıya iniyor; bizzat piskoposlar resim risalesi kaleme alıp Meryem'in, Aziz Francesco'nun nasıl resmedileceklerini ayrı ayrı anlatıyorlar. Bu, uzun uzun anlatılması gereken bir tarih tabii, ama bunu şu anda yapamayız. Fakat kısacası, o düstur ya da kalıp öğretisi, bir strüktür olarak, Rönesans'ın sonunda, olduğu gibi akademizme naklediliyor. O akademiler de, kraliyet akademileri. Verdiğim örnekte de, ironiyi sansür-cü tanımlıyordu. O tür tanımları her defasında bir siyasi ajanda dikte ediyor. Yoksa, kurumsal kullanım için salt sanatsal bir temelde tanımlara ulaşılabilir mi, emin değilim. Öteki konuya gelince, Mithat, seninle aynı fikirdeyim de, bu, devletin devletliğini bilmemesinden, ne derece ceberut olabileceğini idrak edememesinden değil. Devlet sanatçıları atandığında bütün tartışma, 'onun değil de filancanın hakkıydı' gibi lâfların etrafında dönüyor, iki üç kişi dışında kimse kalkıp da, 'yahu, devlet sanatçısı olur mu?' demiyor. Sanatçıların çoğunun ulufe için sıraya girdiği bir ülkede hangi örgütlenme, hangi özgünlük, sanatın özü olan hangi başkaldırı? Saydığınız tüm sorunların kaynağı siz sanatçılarınsınız. Tabii, çözümü de. İşin mantığını uzun uzun anlatmaya gerek yok: Her şeyin çözümünü yasalarda arıyorsunuz, devletin daha iyi yasa yapmasını, daha rahman bir baba olmasını istiyorsunuz.

ŞEN: Evet, tehlike olarak görmüyor.

ŞENGEL: Çünkü sınırları zorlayan, başkaldıran sanatçı yok. Bugün bildiğimiz en toleranslı devletlerden olan ABD devletinin bile bam teline basılıyor; ABD'de devlet sanata müdahale edebiliyor. Değil mi, bir yıllığına bir müzeyi kapatabiliyor? Neymiş, müze gay bir sanatçının yapıtlarını göstermiş. Bu

olabiliyor, ama Türkiye’de müdahaleye yol açacak pek bir sanat yok; o tür sanat üretimi yok ortada, hiçbir zaman da olmamış. İlk hocalarını paşaların teşkil ettiği bir sanatsal faaliyet alanından söz ediyoruz burada. Yani, tamamen devletle iç içe var olan bir alandan. Türk resim tarihini alıp, başından bugüne, iki üç yıl arayla yapılmış bir dizi tablo seçin, alın tabloları okuyun, inceleyin, açıkça görürsünüz; devletle iç içe sanat. Onun sorumlusu ise sanatçılar. Edebiyatta aynı şey söz konusu değil.

ŞEN: O zaman, ontolojik tanım devletten geçmiyorsa -burjuvazinin bir kurumu olarak devlet, tabii, söz ettiğim- burjuvazi de şu anda satın alıyorsa eğer...kim alıyor bu yapıtları? Ya devlet satın alıyor ya da burjuvazi. Bu ontolojiyi, sanatın ne olduğunu kim, hangi noktada belirliyor?

KOÇAN: Telif hakkı bence burada yanlış bir noktaya gidiyor.

ŞENGEL: Başka bir noktaya gidiyor, ama pek yanlış değil. Satın alıcı, yani piyasa epey belirleyici burada; tanımda rol oynayabilir; geçerli bir soru bu... Az önce Rönesans bağlamında anlattıklarımın bir boyutu da, devlet denetiminin piyasanın ve matbaacıların ticarî dayatmasıyla sınırlandırılmasını içeriyordu. Bu dinamiğin Türkiye’de şu anda nerede olduğunu düşünmek pek gereksiz olmayabilir.

KOÇAN: Ama bir hukuk meclelesi var. Bir ürün var ortada ve o ürünün yaratıcısının ürününe yönelik haklarını koruma konusu var. Onu satın alana, yani kullanana karşı da, devlete karşı da... Mesele sadece devletle sanat ilişkisi değil.

ŞEN: Ama önce ‘yapıt’ın tanımlanması, ontolojik olarak kurulması gerekli; bence ancak ondan sonra telif hakkından anlamlı bir biçimde söz edebiliriz.

KOÇAN: Onu ben de söyledim. Bu şartlar altında olması lâzım, dedim.

ÖNAY SÖZER: Şimdi, sizin konuşmanızdan benim için çıkan ilginç yan şu-rada oluşuyor. O noktayı biraz önce Hüsamettin Koçan da vurguladı. Met-ninizi özetlemeye çalışacağım: Tarihsel olarak telif hakları konusunun başın-da devlet bulunuyor; yazar, bizim bugün özgün anlamında görmek istediğimiz yazar değil. Yazar işi devletten, devletin müdahalesinden öğreniyor. Sizin konuşmanızdan çıkan, bence ilginç olan sonuç bu. Bu sonuç üze-rinde derinlemesine düşünmek lâzım. ‘Ontoloji’ sözcüğü çok sık kullanılır oldu tartışmada bir anda. Her zaman yerinde kullanılmadığını sanıyorum, çünkü tam da bu nokta, yani devletin müdahalesiyle, sansürle telif hakkının birlikte gitmesi, aslında burada hiç de sanıldığı gibi, realist anlamında, onto-

lojinin söz konusu olamayacağını gösteriyor. Hattâ bir ontolojinin, burada sanat yapıtıyla ilgili ontolojinin, bir çeşit destrüksiyonundan bile söz etmek gerekir belki. ‘Ontoloji’ o kadın vücudu, kadın doğurması metni bağlamına, işte tam da oraya, uymuyor. Ya da, kadının doğurması da aslında öbür bağlama aktarılarak düşünülmesi gereken bir konu. Siz buna “kurgulama” veya “kurulma” dediniz- ontolojinin destrüksiyonu da diyebiliriz; her neyse, konunun oraya aktarılarak düşünülmesi gerekir. Yani, kadının kendi vücudu yahut çocuğu üzerindeki hakları, aslında hiç de sanıldığı kadar zor birtakım haklar değil. Bu paradoksal sonuç çıkıyor ortaya.

ŞENGEL: Ama bunu kim söylüyor? Bunu siz söylüyorsunuz ya da bugün, biz söylüyoruz.

SÖZER: Ben bu konuşmadan biraz özetleyip, sonuç çıkarmaya çalışıyorum. İlginç olan nokta şu: Müdahale ile birlikte yürüyor telif hakkı ve bu, devlet tarafından getiriliyor, yoksa yazarın, orijinallik hakkında, ‘yaratıcıyım ben, doğuruyorum, ortaya koyuyorum,’ türünden tezleri yok. Tarihsel tablo bunu koyuyor ortaya. Bunun üzerine düşünelim.

ŞENGEL: Ben ‘ontoloji,’ derken, Rönesans’ta topyekûn ve açık kuramsal ifadesini bulduğumuz bir şeyden söz etmiyorum. Söz konusu kültürde ontolojik, yani, bir nesnenin ne olduğu sorusuna, *nedir?* sorusuna cevap verebilen emplit, gizli, belki bilinçli de olmayan -ama şimdi bilinç sorununu sokmayalım devreye- birtakım varsayımların pratiğe dönüştüğünü görebiliyoruz. Yoksa bu dönemde ‘sanat ontolojisi’ diye bir alan yok, böyle bir felsefe konusu yok; benim burada anlattığım da, hiçbir şekilde sistematik felsefe sayılmayacak, parlamento konuşmasından tiyatroya uzanan birtakım metinlerin satır aralarında devinen izlekler. Tarihsel olarak, ‘sanat ontolojisi’ gibi bir alanın ortaya çıkmasına daha yüz elli yıl var. Ama bütün bunlar bir yana, sanatın ontolojisi mutlak bir şekilde zaten yapılamaz. Bunu ifade etmenin iyi bir yolu da ontolojik soruyu bir siyasal kararlar dizisi içinde cevaplamaya çalışmaktır. Yani, benim oradaki ‘hatam’ felsefe açısından şuydu: ‘Ontoloji’ gibi bir kelimeyi salt bir pratik olan siyaset bağlamında kullandım ve felsefe disiplini bu ikisini birbirinden ayırmaktan hoşlanır. Ama bir şeyin *ne* olduğu sorusu, yani bir tanıyabilme meselesi var ki, bunu sanat alanında ancak pratik bir şekilde ele alabiliyoruz. Evet, ontolojinin destrüksiyonundan söz edebiliriz burada.

SÖZER: Ben sizin yaptığınız uyarıya uyararak, şöyle düşünmek istiyorum: Eğer devlet sanat yapıtını yahut da düşünce yapıtını yasak ediyorsa, sansüre uğratiyorsa, bu, şu demektir: Devlet bir enformasyonu yasaklar, bilgilenimi

yasaklar, dolayısıyla iletiyi yasaklar; o zaman sanat yapıtı üzerindeki haklarımız aslında bilgilenimle ilgili haklardır. Bunun üzerinde düşünmek lâzım belki. Yahut da düşünmemek lâzım, çünkü vatandaşların bilgi edinme hakları vardır. Sanat yapıtı yasaklanıyorsa vatandaşların bilgi edinmesi engellenmek isteniyordur. Bütün mesele burada.

ŞENGEL: Ama sanat yapıtının bir ileti olduğu da kanıtlanmış, sonuçlanmış bir varsayım değil. Fakat bu sorun bir yana, ben sizinle birlikte düşünüp sizin bir kanıt getireceğim...

SÖZER: ...Tabii, Türkiye sorununun da burada ele alınması gerekirdi. Sanat yapıtı bir enformasyon, bir bilgilenim değeri taşımadığı için belki devlet ilgilenmedi, yasaklamadı; belki mesele burada.

ŞENGEL: Ya da taşıyor da, o enformasyon kimseyi rahatsız etmiyor. Milton bir şey söylüyor. Bu söylediği şey, sizin söylediğinizin bir kanıtı olarak da kullanılabilir, ama düşünmek lâzım, çünkü bu söylediği tam tersi amaçlar için de kullanılabilir. Fakat hep bu tehlikeye açığız zaten. Parlamente'ya hitaben yaptığı konuşmasında, "kitap okuyarak kimse değişmez ki," diyor. Şimdi, ikna diye bir şey, biliyoruz ki, yok; yani siz, bambaşka düşünen bir insanla konuşarak, özellikle siyasal seçimler söz konusu olduğunda, konuşarak, anlatarak onu fikrini değiştirmeye ikna edemezsiniz. Bu, Sokrates'ten beri söylenir. Milton da aynı şeyi söylüyor. Fakat, bu tabii bir cilve olabilir. Parlamente'yu atlatmak için söylenmiş bir şey. Ya da Platon'un, 'Sokrates'i boşuna öldürdünüz; filozofları öldürmeyin, onlar zararsızdır,' şeklinde söylediği bir 'önlem.'

DİNLEYİCİ: Telif hakkı denen nosyonun sanatla ilgili bir kazanımı değil, devletin verdiği bir...

ŞENGEL: ...Devletin sanatçıya *idrak ettirdiği*; devlet sanatçıya bu hakkı *vermiyor*.

DİNLEYİCİ: ...Bu acaba, sonuçta kazanım elde ettirdiği için yine devletin kontrol mekanizma süreci içinde kullanmak istediği bir kurum mudur? İkinci sorum, bütün bu anlatageldiğiniz müellif, telif hakkı, eser tanım ve tarifleri arasındaki ilişkiler batıda seyrederken doğuda durum nasıldı, biliyor musunuz?

ŞENGEL: Hayır, bilmiyorum.

DİNLEYİCİ: Ama hep batıdan bahsettik!

ŞENGEL: Hayır, "batı"dan bahsetmedik; müellif hukukunu ve matbaayı ilk ortaya çıkaran coğrafyadan bahsettik. Ayrıca, benim alanım bu. Ben Röne-

sansçı'yım, size Rönesans'ı anlattım. İlk sorunuza gelince: Soruyu öyle bir şekilde sordunuz ki, sizin bir cevabınız var orada. Sorunuzun içinde 'evet' cevabı yazılı.

DİNLEYİCİ: Belki o, az önce "düşünmek lâzım," dediğiniz noktada kazanım mı, yoksa sahip edilme durumu mu söz konusu?

ŞENGEL: Ben o kelimeleri kullanmazdım. 'Kazanım' kelimesini özellikle kullanmazdım, çünkü açık bir şekilde tarihselliği olan bir şeyden söz ediyoruz. Ancak 'müellif' kategorisi ve telif hakkı gibi bir nosyon tarihsel olarak yerleştikten sonra, bunca yüzyıl sonra dönüp baktığımızda bunu bugün açısından kazanım olarak görebiliriz. Ama o an için, tarihin bir döneminde, daha olmayan bir şeyin oluşum anında bir 'kazanım' söz konusu mudur, değil midir, bilmiyorum. On altıncı, on yedinci yüzyılı bu kelimelerle düşünmek biraz anakronistik olacaktı gibi geliyor bana. Ama o noktada, matbaa ortaya çıkınca devletin o kararları alması, Milton'ın o konuşmayı yapması zorunluydu. Ama Milton 'telif hakkı' peşinde falan değildi. 'Zorunluluk' diyorum çünkü, örneğin, on beşinci yüzyılda İtalya'da zorunlu olarak, ama Milton'da gördüğümüz türden bir kuramsallığa dönüşmeden çıkıyor benzer şeyler, çünkü İtalya, siyasal olarak çok daha karmaşık bir yapıya sahip. Fakat benzer faktörleri on beşinci yüzyılda orta ve kuzey İtalya'da resim alanında görüyoruz. Bir şeyler zorunlu olarak tekrarlanıyor belli tarihsel, siyasal şartlar ortaya çıktığında. Bu kazanım mıdır, bilmiyorum. Kaldı ki, bugünkü pozisyonumuzu düşündüğümüzde, örneğin, ontolojinin, orijinallik nosyonunun vesairenin destruksiyonundan söz edip, ondan sonra bir 'yapıtın' çalınmasından şikâyet etmek belki de pek tutarlı değil. Bir zamanlar, 1980'lerde *Akıntıya Karşı* adlı bir yayın vardı, *Defter*'in 'atası.' *Akıntıya Karşı*'nın *copyright* sayfası, 'Bu dergide yazılı her şeyi istediğiniz gibi kullanabilirsiniz,' türünden bir şey derdi. İşte bu, o derginin içinde yazılı olanlarla son derece tutarlıydı. Bu anlamda da kazanım mı, değil mi pek bilemiyorum. Biliyorsunuz, göndermeyle alıntı, bir fikri benimsemekle çalıntı arasındaki sınır çok kaygan. Kazanımla denetim arasındaki sınır da öyle.

DİNLEYİCİ: Benim aklıma bir şey takılıyor. Bir sanatçının telif hakkı müdahale sonucunda değil de ya da halk onaylayınca değil de, biraz önce verdiğiniz örnekteki gibi, bir mimar binasını beyninde düşünmüşse, çözmüşse 'o artık yapmıştır' dediğimiz an, sanatçı beyninde çözdüğü an, telif hakkının başladığını düşünürsek eğer...farz edelim ki, sanatçı düşündü ve çözdü ve telif hakkına sahip, o zaman devletin himayesinde mi olması gerekiyor?

ŞENGEL: Verdiğim Ficino ve Milton örneklerindeki savlar, sansür karşısın-

da ortaya sürülmüş savlardı. Sansürün doğrudan manuskript -ya da matbuat, fark etmez- *doğrudan yazı nesnesi* üzerinde uygulandığı bir yerde, yapıtın var olmaya başladığı anı akılda veya hayal gücünde konumlayarak telifi, sansür anının *öncesine*, o tür sansürün uzanamayacağı bir yere yerleştirmiş oluyorsunuz. Yani, ‘sansürünüz hiçbir işe yaramaz,’ demiş oluyorsunuz. Tabii, bu kabul edildiği an müdahalenin nesnesi yapıt değil müellifin bedenidir artık, Sokrates’in ölümünün gösterdiği gibi, ama o ayrı bir mesele, çünkü Sokrates konuşuyordu, yazmıyordu, metni bir nesnede değil kendi nefesindeydi. Yani, verdiğim örnekte, değil yapıtın zihinde konumlanması sanatçıyı doğrudan devletin himayesine sokması, ‘yapıt’ kategorisinin özellikle devlet denetiminin uzanamayacağı bir yere yerleştirilmesi söz konusu.

DİNLEYİCİ: Ama sanatçının telif hakkının, o eser topluma girmeden, yani daha beynindeyken verildiğini düşünürsek, o zaman sanatçı devletin himayesinde mi olacaktır, devlet sanatçıya, eserini üretmeden dahi bir maaş mı bağlayacaktır? Bunun böyle olduğunu düşünürsek, sanatçılar bunu kabul eder mi?

ŞENGEL: Ne demek istediğinizi şimdi anladım ve güzel bir soru. Yapıtı zihinde, üretim öncesinde konumladığımız an tüketiciyi ortadan kaldırıyoruz türünden bir şey var galiba aklınızda. O zaman sanatçıya kim bakacak sorusu çıkıyor ortaya. Bakın, üniversite hocaları devletten maaş alır, ama arkalarında bambaşka bir gelenek vardır ve o aldıkları maaş ulûfe değildir. Size hoş bir modelden söz edeyim: ABD üniversitelerinde “*artist-in-residence*,” “*writer-in residence*” gibi programlar vardır. Size ciddi bir miktar para verip, gel, rahat koşullarda, bu güzelim Princeton’da, Harvard’da otur, düşün, üret, derler. Bu burslar iki tür olur: Burs süresinin sonunda ortaya bir ürün çıkarmanızı isteyen burslarla, hiçbir ürün talebinde bulunmayan, ‘burada var ol, bu bana yeter,’ diyen burslar. Fakat böyle bir fonu kazanma, böyle bir teklifin size yapılması noktasına geldiğinizde de belli bir kariyer olmuş oluyor arkanızda; kendinizi kanıtlamış oluyorsunuz. Genç, ‘gelecek vaat eden’ sanatçı ve yazarlar için de var, ama orada da sağlam referanslar ve az da olsa bir miktar çok parlak üretim göstermek gerekiyor.

KOÇAN: Bu daha çok mükâfat gibi galiba.

ŞENGEL: Mükâfat. Tabii. Ama bir fark var: Şairi azamdan *belli tarzda* ürün ve iktidara methiye bekleniyordu. Ama bunların telif hakkı ile ilgisi yok; telif hakkının doğabilmesi için...

KOÇAN: ...Evet, bir telif hakkının doğabilmesi, var olabilmesi için sanat

eserinin tüketilmesi, bir başkası tarafından kullanılması gerekiyor. Birisi, 'ben kendi kendime böyle bir şey yaptım,' deyince böyle bir hak doğmaz; kullanılması, yayımlanması halinde telif hakkı doğar.

MERYEM ARICAN: Örneğin, geçenlerde dinlediğimiz gibi,²⁹ Almanya'da bu konu çok gelişmiş; yani, fotokopi makineleriyle çoğaltılan yapıttan telif hakkı alınıyor. Öte yandan, aynı ülke, mülkü haline geldiğinde, kişiye sanat yapıtını yok etme hakkını veriyor. Benim olan, satın aldığım sanat yapıtının üzerinde her türlü bozma ve tahribat hakkım var; hattâ onu yakıp yok edebilirim.

DİNLEYİCİ: Bozamıyorsun ama yakıyorsun, yok ediyorsun.

ARICAN: Doğru, değiştiremiyorsun, ama yok etme hakkın var.

ŞENGEL: Niye olmasın?

ŞEN: Onların geleneklerinde var zaten böyle bir şey.

ŞENGEL: Tamam da, sorum ciddi: *Niye olmasın?* Tamam, bir sanat eserinin yakılması korkunç bir şeydir; ancak, esere sahip olanın, onun üzerindeki tasarruf hakkını neye dayanarak kısıtlıyorsunuz? Rasyonel bir şekilde, bunun niye olamayacağını anlatabilir misiniz, bilmiyorum. Romantisist bir biçimde, sanatçının manevî haklarıyla mı anlatacaksınız? Telif hakkının fotokopye kadar uzandığı toplum, *öncelikle* sanata saygının değil, *öncelikle* mülkiyete saygının yerleştiği toplumdur. Mülkiyete öylesine bir saygı, *herkesin* mülkiyet hakkına saygıyı getirir; buna sanat yapıtını satın almış kişi de dahildir. Piyasa nedir? Paranın ödenip nesnenin satın alındığı alan. Mesele gelip piyasaya ve tekil nesnenin, yapıtın, piyasasına dayanıyor. Öte yanda, özel bir şahsın, elindeki bir kitabı yakmasına aynı tepkiyi göstermezsiniz -devletin topluca kitapları yakmasından söz etmiyorum, özel bir şahsın bir tane kitabı yakmasından söz ediyorum- niye? Çünkü kitabın çok kopyası var. Ama işte bakın, karşımıza nasıl sorular çıkıyor: Görsel sanat eserinin, kitapta olmayan bir malî boyutu, bir tekilliği ve bundan doğan bir piyasa boyutu var. Öte yanda, işin kuramsal boyutu var: Duchamp'ın pisuarlarından birini satın alıp imha etsem ne olur? Gelin, bunu düşünelim. Yani, bu talepleri, bu görüşleri temellendirmek lâzım.

NEVZAT SAYIN: Mülkiyet ile yok etmeyi birbirine bağlı olarak açıkladın. Öyle bir mülke sahip olabiliriz ki, onu yok etmek bizim inisiyatifimizde, bizim tasarrufumuzda olmayabilir. Altı yüz yıllık bir çınarı, sizin bahçeniz içinde

²⁹ [Bkz. Ülkü Azrak, Aydi Kurtkaya, Gerhard Pfennig, "Telif Hakları Semineri," *Sanatçı Hakları: Seminer ve Panel Tartışmaları*, yay. haz. G. Karamustafa, D. Şengel, (İstanbul: PSD Yayın Dizisi 3, 1992), ss. 40-94. -Y. N.]

de olsa, kesemezsiniz; pratik olarak kesersiniz de, yasal olarak kesemezsiniz.

ŞENGEL: Nevzat, gencecik çınarı bile kesmem, kesmeye kalkanın da karşısına dikilirim, ama mesele o değil. Verdiğin örnekte bir müdahale söz konusu; yani, bir yasa var, onun için kesemiyorsun. Şimdi, müdahale mutlaka kötüdür, diye bir şey yok. Ama kuramsal bir soruya cevap, 'yasalar öyle istiyor,' olamaz. O yasanın niçin doğru ve haklı olduğunu düşünmek lâzım. Neyi kimin adına koruduğunu düşünmek lâzım.

SAYIN: Bir şeyin mülkün olduğu anda onu yok etme tasarrufunu elinde bulundurabileceğini o kadar rahat söyledin ki, onun üzerine konuşma zorunluluğu hissettim.

ŞENGEL: Ben mi çok rahat söyledim? Doğru, mülkiyet konusunda bazen rahatsız edici bir biçimde rahat olduğumun farkındayım, ama beni öncelikle rahatsız eden şey, bize doğru geldiği için incelemediğimiz, üzerinde düşünmediğimiz varsayımlardan hareket edilmesi. Bu meseleleri geniş bir çerçeve içinde düşünmek istiyorum: Elimdeki sanat yapıtını nasıl kullanacağımı başkaları denetlemeye başlarsa, bu denetimin ucu nerelere varabilir, onu da görebilmek istiyorum. Bedenimi de nasıl kullanacağıma, kürtaj hakkıma, tesettür hakkıma da uzanır mı bu mantığın ucu? Belki uzanmaz, ama bunu düşünmek istiyorum.

KOÇAN: Telif hakları konusunda Nevzat Bey'in söylediği çok doğru aslında. Sizin olan her şeyi yok edemiyorsunuz, çünkü bazen toplumun kültürel varlıkları içerisinde, tarihî eserde oturuyorsunuz.

ŞENGEL: Tabii, o da yasalarla saptanmış.

KOÇAN: Sanatçı ve yaratıcı olarak, ölümünüze kadar, varislerinizin de ölümünüzden sonra elli yıla kadar yapıt üzerinde hakkınız ve hakları var. Ondan sonra da toplumun kültür varlıkları vasfına bürünüyor. Ondan sonra kültür varlıkları sistemi olmak zorunda kalıyor. Sizin ve varislerinizin kontrolünden çıkıyor.

ŞENGEL: Yani, *Batman*'deki Joker'in yaptığı gibi, sanat eserlerini imha edemiyor muyum?

KOÇAN: Hayır, edemiyorsun.

ARICAN: Deniz, neden karşısın bu plastik sanatlara?

ŞENGEL: Hiçbir şekilde karşı değilim, Meryem, hiçbir şekilde değilim. Sadece bu konuları sıfırdan başlayıp düşünmek istiyorum.

Ek: Michel Foucault
Müellif Nedir?

Müellif Nedir?*

Michel Foucault

Çeviri: Deniz Şengel

Mine Şengel Arıman

Pek emin olmamakla birlikte, sanırım *Société de Philosophie*'de gelenek, tamamlanmış bir çalışmanın ürününün burada toplanmış bulunanlara sunulması şeklinde. Fakat benim size bugün sunacağım çalışma dikkatinizi hak etmeyecek kadar cılız; anlatacaklarım, benim artık tüm mesafemi kaybedip içine dalmış olduğum bir çözümleme, sürmekte olan bir çalışma ve bir proje niteliğinde. Ancak, değerlendirmenize sunmak üzere bu projenin ana hatlarını çıkarmaya çalışırken biraz tedirgin olmakla birlikte, yine de bu çalışmadan iki yönden yararlandım ve yararlanacağım: Daha var olmayan bir çalışmayı sizin sistematik dikkatinize sunmak üzere ayıklayıp gözden geçirmek bunlardan birincisi; ikincisi ise, bu çalışmanın daha doğum anında himaye ve önerilerinizin yararlanacak olması.

Konuşmama başlamadan, ikinci bir ricada daha bulunmak istiyorum. Birazdan bana soracağınız soruları dinlerken, eğer hâlâ ve özellikle burada, benim için şimdiye dek vazgeçilmez olan bir sesin yokluğunu hissedersen, beni bağışlayın. Anlayacağınız gibi, şu anda hâlâ, onmaz biçimde hocamın sesini duymak istiyorum. İlk çalışmamı da önce ona sunmuştum; kuşkusuz, bu çalışmanın müsveddesini de öncelikle onun dinlemesini ve bir kere daha tereddütlerimin üstesinden gelmemde bana yardımcı olmasını istedim. Fakat biliyoruz ki, her kitabın birincil muhatabı aslen var olmayandır; onun için bu konuşmayı da, izninizle, birincil olarak ona hitaben yapacağım.¹

Ele alacağım konu, “Müellif Nedir?” Ve önce,

* Bu konferans, 22 Şubat 1969 günü College de France, Paris'te Société Française de Philosophie tarafından düzenlenmiştir.

¹ [Foucault burada, 20 Ekim 1968'de ölen ve 2 Aralık 1970'te College de France'taki kürsüsünü devralacağı hocası Jean Hippolyte'ten söz etmektedir. Bu bilgi için Doç. Dr. Ali Akay'a teşekkür ederiz. -Ç.N.]

bu konuyu, bir konu olarak biraz açmam gerekiyor.

Eğer bugün böyle, biraz garip gelebilecek bir konuyu seçtiysem, bunun nedeni ilk olarak, daha önceki bir çalışmamın eleştirisini yapmak ve dönüp o yazıda işlediğim bazı kabahatlere bakmaktır. *Les Mots et les choses*'da sözel öbekleri, geleneksel olarak incelenen 'kitap,' 'yapıt' ve 'müellif' birimlerinin kapsamına girmeyen türden söylem ağlarını incelemeye çalışmışım. Genel olarak "doğal tarih" veya "mülkün analizi" veya "ekonomik politik"ten söz etmiş, fakat hiçbir şekilde yapıtlardan ve müelliflerden söz etmemişim. Buna rağmen, bütün o metinde naif bir şekilde, başka bir deyişle, kaba bir biçimde, müellif adları kullanmışım. Buffon'dan, Cuvier'den, Ricardo ve ötekilerden söz edip, bu isimleri utanç verici bir gizem içinde devinmeye bırakmışım.² Buna cevaben iki tür eleştiri dile getirilebilirdi ve nitekim getirildi de. Bir yandan bana, 'ne Buffon'u gerektiği gibi betimlemişsiniz ne de Buffon'un yapıtlarını; ve Marx hakkında söyledikleriniz de, Marx'ın düşüncesini göz önüne aldığımızda, onunla alay edencesine yetersiz kalıyor,' dendi.³ Bunlar mutlaka ki haklı eleştirilerdi, fakat ben bunların, benim orada yapmaya çalıştığım şeyle ilgisiz olduklarına inanıyorum. Zira benim uğraştığım sorun, ne Buffon'un veya Marx'ın betimlenmesi ne de onların söylediklerinin ya da söylemek istediklerinin yeniden kurulmasıydı. Ben sadece onların metinlerinde bulunan bazı kavram ve kuramsal öbeklerin ne gibi kurallara göre biçimlendiğini bulmaya çalışıyordum. Öte yanda bana bir başka eleştiri daha yöneltildi: 'Siz,' dendi bana, 'canavar birtakım aileler kuruyorsunuz. Buffon ve Linnaeus⁴ gibi açıkça birbirine zıt birtakım isimleri çiftleştiriyorsunuz; Cuvier'i Darwin'in yanına koyuyorsunuz ve bunu, ortadaki tüm kan bağlarının ve doğadan kaynaklanan benzerliklerin hilâfına uyguluyorsunuz.' Bu da bana pek ilgili bir uyarı olarak gelmiyor çünkü benim amacım hiçbir şekilde bireylerin düşünsel soyağaçlarını çıkarmak değildi; amacım, on yedinci ve on sekizinci yüzyılların düşünür veya doğabilimcilerinin dagürotipini oluşturmak değildi; ne de kutsal ya da sapık herhangi bir aile yaratmak istedim. Ben çok daha alçakgönüllü bir işe kalkışıp, belli birtakım söylemsel pratiklerin işleme koşullarını araştırdım.

Bir de, *Les Mots et les choses*'da niçin müellif adları kullandığımı soruldu. Ya hiç müellif adı kullanmamam gerekiyordu ya da ne amaçla kullanıldığını tanımlamam. İşte bu soru bence son derece yerindedir: Bu sorunun boyut ve

² [George Buffon (1707-88), Fransız doğabilimci; Georges Cuvier (1769-1832), Fransız doğabilimci; David Ricardo (1772-1823), Britanyalı iktisatçı. -Ç.N.]

³ [Bkz. "Entretiens sur Michel Foucault," yöneten J. Proust, *La Pensée* 137(1968): 6-11; Sylvie le Bon, "Un Positivisme désespérée," *Esprit* 5(1967):1317-19. -Ç.N.]

⁴ [Linnaeus (Karl von Linne) (1707-78), İsveçli botanist. -Ç.N.]

sonuçlarını ele aldığım bir metin yakında yayımlanacak.⁵ O metinde, *doğal tarih* veya *ekonomi politik* adı verilen büyük söylemsel ünitelerin düzenini saptamaya çalıştım; sorduğum soru, bu ünitelerin hangi yöntem ve araçlarla belirlenip, taranıp, çözümlenip betimlenebilecekleri idi. Bu, birkaç yıldır süren ve yeni sonuçlanan bir çalışmanın ilk kısmı.

Fakat karşımıza bir sorun daha çıkıyor -müellif sorunu. Şimdi size bahse-deceğim de bu konu. Müellif kavramının ortaya çıkışı düşünce, bilgi, edebiyat, felsefe ve bilimler tarihinde ayrıcalıklı bir bireyselleşme anını oluşturur. Bugün dahi bir kavramın, edebî türün ya da felsefe okulunun tarihini kurarken, bu tür ayrıştırmalar, müellif ile yapıtın birincil, somut ve temel bütünlüğü ile kıyaslandığında önemsiz, ikincil ve eklenmiş bütünlükler olarak görülür.

Burada müellif kişiliğinin tarihsel ve sosyolojik çözümlemesine girişmeyeceğim. Bizimki gibi bir kültürde müellifin nasıl bireyselleştiğini, müellife ne gibi bir statü verildiğini, hangi aşamada, örneğin, özgünlük ve atıf araştırmalarının başladığını, müellifin ne tür bir değer biçme sistemine tabi olduğunu, hangi noktada kahramanların değil de müelliflerin hayatını anlatmaya başladığımızı ve 'hayatı, sanatı ve eserleri' diye betimlediğimiz, eleştirinin temel kategorisinin nasıl ortaya çıktığını incelemek tabii ki son derece yerinde olurdu. Ancak, şu an için yalnızca metin ile müellif arasındaki ilişkiyi ve metnin en azından görünürde dışında duran ve kendinden önce gelen bu fiğüre, müellife, nasıl işaret ettiğini ele almak istiyorum.

Konuya Beckett'ten bir alıntıyla gireceğim: "Kimin konuştuğunun ne önemi var," dedi birisi, 'kimin konuştuğunun ne önemi var.'"⁶ Bu lâkaytlık, çağdaş yazı'nın [*écriture*] asal etik ilkelerinden birini içerir. 'Etik,' diyorum, çünkü bu lâkaytlık gerçekte konuşmanın ya da yazmanın tavrını niteleyen bir özellik değil, tekrar tekrar ele alınan, hiçbir zaman bütünüyle uygulanmayan, yazıyı bitmiş olarak adlandırmayan, aksine yazıya bir uygulama şeklinde hâkim olan, yazıya içkin bir kuraldır. Uzun uzadıya bir çözümlemeyi gerektirmeyecek kadar tanıdık olan bu kuralı burada yalnızca iki ana temayla ele alarak da gereğince betimleyebiliriz.

Her şeyden önce günümüzde yazının, ifade boyutundan kurtulduğunu söyleyebiliriz. Bugün yazı, yalnızca kendine atıfta bulunarak, fakat kendi içselliği ile sınırlanmadan, açılmış bir dışsallık aracılığıyla tanımlanmaktadır. Bir başka deyişle, gösterilen içerikten çok gösterenin kendi tabiatına gö-

⁵ [Bkz. *L'Archéologie du savoir* (Paris: Gallimard, 1969). -Ç.N.]

⁶ [Samuel Beckett, *Texts for Nothing* (Londra: Calder and Boyars, 1974), s. 16. -Ç.N.]

re düzenlenmiş olan, göstergeler arası bir oyundur. Ancak, yazının bu kurallılığı veya düzenliliği hep kendi sınırlarının dışında ortaya konulur; yazı, kendi kurallarını çığner ve aslen benimsediği bu kurallılıkla oyun oynar. Yazı, değişmez olarak kendi kurallarının berisinde devinir ve sınırlarının dışına taşarak kendini bir oyun gibi koyar ortaya. Yazıda söz konusu olan ne yazma eyleminin kendisini ortaya çıkarmak ya da yüceltmek ne de kullanılan dile bir özne ilişktirmektir. Söz konusu olan, yazarın öznenin sürekli olarak içinde yitebileceği bir boşluk yaratmaktır.

İkinci tema, yani yazının ölümle ilintisi, daha da yakın bir ilişkiye işaret eder. Yazıyla ölümün soydaşlığı, binlerce yıllık bir temayı alt üst eder: Yunan destan ya da anlatıları kahramanın ölümsüzlüğünü zikretme amacını güderdi. Kahramanın genç yaşta ölmeye razı olması ise, bu rıza ile ölüm tarafından kutsanan ve yüceltilen hayatının ölümsüzlüğe kavuşması içindi. Anlatı, bir ölümün bedeliydi.

Bir başka biçimde Arap anlatısının da -aklımda örnek olarak *Binbir Gece Masalları* var- ortaya çıkış gerekçesi, konusu ve güdüsü ölmemektir: Orada da, ölümü bertaraf edebilmek, anlatıcının sesini kesecek olan kıyameti erteleyebilmek için sabaha kadar konuşulur, anlatılır. Şehrazat'ın anlatısı ölümün öteki boyutunun cisimleşmesi, her gece yinelenen, ölümü yaşamın çemberi dışında tutma çabasıdır. Kültürümüz, anlatı ya da yazının ölümü çağıran temasını değiştirmiştir; yazı artık kurban vermeye, hattâ hayatın kurban edilmesi ile ilişkilendirilmektedir: Artık müellifin varlığının ta kendisinde gerçekleştiğinden, kitaplarda temsil edilmesine gerek olmayan gönüllü bir yok oluştur. Bir zamanlar ölümsüzleştirme görevini üstlenmiş olan anlatı, artık öldürme hakkını, Flaubert, Proust ve Kafka'da olduğu gibi müellifinin katili olma özelliğini kendinde barındırmaktadır. Ancak, hepsi bu değildir: Yazı ile ölüm arasındaki bu ilişki, yazıyı yazarın öznenin bireysel niteliklerinin silinmesinde de ortaya çıkar. Yazarın özne, yazdığı ile kendisi arasında kurduğu tüm tertipleri kullanarak bireyselliğinin bütün tikel göstergelerini yoldan çıkarır. Yazarın salt işareti sadece ve sadece onun yokluğunun özgül tuhaflığıdır. Bu oyunda yazar ölü adam rolünü üstlenmek zorundadır. Bunların hiçbirisi yeni değildir; eleştiri ve felsefe, müellifin yok oluşunu ya da ölümünü fark edeli epey olmuştur.

Ancak, bence ne bu keşfin sonuçları sistematik biçimde açıklanmış ne de getirdikleri tam olarak değerlendirilmiştir. Daha doğrusu, bana öyle geliyor ki, bugün müellifin ayrıcalıklı konumunda ikame edilmek istenen bazı kavramlar, gerçekte bu ayrıcalığı muhafaza etmekte ve bu kopuşla yüz yüze gelmekten kaçmaktadırlar. Şimdi bu kavramlardan, bugün çok önemli

olduğuna inandığım ikisini ele alacağım.

Bunlardan ilki, yapıt [*l'oeuvre*] kavramıdır. Bilinen ve genelde kabul edilen bir tez, eleştirinin görevinin ne yapıtın müellife olan ilişkisini ortaya çıkarmak ne de metin aracılığıyla bir düşünceyi ya da deneyimi yeniden kurmak olduğudur; eleştirinin görevi, yapıtı daha çok yapısı, mimarisi, içkin biçimi ve içsel ilişkilerinin oyunu açılarından çözümlemektir. Ancak, bu çözümleme bağlamında ortaya şöyle bir sorun da çıkmaktadır: ‘Yapıt nedir?’ ‘Yapıt olarak adlandırdığımız bu garip bütünlük nedir? Hangi birimlerden oluşur? Yapıt müellif olan birinin yazdıkları değil midir?’ Burada karşımıza hemen birtakım güçlükler çıkmaktadır. Eğer bir birey müellif değil idiyse, yazdıklarının, söylediklerinin, ardında bıraktığı yazılı kağıtların ya da söylediği nakledilen sözlerin ‘yapıt’ olarak nitelenebileceğini söyleyebilir miyiz? Eğer Marquis de Sade müellif olmasaydı, geride bıraktığı o yazılı kağıtların adı ne olurdu? Hapiste kaldığı onca gün durmaksızın düşlerini döktüğü onca kağıt tomarına ne ad verilir?

Bütün bunları bir yana bırakıp, o bireyin müellif olarak kabul edildiğini varsayalım: Yazdığı, söylediği, ardında bıraktığı her şey bu durumda yapıtlarının bir parçası sayılır mı? Sorun hem kuramsal hem tekniktir. Örneğin, Nietzsche’nin tüm yapıtlarını yayımlamaya giriştiğimizde nerede durmak gerekir? Tabii ki, her şeyin yayımlanması gerekir, fakat nedir ‘her şey’? Bir kere, doğal olarak, Nietzsche’nin kendisinin yayımladığı her şey. Peki, ya yapıtlarının müsveddeleri? Apaçık: Onlar da dahil edilecek. Aforizma tasarıları? Evet. Metinden çıkarılmış kısımlar ve defterlerin kenarlarına alınmış notlar? Evet. Peki, aforizmalarla dolu bir defterin köşesinde herhangi bir ibareye, bir randevuya ilişkin bir nota, bir adrese ya da çamaşırcıya verilmiş eşyaların listesine rastlarsak? Bunlar yapıt mıdır, değil midir? Neden olmasın? Ve böylece sürer gider. Birinin ölümüyle ardında bıraktığı milyonlarca izin arasından yapıtı nasıl belirleyebiliriz? Yapıtın kuramı yoktur; ve tüm o nahif iyi niyetleriyle yapıtları yayına hazırlamaya girişenler böyle bir kuramın yokluğunun sıkıntısını çekerler; ampirik çalışmaları, kuramın yokluğunun karşısında felce uğrar.

Daha da ileri gidebiliriz: *Binbir Gece Masalları*’nın yapıt olduğunu söyleyebilir miyiz? Peki, İskenderiyeli Clement’in *Stromates*’inin ya da Diogenes Laertius’un *Vitae*’inin?⁷ Ortaya, yapıt kavramıyla ilgili olarak birçok soru çıkmaktadır. Sonuçta, yazar ya da müellifi öyle kolayca es geçip yalnızca kendi içinde yapıtı incelemek gerektiğini ilân etmek pek mümkün olama-

⁷ [İskenderiyeli Clement (d. ca. M.S. 160), Kilise’nin kurucularından ve ilk müelliflerinden; Diogenes Laertius (M.S. 3. yy.), Yunanlı filozof. -Ç.N.]

maktadır. ‘Yapıt’ kelimesi ve bu kelimenin adlandırdığı bütünlük, müellifin erkinliği kavramı kadar karmaşık sorunlar içermektedir.

Öte yanda, bana öyle geliyor ki, müellifin yitmesinin sonuçlarını bütünüyle idrak etmemizi engelleyen, bu yok olma anını bulandıran, örtbas eden ve müellifin varlığını ustaca, ince ince muhafaza eden bir başka kavram da, *yazı* kavramıdır. Oysa, sistematik biçimde, tüm felsefi boyutları göz önünde bulundurularak kullanıldığında, bu kavramın değil müellif kategorisini imha etmemizi, müellifin yeni keşfedilen yokluğunu da yerine oturtmamızı sağlayabilmesi gerekir. Bu sıralar kullanıldığı şekliyle *yazı* kavramı, ne yazma ediminin kendisiyle ne de bir bireyin -ister bir belirti [sempptom] aracılığıyla olsun isterse de başka türden bir işaretle- ifade etmek istediği anlamın belirtkesiyle ilgilidir. Bugün bu kavram, tüm bir metnin genel oluş koşullarını, onun içinde devindiği mekânı ve ortaya çıkışının zamanını akılda canlandırma çabasının adıdır.

Bana sanki günümüz kullanımında *yazı* kavramı bazen yalnızca müellifin ampirik özelliklerini olduğu gibi alıp, onları aşkın [transandantal] bir anonimliğe aktarmaya yarıyormuş gibi geliyor. Yazıyı tanımlamanın başlıca iki yolunu oluşturan eleştirel yaklaşım ile dinsel yaklaşım, kâh biri ötekine karşı oynanarak kâh aynı anda ikisi de kullanılarak, müellifin ampirikliğinin en görünür, en belli işaretlerini yok etmek için gönül rahatlığıyla devreye sokulmaktadır. Yazıya asal statü vermek, yazının kutsal niteliğinin teolojik olarak, yaratıcı niteliğinin ise eleştirel olarak olumlanması ve bu olumlanmanın aşkın terimlerle yeniden ifade edilmesiyle eşanlamlı değil midir? Bizzat kendisinin mümkün kıldığı tarihe dayanarak, yazının unutma ve bastırmaya tabi olduğunu kabul etmek, saklı bir mealin tefsir gerektiren dinsel ilkesini ve ima olunan içkin anlamların, sessiz belirlenimlerin, hemen kavranamayan içeriklerin açıklama gerektiren eleştirel ilkesini aşkın terimlerle temsil etmeye eş değil midir? Ve son olarak, yazıyı yokluk olarak düşünmek, sadece ve sadece, değiştirilemez olan, ama aynı zamanda kendi sonuna hiçbir zaman ulaşamayacağı düşünülen yapıtın kalıcılığının estetik ilkesinin, yapıtın varlığını müellifin ölümünün ötesinde de sürdürebilmesinin ve müellife olan ilişkisindeki bilmecemsi aşırılığın aşkın terimlerle yinelenmesine eş değil midir?

Kısacası ben, yazı kavramının bu şekilde kullanılmasının, bir *a priori* koruma şeklinde müellifin ayrıcalıklarını muhafaza etme tehlikesini taşıdığını düşünüyorum: Ancak bir doğallaştırmanın loş ışığı altında var olabilen bu kullanım, müellif hakkında belli bir imge oluşturan temsilî bir oyunu canlı tutar. Mallarmé’den bu yana sürekli tekrarlanan bir olgu olan, müellifin yok olması, kendini bir dizi aşkın engelle yüz yüze bulur. Gerçekten de, bugün-

nün kopmalarının [*ruptures*] on dokuzuncu yüzyılın aşkın-tarihsel geleneği içerisinde kavranabileceğine inananlar ile kendilerini bu gelenekten kesin bir şekilde kurtarmaya çalışanlar arasında önemli bir ayrım yok mudur?

Belli ki, müellifin yok olduğunu yineleyip durmak yeterli değildir. Aynı nedenle, Tanrı'yla insanın aynı anda, birlikte öldüklerini tekrarlayıp durmak da yeterli değildir. Onun yerine yapılması gereken, müellifin yok olmasıyla boşalan yeri belirleyip, boşluk ve kırılmaların dağılımını izlemek ve bu yok olmanın ortaya çıkardığı arazide pusuya yatıp oradaki serbest devinimlerin izini sürmektir.

Şimdi kısaca, bir müellifin adının kullanılmasından doğan sorunları açıklığa kavuşturmak istiyorum. Müellifin adı nedir? Ve bu adın işlevi nedir? Size burada bir yanıt önermekten çok, yalnızca konunun sunduğu bazı güçlüklerle değineceğim.

Müellifin adı özel isimdir ve bu nedenle karşımıza tüm özel isimlere özgü birtakım sorunlar çıkarır. (Burada, bu alandaki birçok çalışmanın yanı sıra aklımda Searle'ün analizleri var.⁸) Açıktır ki, bir özel isim herhangi bir basit gönderme gibi ele alınamaz. Özel ismin (ve tabii ki, müellifin isminin) salt göstergesel işlevlerden başka işlevleri de vardır. Bir göstermeden, bir el hareketinden, kişiye işaret eden bir parmaktan çok, bir bakıma bir betimlemeye eştir. 'Aristoteles' dendiğinde kullanılan kelime, belli bir dizinin ya da tek bir betimlemenin karşılığıdır: Örneğin, '*Analitika*'nın müellifi,' 'ontolojinin kurucusu' vb. gibi.⁹ Ancak, bir özel ismin tek bir anlamı olmadığından, burada durmamız mümkün değildir. Rimbaud'nun *La Chasse spirituelle*'i yazmadığını keşfettiğimizde, bu özel ismin ya da bu müellif adının anlamının değiştiğini savunamayız. Özel ismin ve müellifin isminin yeri, betimleme ve adlandırma kutuplarının arasındadır. Adlandırdıkları ile aralarında bir bağ olması gerekir; ama bu bağ ne tam olarak bir şeyi adlandırma şeklinde ne de bütünüyle betimleme şeklinde bir bağlantıdır;¹⁰ bunlardan çok daha hususi bir bağlantıdır. Ancak -ve müellifin adının getirdiği özel sorunlar tam da burada ortaya çıkar- özel isim ile, adlandırılan birey arasındaki bağlantı ve müellifin adı ile adlandırdığı birey arasındaki bağlantı, eş biçimli [*isomorphe*] değildir. Adların işlevleri de aynı değildir; aralarında bazı farklılıklar vardır.

Örneğin, eğer Pierre Dupont'nun gözlerinin mavi olmadığını öğrenirsem ya da Paris'te doğmadığını veya doktor olmadığını öğrenirsem, Pierre

⁸ [Bkz. John Searle, *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language* (Cambridge: Cambridge University Press, 1969), ss.162-74. -Ç.N.]

⁹ [Bkz. Searle, s.169. -Ç.N.]

¹⁰ [Bkz. Searle, s.172. -Ç.N.]

Dupont adı yine aynı kişiyi göstermeye devam eder. O ad ile o kişi arasındaki bağlantı değişmez. Öte yanda müellifin adının yarattığı sorunlar çok daha karmaşıktır: Shakespeare'in, bugün ziyaret ettiğimiz o evde doğmadığını öğrenirsem, bunun müellifin adının işlevini değiştirmeyeceği açıktır. Fakat Shakespeare'e ait olarak bildiğimiz sonelerin gerçekte Shakespeare tarafından yazılmadığının kanıtlanması farklı türden bir değişiklik oluşturur ve müellifin adının işlevini etkiler. Bacon'ın ve Shakespeare'in yapıtlarının aynı müellifin elinden çıktığını gösterip Bacon'ın *Organon*'unu da Shakespeare'in yazdığını kanıtlarsak, bu üçüncü tür bir fark yaratır ki, bu da müellifin adının işlevini bütünüyle farklı kılar. Bu nedenle müellifin adı, diğer özel isimler gibi herhangi bir özel isim değildir.

Müellifin adının paradoksal özgüllüğüne işaret eden daha birçok özellik vardır. Pierre Dupont'nun var olmadığını söylemek, Homeros'un ya da Hermes Trismegistus'un var olmadığını söylemek ile bir değildir.¹¹ Birinci durumda, kimsenin adının Pierre Dupont olmadığını söylemiş oluruz; ikinci durumda ise, birkaç kişinin birden tek bir isim altında bir araya getirildiğini ya da gerçek müellifin, geleneksel olarak Homeros ya da Hermes'in kişiliklerine atfedilen özelliklerin hiçbirini taşımadığını söylemiş oluruz. X'in adının gerçekte Pierre Dupont değil de Jacques Durand olduğunu söylemek, Stendahl'ın gerçek adının Henri Beyle olduğunu söylemekle aynı şey değildir. 'Bourbaki'¹² filancadır,' 'Victor Eremita, Climacus, Anticlimacus, Frater Taciturnus, Constantin Constantius, bunlar Kierkegaard'dır,' gibi önermelerin anlam ve işlevi de aynı şekilde incelenebilir.

Bu farklılıklar (özne olabileceği gibi nesne de olabilen, bir adıyla değiştirilebilen vb. özelliklere sahip) müellifin adının metnin sıradan bir ögesi olmaması gerçeğinden kaynaklanıyor olabilir. Müellifin adıyla metin arasındaki özel ilişki belli bir görevi yerine getirir: Sınıflandırma işlevi görür; böyle bir isim, belli sayıda metinleri bir grupta toplama, sınırlama, diğer metinlerden ayırt etme ve kıyaslama olanağı sağlar. Ayrıca, metinler arasında ilişki kurmaya yarar: Ne Hermes Trismegistus ne de Hippokrates Balzac'ın var olduğu anlamda var olmuştur; ancak birden çok metnin aynı adın altında toplan-

¹¹ [Hermes Trismegistus (üç kere büyük Hermes), neoplatonistlerin, Yunan tanrısı Hermes'le özdeşleştirdikleri Mısır'ın ay tanrısı Thoth'a verdikleri ad; M.S. 3. yy.'dan başlayarak birçok mistik ve hermetik metnin atfedildiği yazar. Kendisine atfedilen yapıtlardan *Poimandres* 15. yy.'da Ficino tarafından Latince'ye, oradan da yerel dillere çevrilmiş, 16. ve 17. yüzyıllar boyunca birçok yazar ve düşünürü etkilemiştir. -Ç.N.]

¹² [Nicolas Bourbaki, 1939'dan sonra, *Eléments de Mathématique* başlığıyla bir dizi yapıt yayımlayan Fransız matematikçiler grubu. Üyeleri arasında Fransız Henri Cartan, Claude Chevalley, Jean Dieudonné ve André Weil ile Amerikalı Samuel Eilenberg'in adları geçmektedir. -Ç.N.]

mış olması, bu metinler arasında benzerliğe ve akrabalığa dayanan bir ortaklık bulunduğunu, birinin ötekiyle kıyas yoluyla bu metinlerin tespit edilebileceğini, birbirleriyle karşılaştırılarak yorumlanabileceklerini ve birlikte kullanılabileceklerini gösterir. Son olarak da, müellifin adı, metnin veya dilin belli bir varoluş tarzını niteler: Bir metnin bir müellifin adına sahip olması, 'bu, filanca tarafından yazılmıştır' ya da 'bunun müellifi filancadır,' denebilmesi, o metnin günlük bir konuşma, önemsiz, sıradan, gelip geçici bir söz veya hemen o anda tüketilebilen bir şey olmadığını gösterir. Aksine o metin, belli bir tarzda algılanması gereken ve belli bir kültürde belli bir statü edinmesi gereken bir sözdür.

Müellifin adı bir özel isim gibi metnin içinden gelerek onu üretmiş olan gerçek ve dışsal bireye yönelmez; bir biçimde fırlayıp metinlerin sınırına koşar, onları keser, varoluş tarzlarını gözler önüne serer ya da en azından onları niteler. Müellifin adı, belli bir dilsel bütünün ortaya çıkışını gösterir ve bu dilin bir toplumun ve bir kültürün *içindeki* statüsünü belirtir. Ne siyasal ve toplumsal konumu vardır ne de *yapıt* kurmacasıyla açıklanabilir; daha çok, belli bir metinler grubunun ve bu grubun tikelliğinin temelini kuran bir aralıkta konumlanmıştır. Sonuç olarak, bizimki gibi bir kültürde, müellif işlevine sahip metinler bulunduğu gibi bu işlevden yoksun olanların da bulunduğu söylenebilir. Özel bir mektubun altında bir imza bulunabilir, ama imza sahibi müellif değildir, o mektubun 'müellifi' yoktur; bir sözleşme metninin kefil olabilir, ama 'müellifi' yoktur. Sokaktaki bir duvarda asılı imzasız metnin mutlaka bir yazanı vardır, fakat 'müellifi' yoktur. Kısacası, müelliflik işlevi, bir toplumdaki belli metinlerin varoluş, dolaşım ve işleme biçimlerinin ayırıcı özelliğidir.

Şimdi bu müelliflik işlevini çözümlemek gerekiyor. Kültürümüzde müelliflik işlevini taşıyan bir dil nasıl betimlenmektedir? Bu dilin öteki dil türlerinden farkı nedir? Müellifi yalnızca bir kitabın ya da metnin müellifi olarak düşünersek dört özellik fark ederiz.

Her şeyden önce, metinler temellük edilen nesnelerdir. İçinden çıktıkları mülkiyet biçimi son derece belli, tikel, çok uzun bir zaman içinde kodlanmış bir biçimdir. Belirtmek gerekir ki, bu mülkiyet biçimi tarihsel olarak cezaî amaçlı bir temellük etme biçiminden kaynaklanmıştır. Metinlerin, kitapların ve söylemlerin, gerçekten (mitleşmiş, kutsanmış ve kutsayan kişilerden ayrı olarak) birer müelliflerinin olması, müellifler cezalandırıldıkları ölçüde, yani metnin günahkârlığı ölçüsünde mümkün olmuştur. Bizim kültürümüzde (ve kuşkusuz birçok başka kültürde) metin özünde bir ürün, bir nen, bir

meta değildi; metin temelde bir eylemdi -kutsallıkla kirliliğin, yasal olanla yasak olanın, dinsel olanla küfrün arasında bölünen çift kutuplu alanda yer alan bir eylem. Mülkiyet döngüsüne kapılmış bir meta haline gelmeden önce, tarihsel olarak risk yüklü bir eylemdi. Metinler için bir mülkiyet rejiminin ortaya çıktığı ve müellif haklarının sıkı kurallara bağlanıp müellif-yayıncı ilişkilerinin, çoğaltım hakkı gibi konuların yasalaştığı anda -yani, on sekizinci yüzyılın sonuyla on dokuzuncu yüzyılın başında- yazma edimine atfedilen ihlâl ve günah eğilimleri giderek edebiyata özgü bir hüküm şeklini aldı. Sanki toplumumuzu tanımlayan mülkiyet sisteminin içine yerleştirildiği andan itibaren müellif, dilin öteden beri çift kutuplu olan alanını yeniden keşfederek, sistematik biçimde tüm kuralları ihlâl ederek, mülkiyet olarak ayrıcalıkla donanıp güvence altına alınmış olmasına rağmen yazıya yeniden tehlikeler yükleyip geçmişten devraldığı statüyü pekiştiriyordu.

Öte yanda, müelliflik işlevi, evrensel ve sürekli bir biçimde tüm söylemlerde yer almaz. Uygarlığımızda, kendilerine birer müellif atfetmemizi gerektiren metinler hep aynı tür metinler olmamıştır. Bugün ‘edebî’ olarak nitelediğimiz metinlerin (anlatı, hikâye, destan, tragedya, komedy), müellifin kimliğinin sorgu sual edilmekten kabul edildiği, dolaşıma sunulduğu ve değer biçildiği bir dönem vardı; anonim olmaları sorun yaratmıyor, gerçek veya hayalî olabilen eskilikleri metinsel statüleri için yeterli güvence olarak görüyordu. Öte yanda, bugün ‘bilimsel’ olarak adlandırdığımız, kozmolojik ve gökbilimsel metinlerle tıbbî ve hastalıklara ilişkin olan metinler, doğa bilimleri veya coğrafya üzerine olan metinler ortaçağda yalnızca müellifin adı ile birlikte ortaya konulduğunda kabul buluyor, ancak böylelikle dikkate alınıyorlardı. “Hippokrates der ki,” “Plinius demiştir ki,” türünden ibareler bir adın otoritesine dayanarak üretilmiş savlara değil, kanıtlanmış olarak kabul edilen doğrulara işaret etmekteydi. On yedinci ya da on sekizinci yüzyılda kökten bir dönüşüm, daha doğrusu süreklilikte bir kopma gerçekleşti. Bilimsel söylemler, kendi içlerinde taşıdıkları anlam temelinde, kanıtlanmış ve yeniden kanıtlanması her zaman mümkün olan bir doğrunun anonimliği içerisinde kabul edilmeye başlandı; artık onları üreten bireye göre değil, sistematik bir bütüne aitliklerine göre değerlendiriliyorlardı. Bilimsel metindeki müelliflik işlevi giderek silindi ve metnin yazarının adı yalnızca bir teoreme, bir önermeye, özgün bir etkiye, bir özelliğe, bir cisme, elementler grubuna ya da patolojik sendroma isim babalığı yapma görevini üstlendi. Ama ‘edebî’ metin yalnız müellifin adı ile birlikte kabul edilir oldu. Her şiir ya da kurmaca metnin nereden geldiği, kimin tarafından ne zaman, hangi koşullar altında nasıl bir niyetle yazıldığı sorulur oldu. Ona yüklenen anlam ve

uygun görülen statü ya da biçilen değer, bu sorulara verilen yanıtların biçimine bağlı kılındı. İster kaza sonucu ister müellifin açık isteğiyle, herhangi bir metnin anonim olduğu görüldüğünde ise sorun, o metnin müellifini keşfetme etrafında döner oldu. Edebî anonimlik, kültürümüz için dayanılmaz bir şeydir; anonimliği ancak bir bilmece olarak kabul edebiliyoruz. Sonuç olarak, müelliflik işlevi günümüzde edebî yapıtlarda önemli bir rol oynamaktadır. (Tabii ki, burada söylenenlerin nüansını da düşünmek, ayırmak gerekir: Eleştiri belli bir süredir metinleri tür ya da tiplerine göre, metinde var olan veya tekrarlanan öğelere, yaratıcı bireye atfedilemeyecek bir değişmezin [*invariant*] varyasyonlarına göre ele almaktadır. Aynı şekilde, matematikte müellife yapılan atıf, bir teoremi ya da bir önermeler kümesini adlandırmadan öteye gitmemekte; biyoloji ve tıpta, çalışmanın müellifinin ve gerçekleştirildiği tarihin belirtilmesi de müellifin matematikte oynadığı rol kadar küçük bir role işaret etmektedir: Bu sadece bir kaynağa işaret etme biçimi oluşturmaz, daha da önemlisi, uygulanan o tekniklerle ve kullanılan o deney nesneleriyle şu şu tarihlerde şöyle bir laboratuvar da şöyle bir çalışmanın gerçekleştirilmesini gösterir.)

Müelliflik işlevinin üçüncü özelliği, metnin bir bireye atfedilmesiyle kendiliğinden ortaya çıkmamasıdır. Bu işlev daha çok, 'müellif' adı verilen rasyonel bir varlığın kurgulanmasını içeren karmaşık birtakım işlemlerin sonucu ortaya çıkar. Kuşkusuz, bu rasyonel varlığa gerçeklik statüsü vermek için uğraşılır: 'Derin' güdü ve sezgiler, 'yaratıcı' güç, belli bir 'niyet' bu gerçeklik statüsünün öğeleri arasındadır. 'Müellif,' yazının kaynağını bulduğu yerdir. Bununla birlikte bireyin, onu 'müellif' kılan yanları olarak adlandırdığımız özellikleri (yani, bir bireyi müellif kılan özellikler), hep meseleyi az çok psikolojikleştirmeye çalışan terimlerle, metinlerin (biraz da zorla) tabi tutuldukları işlemlerin, kurulan bağlantıların, uygun olarak kabul edilen özelliklerin, benimsenen sürekliliklerin ya da uygulanan dışlamaların sadece bir projeksiyonudur. Tüm bu işlemler, ele alınan metinlerin dönemine ve söylem türüne göre farklılık gösterir. Tıpkı, bir 'felsefe müellifi' ile bir 'şair'in aynı şekilde kurulmadığı ya da bir on sekizinci yüzyıl romancısının bir günümüz romancısıyla aynı şekilde kurulmadığı gibi. Ancak, yine de, müellifin kurulmasına ilişkin kurallarda çağlar boyu değişmeyen bir öğe vardır.

Örneğin, uzun süre edebî eleştirinin müellifi tanımlama -ya da kurma, var olan metin ve söylemlerden hareketle müellife şekil verme- biçimi, doğrudan Hristiyan geleneğinin, denetimi altında bulunan metinleri tesbit etme (ya da tersine, reddetme) biçimlerinden kaynaklanmıştır. Başka bir deyişle, yapıtta müellifi 'keşfetmek' üzere, metni müellifin kutsiyetine dayanan bir de-

ğerlendirmeyeyle ele aldığı oranda modern eleştiri, Hıristiyan tefsir yöntemlerine yakın şemalar kullanmaktadır. *De viris illustribus* adlı yapıtında Aziz Hieronymus adaşlığın, farklı yapıtların müelliflerinin saptanmasında yeterli ve geçerli bir ölçüt teşkil edemeyeceğini yazar. Değişik bireylerin aynı adı taşımalarının söz konusu olabileceği gibi, kural dışı olarak, birinin başka birinin soyadını kullanmış da olabileceğini belirtir. Metinsel gelenek söz konusu olduğunda bireyin adı marka oluşturamaz. Peki, bu durumda birden fazla metni tek ve aynı müellife atfetmek nasıl mümkün olacaktır? Bir ya da daha çok bireyin söz konusu olduğunu müelliflik işlevini kullanarak nasıl belirleyebiliriz? Aziz Hieronymus dört ölçüt öneriyor: Bir bireye atfedilen birden çok kitaptan biri ötekilerden daha aşağı ya da önemsiz ise, bu kitap o müellifin yapıtlarının listesinden çıkarılmalıdır (kısacası, müellif sabit bir değer düzeyi olarak tanımlanmaktadır). Bir metnin öğretisi müellifin öteki yapıtlarının öğretileriyle çelişiyorsa, o yapıt listeden silinmelidir (böylece müellif, bir kavramsal veya kuramsal tutarlılık alanı olarak tanımlanmaktadır). Aynı şekilde, farklı bir üslûpla, o müellifin yapıtlarında genellikle rastlanmayan kelime ve ifadelerle yazılmış yapıtlar da listeden çıkarılmalıdır (burada müellif, bir üslûp bütünlüğü olarak tanımlanmaktadır). Son olarak, müellifin ölümünden sonra gerçekleşen olaylardan ya da onun ölümünden sonra yaşamış olan kişilerden söz eden metinler, değiştirilmiş, eklemeler yapılmış metinler olarak kabul edilmelidirler (yani, müellif belli bir tarihsel an, belli sayıda olayların kesişim noktası olarak görülmektedir). Metin tespitiyle uğraşmadığı anlarda bile modern edebiyat eleştirisi -ve bu genel bir kuraldır- müellifi farklı bir yöntemle tanımlamaz: 'Müellif yalnızca belli olayların bir yapıttaki varlığını değil, onların dönüşümlerini, bozulmalarını ve çeşitli türden farklılaşmalarını da açıklamaya yarar (örneğin, müellifin biyografisi, bireysel bakış açısının belirlenmesi, toplumsal konumunun çözümlenmesi ve temel niyetinin açığa çıkarılması bu tür açıklamaları sağlar). 'Müellif aynı zamanda yazının bütünlüğünün ilkesidir -tespit edilebilen tüm farklılıklar en azından evrim, olgunlaşma veya etkilenme ilkeleriyle açıklanabilir. 'Müellif hâlâ bir dizi metinde ortaya çıkabilecek çelişkileri etkisizleştirmeyi sağlamaktadır: Müellifin düşüncesinde veya arzusunda, bilincinde veya bilinç dışında bir yerlerde, mutlaka, tüm çelişkilerin çözüldüğü, birbiriyle uyuşmayan tüm öğelerin arasında sonunda bir bağlantının kurulabileceği ya da tüm çelişkileri açıklayabilecek temel bir çelişki vardır. Son olarak da 'müellif,' az çok son şeklini almış biçimler aracılığıyla, kendini yapıt, taslak, mektup ve fragmanlarda aynı derecede, aynı değerde ortaya koyan bir çekirdek ve bir kaynaktır. Aziz Hieronymus'un dört kriteri (her ne kadar bugünün müfessirleri için

bütünüyle yetersiz kalmaktaysalar da) modern eleştirinin müelliflik işlevini incelerken devreye soktuğu dört durumu tanımlar.

Fakat müelliflik işlevi durağan bir malzemenin, yani metnin, ikinci elden saf ve dolaysız şekilde yeniden kurulması değildir. Metin müellife gönderme yapan birtakım işaretleri daima içerir. Gramercilerin yakından bildiği bu işaretler şahıs zamirleri, zaman ve yer zarfları ile fiil çekimleridir. Fakat bu öğelerin müelliflik işlevinin bulunduğu metinlerle bulunmadığı metinlerde aynı rolü oynamadıklarını da belirtmek gerekir. İkinci tip metinde bu *değişkenler*¹³ reel konuşana ve söylemin zaman-mekân koordinatlarına (birinci şahıs metinlerde olduğu gibi, bazı farklılıkların söz konusu olmasına rağmen) gönderme yapar. Öte yanda, birinci tip metinde oynadıkları rol daha karmaşık ve değişkendir. Bilindiği gibi, bir anlatıcının hikâyesi şeklinde ortaya konulan romanda ne birinci tekil şahıs zamiri, ne bildirme kipinin şimdiki zamanı, ne de mekânsal belirtkeler hiçbir zaman tam olarak yazara, yazının yazıldığı ana veya yazarın yazma edimine işaret etmez. Bunlar, yazara olan uzaklığı değişen, hattâ yapıtın akışı içinde de değişebilen bir başka kişiliğe aittir. Müellifi gerçek yazara eş saymak, onu kurmaca bir anlatıcıya eş saymak kadar yanlıştır; müelliflik işlevi, bu bölünmenin bizzat kendinde, bu ayırmda ve bu uzaklıkta yer alır. Tabii, bunun sadece romansal ya da şiirsel metinlere özgü bir özellik, yalnızca ‘kısmi’ olarak söylem ya da konuşma teşkil eden metinlerin katıldığı bir oyun olduğunu ileri sürerek bu sava karşı çıkmak mümkündür. Fakat gerçekte, müelliflik işlevinin var olduğu tüm metinler bu kişilik çokluğu veya ego özelliğini taşır. Matematik üzerine bir kitabın önsözünde konuşan -ve kitabın kompozisyon koşullarını anlatan- ego ne konumu ne de işlevi bakımından kitapta bir problemin açıklanma veya bir teoremin kanıtlanma sürecinde konuşan ve ‘sonuç olarak’ ya da ‘farz edelim ki’ şeklindeki ifadelerle kendini gösteren şahısla bir değildir. Birinci durumda ‘ben,’ belli bir yer ve zamanda, belli bir işi tamamlayan, tekil ve eş olmayan bir bireyi gösterir. İkinci durumda ise ‘ben,’ aynı simgeler sistemini, aynı aksiyomatik ilişkileri ve önceden yapılmış bir uygulamalar dizisini kabul ettiği taktirde, herhangi bir kişinin yürütülebileceği bir plana ve bir kanıtlama sürecine işaret eder. Fakat aynı matematik kitabında, çözülen problemin anlamını, karşılaşılan güçlükleri, varılan sonuçları ve süregelen sorunları anlatan bir üçüncü şahsı belirleyebiliriz. Bu şahıs hazırda var olan

¹³ [*Değişkenler*, Foucault’nun kullandığı *embrayeurs* (İng. *shifters*) sözcüğünün karşılığı olarak kullanılmıştır. Bkz. J. Searle, *Speech Acts*; Roman Jakobson, “Shifters, Verbal Categories and the Russian Verb,” *Selected Writings II* (Den Haag: Mouton, 1971), ss. 130-47; Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, 2 cilt (Paris: Gallimard, 1966); *Problems in General Linguistics*, çev. M. E. Meek (Coral Gables, Fla.: University of Miami Press, 1971), 5. bölüm -Ç.N.]

ya da gelecekte var olacak matematiksel metinlerin alanında yer alır. Bu şahıslardan birincisi, diğer ikisinin hesabına müellif işlevini üstlenmez, çünkü o durumda öteki ikisi, birincinin kurmaca bölünmüşlüğünden [*dédoublement*] başka bir şey olmaz. Aksine, bu tür metinlerde müelliflik işlevi, bu üç eşzamanlı şahsın ayrışmasına zemin hazırlayacak şekilde işler.

Kuşkusuz çözümleme yoluyla müelliflik işlevinin daha başka özellikleri bulunabilir. Fakat ben bugünkü konuşmamı bu dördüyle sınırlayacağım, çünkü bunlar hem daha belirgin özellikler hem de en önemlileri. Bu özellikleri şöyle özetleyebiliriz: Müelliflik işlevi, metinler evrenini çerçeveleyen, belirleyen ve ifade eden yasal ve kurumsal sisteme bağlıdır. Tüm uygarlık biçimlerinde, bütün dönemlerde aynı ya da benzer biçimlerde görülmez. Bir metnin bir üreticiye atfedilmesiyle kendiliğinden değil, bir dizi belli ve karmaşık işlem ile tanımlanır. Salt ve yalın bir biçimde reel bir bireyi işaret etmez; aynı zamanda birden çok egonun, farklı türden bireylerin bulunabileceği birden fazla özne konumuna yer açar.

Bu noktaya kadar konuyu gereksizce sınırladığımı farkındayım. Tabii ki resim, müzik ve diğer sanatlarda da müelliflik işlevinden söz edilmesi gerekir. Benim bu akşam yapmaya çalıştığım gibi, salt metinler dünyası içinde kalarak tanımlandığında *müellif* sözcüğü son derece dar bir anlamla sınırlanıyor. Ben, müellifi yalnızca bir metin, bir kitabın ya da bir yapıtın üretiminin meşru yollardan atfedilebileceği birey olarak ele aldım. Söylemin düzeninde, yalnızca bir kitabın müellifi olmanın çok ötesine gidilebileceği, başka kitapların, başka müelliflerin de zamanla içinde yerlerini alabilecekleri bir kuramın, bir geleneğin, bir disiplinin müellifi olunabileceği kolayca görülebilir. Bir kelimeyle, bu müelliflerin 'söylem-ötesi' [*transdiscursive*] olarak adlandırılacak bir konumda bulunduklarını ifade etmek isterim.

Bu, muhakkak ki, uygarlığımız kadar eski ve sürekli bir olgudur. Homeros ve Aristoteles, Kilise'nin ilk metinlerinin müellifleri, ilk matematikçilerle Hippokrates geleneğinin kaynağında bulunanlar hep bu rolü oynamışlardır. Öte yanda, on dokuzuncu yüzyılın akışı içerisinde Avrupa'da, az rastlanan bir müellif tipinin ortaya çıktığını görüyoruz; bu tipi, ne 'büyük' edebî müelliflerle ne dinsel metinlerin müellifleriyle ne de bilimlerin kurucuları ile karıştırmak mümkündür. Bu gruba dahil olanları şimdilik biraz keyfi bir şekilde, 'söylemselliğin kurucuları' olarak adlandıracakız.

Bu müelliflerin, yalnızca kendi yapıtlarının, kendi kitaplarının müellifi olmamak gibi farklı bir özellikleri vardır. Bu müellifler, kitap dışında bir şey daha üretmişlerdir: Başka metinlerin oluşumunun kural ve olanaklarını. Bu

bakımdan diğer müelliflerden kesin olarak farklıdır; örneğin, hiçbir zaman yalnızca kendi metninin müellifinden başkaca bir şey olmayan bir roman yazarından çok farklıdır. Freud sadece *Traumdeutung*'un [rüyaların yorumu] ya da *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*'in [nükte ve bilinçdışıyla ilişkisi] müellifi değildir. Marx yalnızca *Komünist Manifesto* [*Manifest der kommunistischen Partei*] ile *Kapital*'in [*Das Kapital*] müellifi değildir. Her ikisi de sonsuz söylem olanakları yaratmışlardır. Buna karşı söylenebilecek bir söz yok değil: Bir romanın müellifinin yalnızca kendi metninin müellifi olduğu doğru değildir, denebilir; 'önem' kazanması koşuluyla, bir bakıma bundan fazlasını yönettiği ve denetlediği söylenebilir. Çok basit bir örnek olarak, Ann Radcliffe'in yalnızca *The Castles of Athlin and Dunbayne* [Athlin ve Dunbayne şatoları] ile belli sayıda başka birtakım romanlar yazmadığı, aynı zamanda on dokuzuncu yüzyılın başlarında gotik romanı mümkün kıldığı da söylenebilir; ve bunu söyleyebildiğimiz ölçüde, Radcliffe'in müelliflik işlevi yapıtlarının ötesindedir. Fakat sanırım bu karşı çıkışa bir yanıtlım var: Söylemsellik kurucularının (örnek olarak Marx ve Freud'u kullanıyorum, çünkü her ikisinin de ilk ve en önemlileri olduğuna inanıyorum), bu kurucuların mümkün kıldıkları, bir roman müellifinin mümkün kıldığından çok farklı bir şeydir. Ann Radcliffe'in metinleri alanı, modelini veya ilkesini bizzat bu müellifin yapıtlarında bulan belli sayıdaki benzerlik ve analogilere açmıştır. Ötekiler ise başkaları tarafından yeniden kullanılabilir tipik göstergeleri, mecazları, ilişkisi ve yapıları içerir. Ann Radcliffe'in gotik romanın kurucusu olduğunu söylemek, son analizde şunları söylemektir: On dokuzuncu yüzyıl gotik romanında, Ann Radcliffe'in yapıtlarında olduğu gibi, kendi saflığının tuzağına düşmüş kadın kahramanlar, toplumsallığın karşı savını teşkil eden saklı şato figürü, kendine yapılan kötülüklerin bedelini dünyaya ödetmeye ant içmiş karanlık, lanetli kahraman tipi ve sair özellikler bulunur. Öte yanda, Marx ve Freud'dan 'söylemselliğin kurucuları' olarak söz ettiğimde, onların yalnızca birtakım analogileri değil, aynı zamanda (ve aynı oranda) sayısı belli birtakım farklılıkları da mümkün kıldıklarını ifade etmek istiyorum. Marx ve Freud, kendi ifade ettikleri şeylerin dışında olan, fakat aynı zamanda, doğrudan onların ifade ettikleri şeyler aracılığıyla kurulan alana ait olan bir şeyler için yer açmışlardır. Freud'un psikanalizi kurduğunu söylemek, libido kavramının ya da rüya yorum yöntemlerinin Karl Abraham'ın ya da Melanie Klein'in yapıtlarında da bulunduğunu söylemekle (sadece bunu söylemekle) bir değildir; Freud'un, bütünüyle psikanalitik söylemin kendinden kaynaklanan ve Freud'un metinleri, kavramları ve hipotezleriyle mukayeseli olarak kurulan belli birtakım

farklılıkları mümkün kıldığını söylemeye eştir.

Fakat bu, karşımıza yeni bir zorluk, en azından yeni bir sorun çıkarıyor: Her şeye karşın yukarıda söylenen, yeni bir bilim alanı kuran ya da bir bilimi üretken, verimli bir dönüşüme uğratan herhangi bir müellif için geçerli değil midir? Örneğin Galileo yalnızca, ilk defa kendisinin dile getirdiği kanunları kendinden sonra yineleyenlerin yolunu açmakla kalmamış, kendi söylediğinden çok başka şeylerin ifadelenmesini de mümkün kılmıştır. Eğer Cuvier biyolojinin ya da Saussure dilbilimin kurucusu ise, bu, sonradan taklit edildikleri için, birinden organizma, ötekinden gösterge kavramları alınıp kullanıldığı için değildir. Bunun nedeni, Cuvier'in, belli bir ölçüde kendisinin sabitlik üzerine kurulu kuramına adım adım karşı çıkılarak oluşturulacak, ona bütünüyle zıt bir evrim kuramını mümkün kılmış olması; Saussure'un, onun yapısal çözümlemelerinden son derece farklı bir generatif grameri mümkün kıldığı oranda söylemsellik kurmuş olmasıdır. O halde, bir söylemselliğin kurulması, en azından ilk bakışta, herhangi bir bilimselliğin ortaya konulmasına benzemektedir. Ancak ben, arada bir farkın, belirgin ve önemli bir farkın olduğuna inanıyorum. Bir bilimselliğin ortaya çıkmasında, kuruluş anı, yani kurma edimi, gelecekteki tüm dönüşümleri ile aynı temele oturur ki, bu, o edimin de, kendini mümkün kılan değişiklikler bütününe bir şekilde parçası olması, o bütünde içerilmesi anlamına gelir. Tabii ki, bu içkinlik farklı şekiller alabilir. Bir bilimselliği kurma, ortaya atma edimi, o bilimin ileri aşamadaki dönüşümleri sürecinde, çok daha genel bir oluşumun içinde kendini gösteren belli bir durumdan başka bir şey değilmiş gibi görünebilir. Üstelik, sezgi [*intuition*] ve ampirizm ile zedelenmiş gibi de durabilir. Bu durumda onu yeniden şekillendirmek, daha bilimsel bir temele oturacak bir dizi yeni kuramsal işleme tabi tutmak gerekir. Son olarak, sınırlandırılması ve geçerlilik alanının yeniden çizilmesi gereken vakitsiz bir genelleme gibi durabilir. Bir başka deyişle, bir bilimselliğin kurulması edimini her zaman, kaynağını bu bilimden alan öteki dönüşümler grubunun bir parçası, o bilimin alanında yer alan dönüşümler kümesinin imtiyazsız bir üyesi olarak ele almak mümkündür.

Buna karşın, bir söylemselliğin kurulma anı, ileri aşamalarda ortaya çıkan dönüşümlere heterojendir. Bir söylemsellik tipini geliştirmek, örneğin Freud'un kurduğu şekliyle psikanalizi geliştirmek, ona, başlangıcında bulunmayan, kuruluş anında oluşması mümkün olmayan formel bir genellik vermek değil, o söylem alanını yeni birtakım uygulama olanaklarına açmaktır. Psikanalizi bir söylemsellik olarak belirlemek, gerçekte, kurulma anı özellikleri olarak değer kazanan ve Freud'un araştırma sürecinde, zaman içinde ka-

bul ettiği kavramları ve kuramı bu 'kuruluş' özellikleriyle mukayese ederek, onları türemiş, ikincil ve aksesuar vasıflar olarak kabul etmek, sonradan sınırlanacak olan birtakım önermeleri ya da ifadeleri daha kurulma aşamasında izole etmeye çalışmaktır. Ayrıca, bu kurucuların yapıtlarındaki belli önermeler yanlış olarak nitelenmez. Onun yerine, kurma edimini anlamaya çalışırken, gereksiz veya o söylemin 'tarih öncesine ait' olduğu düşünülen veya başka bir söylemsellikten türedikleri varsayılan uygun ve ilintili olmayan bu ifadeler bir kenara konulur. Bir başka deyişle, bir bilimin kurulmasından farklı olarak bir söylemselliğin başlangıç anının özellikleri, o söylem alanında sonradan gerçekleşecek dönüşümlerle ilişkili değildir. Zorunlu olarak geride, satır aralarında kalıp, bir eşikte ayrı olarak bulunurlar. Sonuçta bir önermenin kuramsal geçerliliği, o alanın kurucularının yapıtlarına olan ilişkisiyle tanımlanır: Örneğin, Galileo ve Newton'ın ortaya attıkları herhangi bir önermenin geçerliliği, fiziğin veya uzay biliminin yapısıyla ve bu bilimlere içkin bir kurallılıkla o önerme arasındaki ilişkiye göre kabul edilebilir. Meseleyi toparlamak istersek: Marx ve Freud gibi söylemsellik kurucularının yapıtları, bilimin tanımladığı bir alanda, bilimle uyumlu oldukları ölçüde yer almazlar; bizzat bu müelliflerin yapıtları, bilimin veya söylemselliğin ilk-el, asal koordinatlarını oluştururlar.

Böylece, söylemselliğin bu alanlarında karşımıza 'kaynağa dönüş'ün kaçınılmaz gerekliliği çıkıyor. Ancak, bu 'dönüş'leri, bilimlerde sık sık görülen 'yeniden keşif' ve 'gündeme getirme' olgularından ayırt etmek gerekir. 'Yeniden keşif'ten kastım, bilginin güncel biçimlerinden yola çıkarak, unutulmuş veya yok olmuş bir figürün analogi ya da eşbiçimlilik yoluyla tekrar ortaya çıkarılmasıdır. Örneğin, kartezyen gramer üzerine yazdığı kitapta Chomsky,¹⁴ Cordemoy'dan Humboldt'a¹⁵ uzanan belli bir bilgi figürünü açığa çıkarmıştı: Doğrusunu söylemek gerekirse bu figür ancak generatif gramerden yola çıkarak belirlenebilirdi, çünkü ancak bu tür gramer o figürün bağrındaki kurguyu keşfedip çıkarabilirdi. Yani, burada gerçekte söz konusu olan, tarihsel bir nazarın gerçekleştirdiği retrospektif bir kodlamadır. 'Gündeme getirme'den ise bambaşka bir şeyi kastediyorum, yani, bir söylemin, ona yabancı olan bir genelleme, uygulama sahasına eklenmesini. Bu alanda da matematik tarihi zengin örnekler içerir (burada aklımda özellikle Michel Serres'in matematiksel hatırlama üzerine olan çalışması var¹⁶). Peki, bir şeye 'dönüş'ten ne

¹⁴ [Noam Chomsky, *Cartesian Linguistics* (New York: Harper & Row, 1966. -Ç.N.)

¹⁵ [Géraud de Cordemoy (1620-1684), kartezyen filozof ve tarihçi; Wilhelm von Humbolt (1767-1835), Alman fizyolog, dilbilimci ve devlet adamı. -Ç.N.]

¹⁶ [*La Communication: Hermes I* (Paris: Éditions de Minuit, 1968), ss.78-112. -Ç.N.]

anlamak gerekiyor? Özgüllüğü olan ve söylemselliğin kurulma anını niteleyen hareketleri böyle betimleyebileceğimiz görüşündeyim. Bir dönüşün vuku bulabilmesi için, önce bir unutmamanın, üstelik rastlantısal olmayan, anlamamaya dayanmayan, asal ve belirleyici bir unutmamanın yer alması gerekir. Ve kurulma anı aslen, özünde öyledir ki, unutulmaması olanaksızdır. Onu ortaya koyan, ondan kaynaklanan, onun sapması ve dönmesidir. Rastlantısal olmayan bu unutmamanın, dönüş yoluyla çözümlenerek, sonunda o kuruluş anında konumlanıp ona indirgenebilecek kesin işlemlere tabi kılınması gerekir. Unutulanın üzerindeki kilit dışarıdan vurulmamıştır; söz konusu söylemselliğin bir parçasıdır; yasasını bu söylemsellikten almıştır. Böylece unutulmuş başlangıç, o kilidin var olma nedeni olabileceği gibi, onu açacak olan anahtardır da; öyle ki, unutulmuş da, unutulana dönüş yolundaki engeli de kaldıracak olan sadece ve sadece bu dönüşün ta kendisi olacaktır. Ayrıca bu dönüş, metinde var olana hitap eder. Daha doğrusu metnin kendisine, tüm çıplaklığıyla metnin kendisine, fakat aynı zamanda boşluklarda, yok olanda, metnin aralıklarında işaretli olana dönmek gerekir. Unutulanın gizleyip örttüğü, ancak bir hata veya karanlık bir bolluk yoluyla ifade ettiği boşluğa yönelindiğinde o dönüş bu aralığın ve bu boşluğun örttüğünü ortaya çıkarabilir. İşte ancak oradan kaynaklanır söylemselliğin başlangıcına dönüşün bağrında yatan oyun. Bu oyun bir yanda şöyle der: Oradaydı, okuduğunuzda hemen anlıyordunuz, her şey yerli yerindeydi, gözlerinizi dört açıp kulak kesildiğinizde her şeyi görüp duyuyordunuz. Öte yanda ise şunu der: Hayır, ne bu kelimedede ne de ötekende hiçbir şey yok; görülen, okunabilen kelimelerin hiçbirisi şu anda söz konusu olan konu üzerine hiçbir şey söylemiyor; her şey sözcüklerin berisinde, onların bıraktığı boşluklarda, onları birbirinden ayıran aralıklarda olup bitiyor. Bunun da doğal sonucu, söylemsellik alanının bizzat bir parçası olan bu dönüşün o alanı sürekli değiştirmesi; dönüşün, söylemselliğe sonradan eklenen tarihsel bir bütünleme ya da bir temanın ikincil süslerle tekrarı olmamasıdır. Aksine, söylemselliğin ta kendisinden kaynaklanan etkin ve gerekli dönüştürme eylemidir. Galileo'nun metnini yeniden inceleyerek mekanik biliminin tarihi üzerine bilgimizi epey değiştirebiliriz, fakat böyle bir inceleme, mekanik biliminin kendisini hiçbir şekilde değiştirmez. Diğer yanda, Freud'un metnlerinin yeniden incelenmesinin psikanalizin kendisini değiştireceği gibi, Marx'ın metnlerinin yeniden ele alınması da Marksizm'i değiştirecektir. Bu dönüşü betimlemek için, onun son bir özelliğinden söz etmek gerekir: Dönüş yolu yapıtla müellifin gizemli birleşmesine doğru yönelir. Çünkü gerçekten de metin, müellifin, tam da bu müellifin metni olarak kurucu değer kazanır ve tam da bu nedenle -bu müel-

lifin metni olduğu için- ona dönmek gerekir. Newton'ın ya da Cantor'un yeni bir metni keşfedilirse, o metnin, bildiğimiz şekliyle klasik evrenbilimini veya kümeler kuramını değiştirme olasılığı yoktur (bu keşif, en çok bu bilimlerin doğuşu hakkındaki tarihsel bilgiyi tamamlar). Öte yanda, Freud'un *Abriss der Psychoanalyse* [psikanaliz bilimi için plan] gibi bir metnin gün ışığına çıkması -metin Freud'a ait olduğu ölçüde- yalnız psikanalizin tarihsel bilgisini değil, tüm kuramsal sahasını da değiştirme riskini taşır; ve bu, yalnızca sahanın odak noktasını veya ağırlık merkezini değiştirme şeklinde de olmaz. Ele aldığı alanın dokusunu ve onun planını izleyen bu tür dönüşlerle, söz ettiğim söylemsellik alanı metnin bir şekilde ilişki kurduğu dolaysız müellife değil, 'asal' ve dolaylı müellife yönelir.

'Söylemselliğin kurulması' ile ilgili çizdiğim hatlar tabii ki yalnızca bir taslak. Bu taslak, özellikle bir söylemselliğin kurulması ile bir bilimin kurulması arasındaki karşıtlıklar için geçerli. Bu ikisini ayırt etmek belki her zaman o kadar kolay değildir. Dahası, bunların farklı ve birbirini dışlayan özgül işlemler olduğunu kanıtlamak hiçbir şekilde mümkün değildir. Bu ayrımı tek bir amaçla, belli bir imzayı taşıyan kitap ya da metinler dizisi bağlamında bile müellifin işlevini yerine oturtmak ne kadar zor ve karmaşık ise, bunu daha büyük boyutlarda, çok daha geniş bir yapıtlar grubu ya da bütün bir disiplin söz konusu olduğunda yaparken, daha pek çok belirleyici unsurun söz konusu olduğunu göstermek için yaptım.

Birazdan başlayacak olan tartışmaya pozitif hiçbir önerme, olası bir çalışmanın ilkelerine, çözümleme yönlerine ilişkin hiçbir önerme sağlamadığım için üzgünüm. Fakat son olarak, en azından birkaç kelimeyle, yukarıda anlattıklarımın neden özel bir önem verdiğimi belirtmek istiyorum.

Burada ana hatlarını çizdiğim yönde bir çözümleme, kurulabilecek bir söylemsel tipolojiye temel oluşturabilir. En azından ilk bakışta, bana öyle geliyor ki, böyle bir tipoloji söylemlerin yalnızca dilbilgisel özelliklerinden, biçimsel yapılarından, hattâ nesnelerinden hareketle oluşturulamaz; kuşkusuz, söyleme özgü (gramerin ve mantığın kurallarına, nesnenin yasalarına indirgenemeyen) özellikler ve ilişkiler vardır ve söylemin geniş kategorileri ancak bu özelliklerden hareketle ayırt edilebilir. Müellifle olan ilişki (ya da ilişkisizlik) ve bu ilişkinin aldığı değişik biçimler -oldukça belirgin bir şekilde- bu söylemsel özelliklerden birini oluşturur.

Ayrıca inanıyorum ki, söylemlerin tarihsel çözümlemesine giriş de buradan hareketle olasıdır. Belki de artık söylemleri yalnızca ifade değerleri ya da biçimsel dönüşümleri bakımından değil, varoluş biçimlerine göre de incelemenin zamanı gelmiştir: Söylemlerin dolaşım, değerlendirme, atfedilme ve temel-

lük edilme biçimleri kültürden kültüre farklılık gösterir ve başkalaşır. Söylemin kendini ortaya koyuş biçiminin toplumsal ilişkilerle olan bağlantısının en açık şekilde, harekete geçirdiği konu ve kavramlardan çok, müelliflik işlevinin etkinliğinde ve dönüşümlerinde belirdiğine inanıyorum.

Öznenin ayrıcalıkları da yeniden incelenemez mi? İster edebî metin, ister felsefe sistemi ya da bilimsel yazı olsun, bir yapıtın içsel ve arkitektonik çözümlemesinde biyografik ve psikolojik referansları bir kenara koymanın bile öznenin mutlakiyetini ve kurucu rolünü sorgulama anlamına geldiğinin farkındayım. Fakat belki yine de bu soruna dönmek gerekir; bir kaynak ve orijin olarak özneyi yeniden oluşturmak için değil, öznenin metne müdahil olduğu noktaları, işleme biçimlerini ve bağımlılıklarını kavramak için. Bunu yapmak, geleneksel soruyu alt üst etmeye, onu ters çevirmeye eşittir. Artık sorulacak olan şu soru değildir: Özgür özne nesnelerin yoğunluğuna nasıl nüfuz edip onları anlamlandırır? Bir dilin kurallarını içeriden nasıl harekete geçirip kendine mal eder? Bunun yerine artık şu sorular sorulmalıdır: ‘Özne’ adını verebileceğimiz bir şey nasıl, hangi koşullarda ve hangi biçimlerde söylemin düzeni içerisinde kendini gösterir? Ayrı ayrı her söylem tipindeki konumu nedir? Ne gibi işlevler üstlenir ve hangi kurallara uyar? Kısacası mesele, özneyi (ya da onun yerinde ikame edilen herhangi bir şeyi) orijinas-yon rolünden uzaklaştırıp onu söylemin değişken ve karmaşık bir işlevi olarak çözümlemektir.

Müellif (veya benim *müelliflik işlevi* diye betimlemeye çalıştığım şey) kuşkusuz öznellik işlevinin belirlenimlerinden biridir. Peki, mümkün bir belirlenim mi yoksa zorunlu bir belirlenim mi? Tarihte gerçekleşen değişimler göz önüne alındığında müelliflik işlevinin, biçimi, karmaşıklığı ve hattâ varlığı pek vazgeçilmez gibi görünmemektedir. Müelliflik işlevi olmadan da söylemlerin dolaşıma ve kullanıma gireceği bir kültürü kolaylıkla hayal edebiliriz. Statüleri, biçimleri, değerleri ve tabi olacakları kullanım ne olursa olsun, böyle bir kültürde tüm söylemler, bir mırıltının anonimliği içinde seyredecektir. Bunca zamandır tekrar tekrar ele alınan şu soruları artık duymayacağız: ‘Gerçekte konuşan kimdir? Gerçekten o mu? Ya bir başkasıysa? Otantiklik ve orijinallik derecesi nedir? Metinde kişiliğinin hangi derinliğini ifade etmektedir?’ Bunların yerine başka sorular duyacağız: ‘Bu söylemin varoluş biçimleri nelerdir? Bu biçimler nereden gelmektedirler, dolaşımları nasıldır, kimin mülklenmesine uygundurlar? Olası öznelerle açık yerleri nelerdir? Öznenin türlü işlevlerini üzerine alabilecekler kimlerdir?’ Ve tüm bu soruların ardında kayıtsızlığın gürtüsünden başka hiçbir şey duymayız: “Kimin konuştuğunun ne önemi var.”

Tartışma

JEAN WAHL: Michel Foucault'ya bizim için yaptığı ve muhakkak ki bir tartışmayı çağıran konuşması için çok teşekkür ederim. Hemen, söz almak isteyen olup olmadığını soralım.

JEAN d'ORMESSON: Michel Foucault'nun tezinde bütünüyle anlamadığım ve herkesin, basın bile, vurguladığı şey, insanın sonu. Bu defa Michel Foucault zincirin en zayıf halkasına takıldı: Karşısına insanı değil, müellifi aldı. Ve son elli yılın kültürel olgularının kendisini nasıl bu yöne çekebildiğini gayet iyi anlıyorum: 'Herkes şair olabilir' vesaire gibi görüşler. Birtakım sorular geliyor aklıma: Diyorum ki, yine de, felsefe ve edebiyat alanlarında müellifler var ve edebiyattan da felsefeden de, odak noktaları oluşturan müelliflerden birçok örnek verebiliriz. Bir müellifin siyasi seçimleri olduğu da bir gerçek ve bunları, örneğin, o müellifin felsefesi aracılığıyla kavramak mümkün olabilir.

Ama yine de peki, ikna oldum, çünkü izlenimim o ki, burada parlak bir zekâ ve bir tür akrobasi ile karşı karşıyayız. Michel Foucault, müelliften koparıp aldığı şeyi, yani yapıtı, müellife 'söylemselliğin kurucusu' adını vererek, faiziyle iade etti; çünkü ona sadece yapıtını vermekle kalmadı, başkalarının yapıtlarını da ona mal etti.

LUCIEN GOLDMANN: Çağdaş düşüncede önemli yer tutan ve ayırt edici özelliği genel olarak insanı ve buradan hareketle de, tüm veçheleriyle birlikte özneyi ve müellifi reddetmek olan ekolün belli başlı kuramcıları arasında, müellifi açıkça reddetmemesine rağmen başından beri bu reddi ima eden ve konuşmasını onun devre dışı bırakılması görüşüyle noktalayan Michel Foucault, kesinlikle en ilginç ve karşı konulması da eleştirilmesi de en güç olan figürlerdendir. Çünkü Michel Foucault, aslen bilimsel olmayan bir felsefi pozisyon ile olağanüstü bir tarihsel araştırmayı birleştirmektedir; ve getirdiği bazı çözümlemeler sayesinde çalışmalarının, bilimin bilimsel tarihi ile toplumsal gerçekliğin gelişmesinde önemli bir aşamayı oluşturması bana son derece olasıymış gibi geliyor.

Bu nedenle, bugün söyleyeceklerimi onun somut çözümlemelerine değil, düşüncesinin felsefi boyutuna yöneltmek istiyorum.

Ancak, izninizle, Michel Foucault'nun konuşmasının üç bölümüne geçmeden, az önce ifade edilen konuya dönüp, Michel Foucault'nun, bize burada anlattığı alanın müellifi olmadığı, kurucusu ise kesinlikle olmadığı görüşüne bütünüyle katıldığımı belirtmek istiyorum. Çünkü öznenin reddi bugün tüm bir düşünürler grubunun, daha doğrusu bir felsefi akımın mer-

kezî düşüncesidir. Ve her ne kadar Foucault bu akım içerisinde özellikle orijinal ve dahiyane bir varlıksa da, yine de kendisini, Fransız yapısalcılığının genetik olmayan ekolü diye adlandırabileceğimiz ve Lévi-Strauss, Roland Barthes, Althusser, Derrida gibi isimlerin de dahil olduğu bir alanda konulamamız gerekir.

Michel Foucault'nun ele aldığı sorulardan özellikle mühim olan birine, 'konuşan kimdir?' sorusuna, sanırım bir ikincisini eklemek gerekiyor: 'Ne söylemektedir?'

'Konuşan kimdir?' Çağdaş beşerî bilimlerin ışığında, bir metnin ve özellikle önemli bir metnin son ve mutlak müellifi olan birey düşüncesi gittikçe imkânsızlaşmaktadır. Birkaç yıldır bir dizi somut çözümleme gösterdi ki, özneyi ve insanı reddetmediğimiz sürece, bireysel öznenin yerine kolektif ya da birey ötesi bir özne koymak zorundayız. Ben kendi çalışmalarım da Racine'in, rasinen tragedyanın tek, özgün ve hakiki müellifi olmadığını, bu metinlerin, ussal kategorilerle yapılan bir oluşumun gelişmesinin içinden doğduklarını, kolektif bir çalışma olduklarını göstermek için uğraştım. Son analizde bu tragedya'nın 'müellifi' hukukçular, Jansenistler ve, tüm bunların çerçevesinde, özellikle önemli bir birey olarak da Racine idi.

'Konuşan kimdir?' sorusuna bugün beşerî bilimler dahilinde, birbirine mutlak ve sistematik biçimde karşıt olmakla birlikte öznel bireyi reddetmede birleşen en azından iki cevap mevcuttur. 'Genetik olmayan yapısalcılık' şeklinde betimlediğim birincisi, reddettiği öznenin yerine dilsel, ussal, toplumsal ve benzeri yapıları koyar ve insana, insansal davranışa bir rolden, araştırmanın veya çözümlemenin son noktasını oluşturan bu yapıların içerisinde devinen bir işlevden başka yer tanımaz.

Öte yanda, genetik yapısalcılık da tarihsel ve kültürel boyutlarıyla bireysel özneyi reddeder; fakat bu red, özne kavramını lağv edecek kadar ileri gitmeyip bireysel öznenin yerine birey ötesi özneyi koyar. Yapılar ise bu perspektife göre bağımsız ve az çok asal gerçeklikler değil, tüm *praxis*'in ve tüm insanî gerçeğin evrensel özellikleridir. Yapısallığı olmayan insanî veri olamayacağı gibi, anlamsız olan yapı da yoktur; başka bir deyişle, belli bir işlevi olmayan ruhsal nitelik veya öznel davranış yoktur. Kısacası, bu pozisyonun üç merkezî tezi vardır: Özne vardır; tarihsel ve kültürel boyutlarda bu özne hep birey ötesidir; her ruhsal nitelik ve her öznel davranış mutlaka bir yapıya ve anlama sahiptir, yani, işlevseldir.

Benim de, Michel Foucault'nun altını çizdiği bir sorunla karşılaştığımı belirtmek istiyorum: Yapıtın tanımlanması sorunu. Yapıtı bireysel bir özneye göre tanımlamak gerçekten zor, neredeyse imkânsız bir girişim. Foucault'nun

da söylediği gibi, konu Nietzsche veya Kant ya da Racine veya Pascal olduğunda yapıt kavramının sınırını nerede konumluyoruz? Yayımlanmış metinlerle mi yetiniyoruz? Çamaşırcı listesini de içine alacak şekilde tüm yayımlanmamış yazıları da dahil ediyor muyuz?

Soruyu genetik yapısalcı açıdan sorduğumuzda vereceğimiz cevap yalnız kültürel yapıtları değil, tüm insanî ve tarihsel olguları da kapsayacaktır. Fransız Devrimi nedir? Batı kapitalizminin toplumsal ve kültürel tarihinin temel aşamaları nelerdir? Cevaplar ise soruya analogik sorunlar getirecektir. Yapıta gelince: Sınırları, tüm insanî gerçekliğin sınırları gibi kolektif bir özne tarafından işlenmiş tutarlı bir aklî yapının varlığında temellenen anlamlı bir yapı olmasıyla tanımlanır. Buradan yola çıkıldığında, o yapının sınırlarını belirleyebilmek için sonunda yayımlanmış bazı metinleri dışta bırakmak, yayımlanmamış bazı metinleri ise dahil etmek gerekebilir. Sonuçta, belli ki, çamaşırcı listesinin niye dahil edilmediği kolayca açıklanabilir. Tutarlı yapının, birey ötesi bir özne aracılığıyla kendi işlevselliği ile ilişkilendirilmesinin veya -daha az soyut bir dil kullanacak olursak- yorumun [*l'interprétation*], açıklama [*l'explication*] ile ilişkilendirilmesinin bu perspektifte bambaşka bir önem kazandığını da eklemeliyim.

Bir örnek: Araştırmalarım sırasında Pascal'ın *Les Provinciales*'i ile *Les Pensées*'sinin ne ölçüde tek bir yapıt oluşturdıkları sorunuyla karşı karşıya geldim ve dikkatli bir çözümlemeyle, bunun söz konusu olmadığı ve iki farklı müellifi olan iki ayrı yapıtla yüz yüze olduğum sonucuna vardım. *Les Provinciales*'in müellifi, Arnauld-Nicole grubu,¹⁷ ılımlı Jansenistler ve Pascal iken, *Les Pensées*'nin müellifi radikal Jansenistler ve Pascal idi. Ortak bir kısmı olan iki farklı müellif: Pascal adlı birey ve belki de, Pascal'ın geçtiği evrimden geçen birkaç Jansenist.¹⁸

Michel Foucault'nun konuşmasında vurguladığı bir başka sorun da yazı sorunu. Bu tartışmaya bir de isim sokmanın yerinde olacağına inanıyorum, çünkü sanırım hepimizin aklında Derrida ve geliştirdiği sistem var. Derrida'nın -biraz paradoksal bir bahse girerek- özneyi toptan reddeden bir yazı felsefesi geliştirdiğini biliyoruz. Derrida'nın yazı kavramının diyalektik *praxis* kavramına çok yakın olması da bu felsefeyi bir o kadar daha ilginç kı-

¹⁷ [Antoine Arnauld (1612-1694), Pierre Nicole (1625-1695), 1643'ten başlayarak Cizvitlerle radikal çelişkilere giren Port-Royal manastırına mensup Jansenist grubun üyeleri. Grup özellikle Claude Lancelot ve Arnauld'nun yazdığı *Grammaire générale et raisonnée* adlı dil kitabı ile Fransız Akademisi'ne ve dilbilim tarihine damgasını vurmuştur. Nicole 1658'de Pascal'ın *Provinciales*'inin Latince çevirisini yayımlamıştır. -Ç.N.]

¹⁸ [Bkz. L. Goldmann, *Le Dieu caché* (Paris, 1955). -Ç.N.]

lıyor. Rasgele bir örnek: Yazının, sonunda kendini silen izler bıraktığı savına bütünüyle katılıyorum; bu, tüm *praxis*'in özelliğidir, örneğin birkaç yüzyıl veya bin yıl sonra yok olacak bir tapınağın inşasında da, bir yolun açılışında ya da o hattın tamirinde veya, son derece sıradan bir edimde, bir süre sonra yenecek olan bir sosisin imalinde de bu söz konusudur. Dolayısıyla ben, Foucault'yla birlikte, bu izleri kimin yarattığını sorma gerekliliğine, 'kim yazdı?' sorusunu sorma gerekliliğine inanıyorum.

Foucault'nun bütünüyle hemfikir olduğum konuşmasının ikinci kısmı hakkında söyleyecek hiçbir şeyim olmadığından üçüncü kısma geçiyorum.

Bana öyle geliyor ki, bu bölümde öne çıkarılan sorunların çoğu, cevabını birey ötesi öznedede buluyor. Ben burada, bu sorunlardan yalnızca biri üzerinde duracağım: Foucault haklı olarak, 'kurucular' adını verdikleri ile yeni bilimsel yöntem yaratanlar arasında bir ayırım yaptı. Bu, reel bir sorundur, fakat Foucault'nun yaptığı gibi sorunu az çok karmaşık ve karanlık bir niteliğe büründürmek yerine, bu karşıtlığın epistemolojik ve sosyolojik temelini, modern diyalektik düşüncede ve özellikle Lukács ekolünde önemli yer tutan ve bilimsel yapılar olarak epey bağımsızlık ihtiva eden doğa bilimleri ile, felsefi olmadıkları sürece pozitifliğe kavuşamayacak olan insanî bilimler arasındaki ayırımı aramak daha yerinde olmaz mı?¹⁹ Foucault'nun Marx, Freud ve bir ölçüde Durkheim ile Galileo ve mekanist fiziğin yaratıcıları arasında karşıtlık kurmuş olması kuşkusuz rastlantı değildir. Marx'ta ve Freud'da açıkça, Durkheim'da ise içkin bir biçimde, beşerî bilimler kuramsal sistematikliklerini hiçbir şekilde elden bırakmadan, kanıtlama ile değer biçme arasında, bilgi ile tavır alma arasında, teori ile pratik arasında sıkı bir birleşme varsayarlar. Foucault'da sık sık ve özellikle bugün görüldüğü gibi, Marx, Freud, hattâ Durkheim üzerinde düşünme, kendini bir kaynağa dönüş şeklinde ortaya koyar çünkü söz konusu olan, beşerî bilimleri doğa bilimleri modeline uydurma çabasında olan pozitivist pozisyonun karşısında yer alıp, felsefi bir düşünce tarzına dönmektir. Ancak, otantik bir dönüşü, Marx'ı ve Freud'u onlara tümünden yabancı olan pozitivistlik veya aynı ölçüde yabancı, genetik olmayan yapısalcılığa asimile etme amacıyla girilen bir sahte dönüşten ayırt etmek gerekir.

Sorbonne'da bir öğrencinin mayıs ayında dershanelerden birinde tahtaya yazdığı, epey ünlene ve bence genetik olmayan yapısalcılığa yönlendirilecek felsefi ve bilimsel eleştirinin özünü ifade eden o cümleyi zikrederek bitireceğim sözlerimi: "Yapılar sokağa inmez." Başka bir deyişle, tarihi şekillendiren,

¹⁹ [Birinci gruptaki bilimler, özne ile nesne arasındaki ilişki yoluyla kurulur, ikinci gruptakiler ise bütünüyle veya kısmen özne ile nesnenin aynılığı üzerine kurulurlar. -*Fransızca metinde Y.N.*]

yapılar değil insanlardır; insanların eylemleri ise her zaman yapıli [structure] ve anlamlıdır.

FOUCAULT: Cevap vermeye çalışacağım. İlk olarak söylemek istediğim, kendi adıma hiçbir zaman 'yapı' kelimesini kullanmamış olduğumdur. *Les Mots et les choses*'da arayınız, bu kelimeyi bulamazsınız. Yapısalcılığın bütün zaafalarının haneme yazılması veya benim bunları savunmamın beklenmesi de hoş olurdu doğrusu. Ayrıca, ben müellifin var olmadığını söylemedim; ben bunu söylemedim ve konuşmamın böyle bir yanlış anlamaya yol açabilmesi beni şaşırttı. Bazı noktaları tekrarlamamız gerekiyor.

Yapılarda olduğu gibi eleştirel metinlerde de bulabileceğimiz türden bir tematikten söz ettim ve bu tematik, izninizle, şudur: Müellif, söyleme ait birtakım biçimlerin hesabına kendini silmelidir veya silinmelidir. Bu açık seçik kavrandıktan sonra sorduğum soru ise şuydu: Yazarın veya müellifin yitmesi gerçeği bize ne anlatıyor? Neyi açığa çıkarıyor? Müelliflik işlevinin devinimini açığa çıkarmamızı sağlıyor. Ve çözümlemeye çalıştığım şey tam da on yedinci yüzyıldan bu yana 'Avrupa kültürü' diye adlandırabileceğimiz bir çerçeve içerisinde müelliflik işlevinin kendini ortaya koyma biçimi idi. Bunu burada sadece ana hatlarıyla ve özellikle, amacım bir alanı belirlemek olduğundan, son derece soyut bir biçimde yaptığım doğrudur. Bu işlevin kendini ne şekilde, hangi koşullarda, hangi alanda vesaire ortaya koyduğunu tanımlamak, emin olabilirsiniz ki, 'müellif yoktur' demek anlamına gelmez.

Aynı şey, Sayın Goldmann'ın söz ettiği, insanın reddi konusu için de geçerlidir: İnsanın ölümü teması, insan kavramının bilgi sistemi içerisinde nasıl işlediği üzerinde düşünmemizi, bunu kavramamızı sağlar. Ve benim yazdıklarımın giriş ve sonuç sayfalarının ötesindeki, okunması pek de o kadar kolay olmayan kısımlarına geçilirse, bu olumlamanın aslen bir işlevselliğin çözümlemesine atıf olduğu görülür. Mesele, insanın öldüğünün ileri sürülmesi değil, insanın ölümü (veya insanın yok olacağı veya yerine üstün insanın geçeceği) temasından -ki bu tema bana ait olmayıp, on dokuzuncu yüzyılın sonundan beri sürekli yinelenmektedir- hareketle, 'insan' kavramının nasıl oluşturulduğunun, hangi kurallara göre işlediğinin araştırılmasıdır. Ben bu araştırmayı müellif için yaptım. Kısacası, göz yaşlarımız dinebilir.

Bir şey daha var. Bilimsellik dışı bir açıdan baktığım söylendi. Ben burada bilimsel bir iş yaptığımı öne sürmüyorum, fakat konuşmanın hangi anının bu serzenişe yol açtığını bilmek isterim.

MAURICE de GANDILLAC: Sizi dinlerken, tam olarak hangi ölçüte göre 'söylemsellik kurucuları' ile, yalnız doğrudan dinsel nitelikteki 'peygamberler'

arasında değil, Marx'la Freud'u da rahatlıkla aralarına katabileceğimiz 'bilimsellik' kurucuları arasında ayırım yaptığınız sorusu uyandı bende. Ve eğer bir şekilde bilimselliğin de, kehanetin de ötesinde yer alan (fakat her ikisiyle de ilişkili olan) orijinal bir kategoriye kabul ediyorsak, o kategoride, daha geçenlerde bize Royaumont'da, hafızam beni yanıltmıyorsa, zamanımızı Marx ve Freud kadar etkilediklerini söyledığınız düşünürlerden ne Platon'u ne de, en önemlisi, Nietzsche'yi bulamamak beni şaşırttı.

FOUCAULT: Bir kere daha tekrarlayayım ki, size sunduğum maalesef bir çalışma planından, bir şantiyeden başka bir şey değildi. Sorunuza gelince, Platon ve Aristoteles gibi yazarların, yazdıkları andan Rönesans'a kadar içinde bulundukları söylem ötesi durumun çözülmesi gerekmektedir; bu yazarlardan ne şekilde alıntı yapıldığı, ne yollardan onlara atıfta bulunulduğu, nasıl yorumlandıkları, metinlerinin otantikliğinin ne yollardan kurulduğu vesaire, tüm bunlar mutlaka belli bir işlevsellik sistemine göre gerçekleşmiştir. Marx ile Freud'un söylem ötesi konumlarının ise, Platon ile Aristoteles'in söylem ötesi konumlarından farklı olduğuna inanıyorum. Bunu göstermek için, Rönesans öncesindeki söylem ötesi alan ile modern söylem ötesi alan arasındaki farkları betimlemek gerekir.

GOLDMANN: Tek bir soru: İnsanın ya da öznenin varlığını kabul ettiğiniz anda onları bir işlevin konumuna indirgediğiniz doğru değil mi?

FOUCAULT: Ben, onları işleve indirgediğimi söylemedim; müellif gibi bir şeyin içerisinde var olabileceği bir işlevin çözümlemesini yaptım. Ben burada öznenin çözümlemesini yapmadım, müellifin çözümlemesini yaptım. Eğer özne üzerine bir konferans veriyor olsaydım, büyük bir ihtimalle aynı şekilde öznellik işlevinin çözümlemesini yapardım; başka bir deyişle, bir bireyin hangi koşullarda öznellik işlevini yerine getirmesinin mümkün olduğunu araştırırdım. Ayrıca, o durumda, öznenin hangi alanda ve nereden (söylemden mi, arzudan mı, iktisadî süreçlerden mi vesaire) bir özne olarak ortaya çıktığını belirlemek gerekirdi. Mutlak özne yoktur.

J. ULLMO: Konuşmanızı derin bir ilgiyle dinledim, çünkü bugün bilimsel araştırmada son derece önemli olan bir sorunu harekete geçirdiniz. Bilimsel araştırma ve özellikle matematiksel araştırma, sizin de kullandığınız, sayısı belli birtakım kavramların gayet net bir biçimde belirlediği sınırlı durumlarla uğraşır. Gerçekten de, aşağı yukarı yirmi yıldır bilimsel meslekler ciddi bir biçimde sizin, konuşmanızın başında ifade ettiğiniz sorunla yüz yüze: "Kimi konuştuğunun ne önemi var?" Eskiden, bilimsel meslek kendi adına konuşma, doğanın veya matematiksel düşüncenin temel sorunlarına cevap ver-

me iradesini getirirdi; ve bu, bu mesleklerin varlığını, feragat ve fedakârlıklarını çekilir kılardı. Günümüzde ise bu sorun çok daha incelmış durumda, çünkü bilim çok daha anonimleşmiş durumda. Ve, sonuçta, “kimin konuştuğunun ne önemi var” çünkü x tarafından haziran 1969’da keşfedilmeyen şey nasılsa y tarafınan ekim 1969’da keşfedilecek. Yani, hayatını bu cılız ve sonunda ancak anonimlik vaat eden beklenti uğruna feda etmek, bilimin çağrısını duyanlar için gerçekten olağanüstü ciddi bir sorun. Ve bilimsel mesleklerden verilecek örnekler sizin az önceki bir soruya cevaben söylediklerinizi aydınlatacaktır. Bourbaki örneğini ele almak istiyorum; Keynes örneğini de alabilirdik, ama Bourbaki daha uçta bir örnek oluşturuyor: Burada konu, aslında birçok kişi olan bir birey; ve müellifin adı gerçekten bir kolektivite hesabına, hem de yenilenebilir bir kolektivitenin hesabına yok olmuş, çünkü Bourbaki olan her defasında aynı kişiler değil. Fakat yine de, bir müellif Bourbaki var ve bu müellif Bourbaki’nin tezahürü, Bourbaki kişilerinin olağanüstü şiddetli, hattâ, diyebilirim ki, duygusal yönden etkileyici tartışmalarıyla oluyor: Fasiküllerinden birini yayımlamadan önce -öylesine objektif, tutkudan arınmış gibi duran o lineer cebir veya kümeler kuramı üzerine fasiküller; hattâ temel bir düşüncenin veya bir tanımın içselleşmesi konusunda herkes hemfikir oluncaya kadar gecelerce süren tartışmalar, çekişmeler var. Ve işte, sizinle derinden aynı fikirde olmadığım tek nokta da burası, çünkü daha baştan içselliği reddettiniz. İçsellik olmadıkça müellifin de olmayacağına inanıyorum. Hiçbir şekilde kelimenin olağan anlamında bir müellif olmayan Bourbaki örneği bunu mutlak biçimde kanıtlıyor. Bunu söylemekle, biraz değişik bir doğaya sahip fakat bilimsel düşünce terbiyesine sahip kişiler için varlığı açık olan, düşünen bir özneyi yerine iade ettiğime inanıyorum. Öte yanda, Michel Serres’in *Critique*’te çıkan, “La Tradition de l’idée” adlı çok ilginç makalesi buna kanıtlar sağlıyordu. Matematikte önemli olan aksiyomatik bilgi veya bileşkenler veya sizin ‘söylemsellik öbeği’ dediğiniz şey değil, içsel düşüncedir; sezgi, hayal gücü ve bu içsel düşünceye sahip bir öznenin intikal kabiliyetidir. Vaktimiz olsaydı, iktisadî açıdan çok daha çarpıcı olacak Keynes örneğini ele alabilirdik. Kısaca bağlayacağım: Sizin kavramlarınızın, düşünce araçlarınızın mükemmel olduğunu düşünüyorum. Dördüncü kısımda, benim ilk üç kısım hakkında sormak istediğim soruları cevapladınız. Kendini müellif olarak belirleyen bu şey nerede bulunur? Aynı şekilde, bir müellifi belirleyen, sadece ve sadece o epistemolojik alanı veya o söylemsellik öbeğini yeniden düzenleme ve yeniden yönlendirmedir -bunlar da sizin ifadelerinizdir. Gerçekten, müellif ancak epistemolojik alanı yeniden yönlendirip, bir önceki söylemsel alanı radikal biçimde değiştirip yeni bir

alan yaratarak anonimlikten kurtulduğu için vardır. En çarpıcı, en keskin örnek Einstein'dir. Sayın Bouligand benimle aynı fikirde galiba, buna çok memnun oldum. Sonuçta, sanırım, şu iki ölçütü -bir aksiyomu içselleştirme gereği ve müellifin, bir epistemolojik alanı yeniden düzenlediği oranda müellif olması ölçütleriyle -bunu cesaret edip söyleyeceğim- epey iktidarlı bir özneyi yerine iade ediyoruz. Ve bunun sizin düşüncenize aykırı olduğunu sanmıyorum.

JACQUES LACAN: Çağrı elime geç ulaştı. Okurken, son paragrafta *retour à*'yı [-e dönüş] fark ettim. İnsan pek çok şeye geri dönebilir, fakat Freud'a dönüşü ben belli bir alanda yer alan bir tür işaret olarak aldım ve size ancak teşekkür edebilirim, beklentilerime bütünüyle cevap verdiniz. Özellikle, Freud dolayısıyla, *retour à*'nın işaret ettiği şeye yöneldiğinizde söyledikleriniz bana, en azından benim katkıda bulunabileceğim alanda, son derece yerindeymiş gibi geldi.

İkinci olarak şunu belirtmek istiyorum ki, yapısalcı olsun veya olmasın, müphem bir şekilde bu etiketle belirlenen alanda öznenin reddedilmesi hiçbir şekilde söz konusu değildir. Mesele öznenin tebaiyetidir ki, bu da bambaşka bir konudur; özellikle Freud'a dönüş düzeyinde, öznenin, bizim 'gösterge' adı ile izole etmeye çalıştığımız, gerçekten ilk-el olan bir şeyle uyumu nedeniyle kurulan tebaiyetidir. Üçüncü olarak -konuşmamı bu kadarla sınırlı tutacağım- yapıların sokağa inmediğini yazmış olmanın herhangi bir meşruluk taşıdığını düşünmüyorum, çünkü eğer Mayıs olaylarının gösterdiği bir şey varsa, o da yapıların sokağa indiğidir. Bunun bizzat bu sokağa inişin gerçekleştiği mekânda yazılmış olması, gayet basit bir şekilde, çok sık, hattâ pek çok sık olarak 'edim' denen şeye içkin bulunan bir şeyin varlığından başka hiçbir şeyi kanıtlamaz; o da, edimin kendini unutmasıdır.

Michel Foucault Kaynakçası

Hazırlayan:
Mine Şengel Arıman

Bu kaynakça, Michel Foucault'nun ilk kitabından, ölümünden önce verdiği son röportaja kadar geçen otuz yıllık döneme (1954-1984) ait çalışmalarını içermektedir. Kaynakça hazırlanırken sıralamanın -imkân olduğu ölçüde- çalışmanın yayımlandığı dil ve üretildiği tarihe göre yapılmasına dikkat edilmiş, yapıtlar okuma ve kullanım kolaylığı açısından beş ana başlık altında toplanmıştır. Birinci bölümde yayımlanmış kitaplar; ikinci bölümde derleme ve çeviriler ile Foucault'nun bunlara ve başka çalışmalara yazdığı önsöz ve sunuş yazıları yer almaktadır. "Makale, Eleştiri, Konferans" adı altında toplanan üçüncü bölümde, Foucault'nun makaleleri, verdiği konferans ya da seminerler ve varsa bunların yayımlarına ait bilgiler verilmiştir. Dördüncü bölümde tartışma ve röportajlar; "Türkçede Foucault Hakkında Yayınlar" başlığını taşıyan beşinci bölümde ise yalnızca Foucault hakkında çıkan yayınlar bulunmaktadır. Foucault'nun Türkçeye çevrilmiş kitap ve diğer çalışmaları TÇ ibaresiyle orijinal metinlerle bir arada verilmiştir.

KİTAPLAR

Maladie mentale et personnalité. Paris: Presses Universitaires de France, 1954; 1955'ten sonra *Maladie mentale et psychologie* adı altında basıldı.

Folie et déraison: Histoire de la folie à l'âge classique. Paris: Plon, 1961; 2. baskı, Paris: Gallimard, 1963; yeni önsöz ve iki ek ile: "La folie, absence d'oeuvre" ve "Mon corps, ce papier, ce feu," 1972.

TÇ) *Deliliğin Tarihine Giriş.* Kısmî çev. Enis Batur - Nasuh Barın. Ankara: Tan, 1982; *Klasik Çağda Deliliğin Tarihi.* Çev. Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: İmge, 1992.

Raymond Roussel. Paris: Gallimard, 1963.

Naissance de la clinique: Une archéologie du regard médical. Paris: Presses Universitaires de France, 1963.

Les Mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines. Paris: Gallimard, 1966.

L'archéologie du savoir. Paris: Gallimard, 1969.

L'ordre du discours: Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970. Paris: Gallimard, 1971.

TÇ) *Söylemin Düzeni.* Çev. Turhan Ilgaz. İstanbul: Hil, 1987.

Ceci n'est pas une pipe. ("Ceci n'est pas une pipe," *Les Cahiers du Chemin* 2, 1968 makalesinin geliştirilmiş metni; R. Magritte'in 4 deseni ve 2 mektubuyla birlikte). Montpellier: Fata Morgana, 1973.

Surveiller et punir: Naissance de la prison. Paris: Gallimard, 1975.

TÇ) "Öteki Mekanlara Dair." Kısmî çev. Burak Boysan, Deniz Erksan. *Defter* sayı 4, nisan-mayıs 1988; "Hapishaneler: Kuşatıcı ve Hizaya Getirici Kurumlar." Kısmî çev. Burak Boysan, Nurdan Gürbilek, Semih Sökmen. *Defter* sayı 9, nisan-mayıs 1989; *Hapishanenin Doğuşu.* Çev. Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: İmge, 1992.

Histoire de la sexualité I: La volonté de savoir. Paris: Gallimard, 1976.

TÇ) *Cinselliğin Tarihi I.* Çev. Hülya Tufan, İstanbul: Afa, 1986.

Histoire de la sexualité II: L'Usage des plaisirs. Paris: Gallimard, 1984.

TÇ) *Cinselliğin Tarihi II.* Çev. Hülya Tufan. İstanbul: Afa, 1988.

Histoire de la sexualité III: Le souci de soi. Paris: Gallimard, 1984.

ÇEVİRİ, DERLEME, ÖNSÖZ

"Önsöz." Ludwig Binswanger, *Le rêve et l'existence.* Çev. Jacqueline Verdeaux. Paris: Desclée de Brouwer, 1954.

Weizsaecker, V. von, *Le cycle du structure.* Çev. M. Foucault - D. Rocher (1958).

"Önsöz." Jean-Jacques Rousseau, *Rousseau juge de Jean-Jacques* (1962).

Spitzer, Leo, *Études de style.* Çev. M. Foucault - E. Kaufholz - A. Couchon (1962).

Kant, Immanuel, *Anthropologies du point de vue pragmatique.* Çev. M. Foucault. Paris: Vrien, 1964.

"Önsöz." Friedrich Nietzsche, *Oeuvres philosophiques complètes: Le gai savoir. Les fragments posthumes (1881-1882).* M. Foucault - G. Deleuze. Paris: Gallimard, 1967.

"Önsöz." Antoine Arnauld ve Claude Lancelot, *Grammaire générale et raisonnée* (Paris, 1969).

"Önsöz." Georges Bataille, *Oeuvres complètes*, cilt I. Paris: Gallimard, 1970.

Sunuş. "7 propos sur le 7 ange." J.-P. Brisset, *La grammaire logique: La science du Dieu* (1970).

"Sunuş." Gustave Flaubert, *La tentation de Saint Antoine* (1971).

"Sunuş." S. Livrozet, *De la prison à la révolte.* Paris: Mercure de France, 1973.

Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère... Un cas de parricide au XIXe siècle. Derleme ve Sunuş. Paris: Gallimard - Julliard, 1973.

TÇ) *Annemi, Kız Kardeşimi ve Erkek Kardeşimi Katleden Ben, Pierre Rivière... 19. Yüzyılda Bir Aile Cinayeti.* Çev. Erdoğan Yıldırım. İstanbul: Ara, 1991.

“Sunuş.” B. Jackson, *Leurs prisons* (1974).

“Sunuş.” *Le désir est partout, Fromanger*. Sergi kataloğu, Galerie Jeanne Bucher (1975).

Sunuş. “Une mort inacceptable.” B. Cuau, *L’affaire Mirval ou Comment le récit abolit le crime* (1976).

“Sunuş.” WIAZ *En attendant le grand soir* (çizimler) (1976).

“Sunuş.” M. Debard ve J.-L. Hennig, *Les juges kaki* (1977); Sunuş, *Le Monde*, 1-2 Aralık 1977’de yeniden yayımlandı.

Politiques de l’habitat 1800-1850. J.M. Aullaume ve diğerleri ile M. Foucault yönetiminde. Paris: Comité Pour la Recherche et le Développement en Architecture (CORDA), 1977.

“Sunuş.” G. Deleuze - F. Guattari, *Anti-Oedipus*. Çev. H.R. Lane, R. Hurley, M.Seem. New York: The Viking Press, 1978.

Herculine Barbin dite Alexina B. Derleme ve Sunuş. Paris: Gallimard, 1978.

“Sunuş.” Peter Brückner, Alfred Krovoza, *Ennemi de l’État*. Claix: La pensée sauvage, 1979.

“Önsöz.” Roger Knobelspiess, *Q.H.S.: Quartier de haute sécurité*. Paris: Stock, 1980 (31 Mart 1980).

“The Subject and Power.” Hubert Dreyfus ve Paul Rabinow’a bir Sonsöz ile, *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Chicago: University of Chicago Press, 1982. I. Bölüm, Foucault tarafından İngilizce olarak yazılmıştır.

Le désordre des familles: Lettres de cachet des Archives de la Bastille. Polisiye belgelerin derlemesi, M. Foucault ve Arlette Farge’in Önsözleriyle. Paris: Gallimard - Juiard, 1982.

MAKALE, ELEŞTİRİ, KONFERANS

“La recherche du psychologue.” *Des chercheurs Français s’interrogent* (1957).

“Le ‘non’ du père.” J. Laplanche, *Hölderlin et le question du père* eleştirisi, *Critique* 178 (1962).

“Un si cruel savoir.” Cl. Crébillon ve J.A. Reveroni de Saint-Cyr üzerine, *Critique* 182 (1962).

“Préface à la transgression.” G. Battaille üzerine, *Critique* 195-6 (1963).

“Distance, aspect, origine.” *Tel Quel* romancıları üzerine, *Critique* 198 (1963); *Tel Quel, Théorie d’ensemble*’da tekrar yayımlandı. Paris: Éditions du Seuil, 1968.

“Le langage à l’infini.” *Tel Quel* 15 (1963).

- TÇ) "Sonsuza Giden Dil." Çev. Celal Kanat, *Defter* sayı 17, ağustos-aralık 1991.
- "La métamorphose et la labyrinthe." R. Roussel üzerine, *Nouvelle Revue Française* 124 (1963).
- "Guetter le jour qui vient." R. Laporte üzerine, *Nouvelle Revue Française* 130 (1963).
- "Le langage de l'espace." Laporte, Le Clezio, Ollier, Butor üzerine, *Critique* 203 (1964).
- "La prose d'Actéon." P. Klossowski üzerine, *Nouvelle Revue Française* 135 (1964).
- "L'obligation d'écrire." *Arts* 11 (1964).
- "Le Mallarmé de R.-P. Richard." *Annales* 5 (1964).
- "La folie, l'absence d'oeuvre." *La Table Ronde* (mayıs 1964); *Histoire de la folie à l'âge classique*'in 2 basımında yeniden yayımlandı (1972).
- "La prose du monde." *Diogène* 53 (1966).
- "La pensée du dehors." M. Blanchot üzerine *Critique* 229 (haziran 1966).
- "L'arrière-fable." Jules Verne üzerine, *L'arc* 29 (1966).
- "Une histoire restée muette." E. Cassirer, *The Philosophy of the Enlightenment* üzerine, *La Quinzaine Littéraire* 8 (1966).
- "Un 'fantastique de bibliothèque'." G. Flaubert, *La tentation de Saint Antoine* üzerine, *Cahiers de la Compagnie M. Renaud - J.L. Barrault* 59 (1967).
- "Nietzsche, Freud, Marx." *Nietzsche*. Paris: Cahiers de Royaumont, 1967.
- "La grammaire générale de Port-Royal." 1969 baskısının önsözünden bölümler, *Langages* 7 (1967).
- "Réponse à une question." *Esprit* 5 (1968).
- "Réponse au cercle d'épistémologie." *Cahiers pour l'analyse* 9 (1968).
- "Les déviations religieuses et le savoir médical." *Hérésies et sociétés*, der. Jacques Le Goff. (Paris-Den Haag, 1968).
- "Ariane s'est pendue." Gilles Deleuze, *Logique du sens* eleştirisi, *Le Nouvel Observateur* 229, 31 Mart 1969.
- "Qu'est-ce qu'un auteur?" *Bulletin de la Société Française de Philosophie* 63(1969).
- "Jean Hyppolite (1907-1968)." *Revue de Métaphysique et Morale* 74 (1969).
- "Il y aura scandale mais..." P. Guyotat, *Eden, Eden, Eden* üzerine, *Le Nouvel Observateur* 304, 7 Eylül 1970.
- "La situation de Cuvier dans l'histoire de la biologie." *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications* 23 (1970).

- “Croître et multiplier.” F. Jacob, *La logique du vivant* eleştirisi, *Le Monde* 8037, 15-16 Kasım 1970.
- “Theatrum philosophicum.” Gilles Deleuze, *Difference et répétition, Logique du sens* üzerine, *Critique* 282 (1970).
- “Histoire de systèmes de pensée.” *Annuaire du Collège de France*, Seminer özetleri, yıllık yayın (1971).
- “Monstrosities in Criticism.” G. Steiner üzerine, *Diacritics* 1(1971).
- “Le discours de Toul.” *Le Nouvel Observateur* 372, 27 Aralık 1971.
- “Nietzsche, l’histoire, la généalogie.” *Hommage à Jean Hyppolite*. Paris: Presses Universitaires de France, 1971.
- TÇ) “Nietzsche, Tarih Yazımı, Soykütüğü.” Çev. Cemal Ener. *Dostluğa Dair*. İstanbul: Telos, 1992.
- “Response.” *Diacritics* 2(1972).
- “Piéger sa propre culture.” *Le Figaro*, 30 Eylül 1972.
- “Bachelard, le philosophe et son ombre...” *Le Figaro littéraire* 1376, 30 Eylül 1972.
- “Medecine et lutte de classe.” Groupe Information Santé ile birlikte, *La Nef* 49 (1972).
- “Les deux morts de Pompidou.” *Le Nouvel Observateur* 421, 4 Aralık 1972.
- “La force de fuir.” *Rebeyrolle-Derrière le miroir* (1973).
- “En guise de conclusion.” *Le Nouvel Observateur* 435, 13 Mart 1973.
- “Un crime fait pour être raconté.” *Moi, Pierre Rivière (...)*’den bölümler, *Le Nouvel Observateur* 464, 1 Ekim 1973.
- “Les meutres qu’on raconte.” *Moi, Pierre Rivière (...)*’den bölümler, *Le Nouvel Observateur* 464, 1 Ekim 1973.
- “Convoqués à la P.J.” M. Foucault - A. Landau - J.Y. Petit, Groupe Information Santé ve kürtaj yasası üzerine, *Le Nouvel Observateur* 468, 29 Ekim 1973.
- “Les rayons noirs de Byzantios.” *Le Nouvel Observateur* 483, 11 Şubat 1974.
- “Un pompier vend la meche.” J.-J. Lubrina, *L’enfer des pompiers* eleştirisi, *Le Nouvel Observateur* 531, 13 Ocak 1975.
- “La politique de la santé au XVIIIe siècle.” *Les machines à guérir* (1976).
- “L’Occident et la vérité du sexe.” *Le Monde*, 5-6 Kasım 1976.
- “L’asile illimité.” R. Castel, *L’Ordre psychiatrique* eleştirisi, *Le Nouvel Observateur* 646, 28 Mart 1977.

- "La grande colère des faits." A. Glucksmann, *Les Maîtres Penseurs* eleştirisi, *Le Nouvel Observateur* 652, 9 Mayıs 1977.
- "Va-t-on extraditer Klaus Croissant?" *Le Nouvel Observateur* 679, 14 Kasım 1977.
- "La vie des hommes infâmes." *Les Cahiers du Chemin*, (1977).
- "Des hommes qui ne voulaient pas devenir des fauves." *Libération*, 22 Mart 1978.
- "Du bon usage du criminel." G. Perrault, *Le pull-over rouge* eleştirisi, *Le Nouvel Observateur* 722, 11 Eylül 1978.
- "A quoi rêvent les Iraniens?" *Le Nouvel Observateur* 727, 16 Ekim 1978.
- "Le Citron et le Lait." Ph. Boucher, *Le ghetto judiciaire* eleştirisi, *Le Monde*, 21-22 Ekim 1978.
- "Une rivolta con le mani nude." İran üzerine, *Corriere della Sera* 103, no. 261, 5 Kasım 1978.
- "Sfida all'opposizione." *Corriere della Sera* 103, no. 262, 7 Kasım 1978.
- "I 'reportages di idee.'" *Corriere della Sera* 103, no. 267, 12 Kasım 1978.
- "Réponse de Michel Foucault à une lectrice iranienne." *Le Nouvel Observateur* 731, 13 Kasım 1978.
- "La rivolta dell'Iran corre sui nastri delli minicassette." *Corriere della Sera* 103, no. 273, 19 Kasım 1978.
- "Il mitico capo della rivolta nell'Iran." *Corriere della Sera* 103, no. 279, 26 Kasım 1978.
- "Histoire des systèmes de pensée." *Annuaire du Collège de France* 78(1978). 1978'de Collège de France'ta verilen dersin özeti: "Sécurité, territoire, et population." Seminer: "La Médicalisation en France depuis le XIXe siècle."
- "La phobie d'état." *Libération* 967, 30 Haziran-1 Temmuz 1984. M. Foucault'nun 31 Ocak 1979'da Collège de France'ta verdiği dersten alıntı.
- "Manières de justice." *Le Nouvel Observateur* 743, 5 Şubat 1979.
- "Una polveriera chiamata Islam." *Corriere della Sera* 104, no. 36, 13 Şubat 1979.
- "Michel Foucault et l'Iran." *Le Matin* 647, 26 Mart 1979.
- "Un plaisir si simple." *Le Gai Pied* 1 (1979).
- TÇ) "Çok Zararsız Bir Zevk." Çev. Cemal Ener. *Dostluğa Dair*. İstanbul: Telos, 1992.
- "Lettre ouverte à Mehdi Bazargan." *Le Nouvel Observateur* 752, 9 Nisan 1979 ve 753, 14 Nisan 1979.
- "Pour une morale de l'inconfort." Jean Daniel, *L'ère des ruptures* eleştirisi, *Le Nouvel*

Observateur 754, 23 Nisan 1979.

“Le moment de vérité.” Maurice Clavel’in ölümü üzerine, *Le Matin* 673, 25 Nisan 1979.

“Vivre autrement le temps.” Maurice Clavel üzerine, *Le Nouvel Observateur* 755, 30 Nisan 1979.

“Inutile de se soulever?” İran üzerine, *Le Monde* 10, 661, 11 Mayıs 1979.

“La stratégie du pourtour.” *Le Nouvel Observateur* 759, 28 Mayıs 1979.

“*Omnes et Singulatim: Towards a Criticism of ‘Political Reason’.*” 10 ve 16 Ekim 1979 tarihlerinde Stanford Üniversitesi’nde verilen konferanslar. Der. Sterling McMurrin, *The Tanner Lectures on Human Values II*, Salt Lake City: University of Utah Press, 1981.

“Histoire des systèmes de pensée.” *Annuaire du Collège de France* 79(1979). 1979’da Collège de France’ta verilen dersin özeti: “Naissance de la biopolitique.” Seminer: “Problèmes de méthode en histoire des idées.”

“Lettre.” *Le Nouvel Observateur*, 14 Ocak 1980.

“Le vrai sexe.” *Arcadie* 27 (1980).

“Roland Barthes.” *Annuaire du Collège de France* 80(1980).

“Les quatre cavaliers de l’Apocalypse.” *Cahiers du cinéma* 6(1980).

“Histoire des systèmes de pensée.” *Annuaire du Collège de France* 80(1980). 1980’de Collège de France’ta verilen dersin özeti: “Du gouvernement des vivants.” Seminer: “Liberalisme et Etatisme à la fin du fin du XIXe siècle.”

“Sexuality and Solitude.” M. Foucault’nun 20 Kasım 1980’de New York Institute for Humanities’de James üzerine verdiği konferansın metni. *London Review of Books*, 21 Mayıs-3 Haziran 1981; *Humanities in Review I*, der. David Rieff. New York: Cambridge University Press, 1982.

“Face aux gouvernements, les droits de l’Homme.” Güneydoğu Asyalı göçmenler üzerine, *Libération* 967, 30 Haziran-1 Temmuz 1984. Foucault’nun haziran 1981’de yazdığı yazı, ölümünden sonra yayımlanmıştır.

“Il faut tout repenser la loi et la prison.” Hapishanelerde açlık grevi üzerine, *Libération* 45, 6 Temmuz 1981.

“De la nécessité de mettre un terme à toute peine.” *Libération* 108, 18 Eylül 1981.

“Les réponses de Pierre Vidal-Naquet et de Michel Foucault.” Fransız Hükümeti’nin Polonya’da sıkıyönetim baskısına tepkisi üzerine, *Libération* 185, 18 Aralık 1981.

“Notes sur ce qu’on lit et entend.” Polonya’da sıkıyönetim baskısı üzerine, *Le Nouvel Observateur* 893, 19 Aralık 1981.

"Histoire des systèmes de pensée." *Annuaire du Collège de France* 81(1981). 1981'de Collège de France'ta verilen dersin özeti: "Subjectivité et vérité." Seminer: "Problèmes du libéralisme au XIXe siècle."

Susan Sontag'ın konuşmasına cevap. *The Soho News*, 2 Mart 1982.

"La combat de la chasteté." *Communications* 35 (1982).

"Des caresses d'homme considérées comme un art." K.J.Dover, *Homosexualité grecque* eleştirisi, *Libération*, 1 Haziran 1982.

TÇ) "Erkekler Arasındaki Sevecenliğe Sanat Olarak Bakmak." Çev. Cemal Ener. *Dostluğa Dair*. İstanbul: Telos, 1992.

"Pierre Boulez ou l'écran traversé." *Le Nouvelle Observateur* 934, 2 Ekim 1982.

TÇ) "Pierre Boulez ya da içinden Geçilmiş Ekran." Kısmî çev. Ahmet Soysal. *Beyaz* sayı 2 (1983).

"La Pensée, L'Emotion." *Duane Michaels: Photographies de 1958 à 1982*. Paris Musée d'Art Moderne'de sergi, 9 Kasım 1982-9 Ocak 1983. Paris: Paris Audiovisual, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1982.

"Histoire des systèmes de pensée." *Annuaire du Collège de France* 82(1982). 1982'de, Collège de France'ta verilen dersin özeti: "L'hermeneutique du sujet." Foucault'nun derslerinin kısaltılmış derlemesi, Helmut Becker ve Lothar Wolfstetter'in derlemesiyle yayımlandı. "Michel Foucaults Hermeneutik des Subjekts." *Freiheit und Selbstsorge*. Frankfurt: Materialis Verlag, 1985.

"L'écriture de soi." *Corps écrit* 5(1983): *L'autoportrait*.

"Rêver de ses plaisirs: sur l'onirocritique d'Artémidore." *Recherches sur la philosophie et le langage* 3(1983). Küçük değişikliklerle, *Le souci de soi*'nin 1. bölümü olarak yeniden yayımlandı.

"An Exchange with Michel Foucault." M. Foucault ile Lawrence Stone'un yazışmaları. *The New York Review of Books*, 31 Mart 1983. Foucault'nun mektubu, Stone'un "Madness" (*The New York Review of Books*, 16 Aralık 1982) adlı makalesi üzerine yazılmıştı.

"Un cours inédit." 5 Ocak 1983'te Collège de France'ta verilen, Kant'ta aydınlanma sorunu üzerine konferans, *Magazine littéraire* 207 (1984).

"Histoire des systèmes de pensée." *Annuaire du Collège de France* 83(1983). Foucault'nun verdiği son ders: "Le cours a porté sur: Le gouvernement de soi et des autres."

"Usage des plaisirs et techniques de soi." *L'usage des plaisirs*'in değiştirilmiş giriş bölümü, *Le débat* 27 (1983).

"Philippe Ariès: Le Souci de la vérité." *Le Nouvel Observateur* 1006, 17-23 Şubat 1984.

“What Is Enlightenment.” Yayınlanmamış Fransızca metinden çeviren Catherine Porter, *The Foucault Reader*. Der. Paul Rabinow. New York: Pantheon, 1984.

Résumé des cours 1970-1982. Paris: Julliard, 1989

TÇ) *Ders Özetleri 1970-1982*. Çev. Selahattin Hilav. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1992.

TARTIŞMA VE RÖPORTAJLAR

“Débat sur le roman.” *Tel Quel* 17 (1964).

Röportaj: R. Bellour, *Les Mots et les choses* üzerine, *Les Lettres Françaises* 1125 (1966).

Röportaj: M. Chapsal, *Les Mots et les choses* üzerine, *La Quinzaine littéraire* 5 (1966).

“L’homme est-il mort?” Röportaj: Cl. Bonnefoy, *Les Mots et les choses* üzerine, *Arts et loisirs* 38 (1966).

Röportaj: Cl. Bonnefoy, André Breton üzerine, *Arts et loisirs* 54, 5 Ekim 1966.

“Sur les façons d’écrire l’histoire.” Röportaj: R. Bellour, *Les Lettres Françaises* 187, 1967.

“Foucault répond à Sartre.” Röportaj: J.-P. El Kabbach, *La Quinzaine Littéraire* 46, 1 Mart 1968.

“Correspondance à propos des entretiens sur Foucault.” *La pensée* 139 (1968).

“Conversazione con Michel Foucault.” P. Caruso, *Conversazioni con Lévi-Strauss, Foucault, Lacan* (Milano, 1969).

Röportaj: J.-J. Brochier, *L’Archéologie du savoir* üzerine, *Magazine littéraire* 28 (1969).

“La naissance d’un monde.” Röportaj: J.-M. Palmier, *Le Monde*, 3 Mayıs 1969.

“La piège de Vi” Röportaj: P. Lorient, *Le Nouvel Observateur* 274, 9 Şubat 1970.

Röportaj: J.K. Simon, *Partisan Review* 38 (New York, 1971).

“Par delà le bien et le mal.” Lise öğrencileri ile tartışma, *Actuel* 14 (1971).

“Sur la justice populaire. Débat avec les Maos.” *Les Temps Modernes*, özel sayı: *Nouvelle fascisme, nouvelle démocratie* (1972).

“Les intellectuels et le pouvoir.” Gilles Deleuze ile tartışma, *L’Arc* 49 (1972).

“Table ronde.” *Esprit*, özel sayı: *Pourquoi le travail social?* Nisan-mayıs 1972.

“Pour une chronique de la mémoire ouvrière.” *Libération*, 22 Şubat 1973.

“On Attica: An interview.” Röportaj: J.K. Simon, *Telos* 19 (1974).

“Anti-Rétro.” *Cahiers du Cinema* 251-2 (temmuz-ağustos 1974).

“Des supplices aux cellules.” Röportaj: R.-P. Droit, *Surveiller et punir* üzerine, *Le Monde*, 21 Şubat 1975.

Röportaj: J.L. Ézine, *Surveiller et punir* üzerine, *Les Nouvelles Littéraires*, 17 Mart 1975.

Röportaj: J.-J. Brochier, *Surveiller et punir*. *Magazine littéraire* 101 (1975); “Les jeux du pouvoir” adıyla yeniden yayımlandı: Der. D. Grisoni, *Politiques de la Philosophie* (1976).

“Pouvoir et Corps.” *Quel Corps?* 2 (1975).

TÇ) “İktidar ve Beden.” Çev. Cemal Ener. *Dostluğa Dair*. İstanbul: Telos, 1992.

“Sade, Sergeant du Sexe.” *Cinématographe* 16, aralık 1975 - ocak 1976.

TÇ) “Sade, Bir Cinsellik Çavuşu.” Çev. Cemal Ener. *Dostluğa Dair*. İstanbul: Telos, 1992.

“Les jeux du pouvoir.” M. Foucault ile J.J. Brochier arasında söyleşi, *Politiques de la philosophie*. Paris: Grasset, 1976.

“Questions à Michel Foucault sur la géographie.” *Hérodote* 1 (1976).

“Crimes et châtements en URSS et ailleurs.” Röportaj: K.S. Karol, *Le Nouvel Observateur* 585, 26 Ocak 1976.

“Sorcellerie et folie.” Röportaj: R. Jaccard, *Le Monde*, 23 Nisan 1976.

“Les rapports de pouvoir passent à l'intérieur des corps.” Röportaj: L. Finas, *La volonté de savoir* üzerine, *Quinzaine littéraire* 247, 1 Ocak 1977.

“Pouvoirs et stratégies.” *Les Révoltes Logiques* 4 (1977).

“Non au sexe roi.” Röportaj: B.-H. Lévy, *La volonté de savoir* üzerine, *Le Nouvel Observateur* 644, 12 Mart 1977.

“L'angoisse de juger.” J. Laplanche, R. Badinter ile tartışma, *Le Nouvel Observateur* 655, 30 Mayıs 1977.

“Le jeu de Michel Foucault.” *La volonté de savoir* üzerine, *Ornicar?* 10 (1977).

“Dialogue sur l'enfermement et la répression psychiatrique.” V. Fainberg, D. Cooper, J. P. Faye ile tartışma, *Change* 32-33 (1977); bazı bölümler *La Quinzaine littéraire* 265, 16 Ekim 1977'de yayımlanmıştır.

Röportaj: Croissant olayı üzerine. *Le Matin*, 18 Kasım 1977.

“L'Oeil du Pouvoir.” M. Perrot ve J.-P. Barou ile tartışma, J. Bentham, *Le Panoptique* (Paris, 1977).

“Intervista a Michel Foucault.” Röportaj: A. Fontana ve P. Pasquino, *Michel Foucault, Microfisica del Potere* (Turin, 1977).

“Table ronde sur l'expertise psychiatrique.” *Actes, delinquances et ordre* (1978).

“Precisazioni sul potere. Risposta ad alcuni critici.” Röportaj: P. Pasquino, *Aut Aut* 167-168 (1978).

“Ein gewaltiges Erstaunen.” *Paris-Berlin* sergisi üzerine Paris’te yapılmış röportaj, 1978. *Der Spiegel* 32, 30 Ekim 1978.

“La loi de la pudeur.” 4 Nisan 1978’de Guy Hocquenghem ve Jean Danet ile radyo tartışma programının metni, *Recherches* 37 (nisan 1979).

Colloqui con Foucault. Duccio Trombadori’nin M. Foucault’yla 1978’de yaptığı bir dizi röportaj. Salerno: 10/17 Cooperative Editrice, 1981.

“Lettera di Foucault all’Unita.” *L’Unita* 55, no. 285, 1 Aralık 1978.

“L’esprit d’un monde sans esprit.” Claire Briere ve Pierre Blanchet tarafından M. Foucault ile yapılan konuşma. *Iran: la révolution au nom de Dieu*. Paris: Seuil, 1979.

“Table ronde autour de deux textes, ‘L’Historien et le Philosophe’ de Jacques Léonard et ‘La Poussière et la Nuage’ de Michel Foucault.” *Annales Historiques de la Révolution Française*.

“Luttes autour des prisons.” M. Foucault (“Louis Appert” adıyla), Antoine Lazarus ve François Colcombet arasında 1970’lerde hapisane hareketleri üzerine tartışma. *Esprit* 35 (1979).

“*Le Nouvel Observateur* e l’unione della sinistra.” Fransız radyosunda yayımlanan, Denis Richet yönetiminde, M. Foucault ve Jean Daniel arasındaki konuşma programından alıntılar. *Spirali* 15 (1980).

“Le philosophe masqué.” Röportaj: Christian Delacampagne, ilkbasımlı Foucault adı belirtilmeden yayımlanmıştır. *Le Monde Dimanche* 10, 945, 6 Nisan 1980.

TÇ) “Maskeli Filozof.” Çev. Cemal Ener. *Dostluğa Dair*. İstanbul: Telos, 1992.

“Conversation with Michel Foucault.” Röportaj: Millicent Dillon. *The Threepenny Review* I, 1 (1980).

“Sexuality and Solitude.” Institute for Humanities, NYU, New York’ta verilen seminer üzerine. *London Review of Books* (1981).

TÇ) “Cinsellik ve Yalnızlık.” Çev. Cemal Ener. *Dostluğa Dair*. İstanbul: Telos, 1992.

“De l’amitié commé mode de vie.” *La Gai Pied* 25 (1981).

TÇ) “Bir Yaşam Tarzı Olarak Dostluğa Dair.” Çev. Cemal Ener. *Dostluğa Dair*. İstanbul: Telos, 1992.

“L’intellectuel et les pouvoirs.” Röportaj: Christian Panier ve Pierre Watté, 14 Mayıs 1981. *La Revue Nouvelle* 80(1984).

“Est-il donc important de penser?” Röportaj: Didier Eribon. *Libération*, 30-31 Mayıs 1981.

- "Lacan, il 'liberatore' della psicanalisi." Röportaj: Jacques Nobécourt, Jacques Lacan'ın ölümü üzerine, *Corriere della Sera* 106, no. 212, 11 Eylül 1981.
- "Conversation." *Werner Schroeter*. Der. Gérard Courant. Paris: Cinémathèque Française et Goethe Institute, 1982. M. Foucault ile Werner Schroeter arasında tartışma, 3 Aralık 1981'de Courant'nın kaydıyla.
- "Non aux compromis." R. Surzur ile konuşma, *Gai Pied* 43(1982).
- "Space, Knowledge and Power." Röportaj: P. Rabinow, *Skyline*, mart 1982.
- "Histoire et Homosexualité: Entretien avec M. Foucault." Röportaj: J.P. Joecker, M. Ouerd ve A. Sanzio, *Masques* 13 (1982).
- TC) "Tarih ve Eşcinsellik." Çev. Cemal Ener. *Dostluğa Dair*. İstanbul: Telos, 1992.
- "Michel Foucault, An Interview: Sex, Power and Politics of Identity." Röportaj: Bob Gallagher ve Alexander Wilson, haziran 1982. *The Advocate* 400, 7 Ağustos 1984.
- "Le terrorisme ici et là." Didier Eribon ile tartışma, *Libération*, 3 Eylül 1982.
- "En abandonnant les Polonais, nous renonçons à une part de nous-mêmes." Pierre Blanchet yönetiminde, Bernard Kouchner ve Simone Signoret ile konuşma, *Le Nouvel Observateur* 935, 9 Ekim 1982.
- "L'expérience morale et sociale des Polonais ne peut plus être effacée." Röportaj: Gilles Anquetil, *Les nouvelles littéraires* 2857, 14-20 Ekim 1982.
- "Sexual Choice, Sexual Act: An Interview with Michel Foucault." Röportaj: James O'Higgins, mart 1982. *Salmagundi* 58-59, güz 1982-kış 1983.
- "An Interview." Röportaj: Stephen Riggins, 22 Haziran 1982. *Ethos* I, 2, güz 1983.
- "L'âge d'or de la lettre de cachet." Yves Hersant yönetiminde, M. Foucault ve Arlette Farge ile *Le Désordre des Familles* üzerine, *L'Express* 1638, 3 Aralık 1982.
- "À propos des faiseurs d'histoire." Röportaj: Didier Eribon, *Libération*, 21 Ocak 1983.
- "The Power and Politics of Michel Foucault." Röportaj: Peter Maass ve David Brock, *Daily Californian Inside*, 22 Nisan 1983.
- "Politics and Ethics: An Interview." Çev. Catherine Porter. *The Foucault Reader*. Der. Paul Rabinow. New York: Pantheon, 1984. Nisan 1983'te, Paul Rabinow, Charles Taylor, Martin Jay, Richard Rorty ve Leo Lowenthal tarafından yapılan röportajların derlemesi.
- "La Pologne, et après? Edmond Maire: Entretien avec Michel Foucault." *Le débat* 25 (1983).
- "La Musique contemporaine et le publique." Pierre Boulez ile tartışma, *CNAC Magazine* 15 (1983).

“Vous êtes dangereux.” *Libération* 639, 10 Haziran 1983.

“Archéologie d’une passion.” Röportaj: Charles Ruas, 15 Eylül 1983, *Magazine littéraire* 221 (1985).

“Un système fini face à une demande infinie.” Röportaj: R. Bono. *Sécurité sociale: l’enjeu*. Paris: Editions Syros, 1983.

“Um welchen Preis sagt die Vernunft die Wahrheit?” Röportaj: Gérard Raulet, ilk yayım, *Spuren* 1-2(1983)

“On the Genealogy of Ethics: An Overview of Work in Progress.” Röportaj: Hubert Dreyfus ve Paul Rabinow. *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*, 2.basım, Chicago: University of Chicago Press, 1983.

TÇ) “Bir Ahlak Olarak Cinsellik.” Çev. Cemal Ener. *Dostluğa Dair*. İstanbul: Telos, 1992.

“Qu’appelle-t-on punir?” Röportaj: Foulek Ringelheim, aralık 1983, *Revue de l’université de Bruxelles* (1984): *Punir mon bon souci, Pour une raison pénale*.

“L’éthique du souci de soi comme pratique de liberté.” Röportaj: Raul Fornet-Betancourt, Helmut Becker ve Alfredo Gomez-Müller, 20 Ocak 1984, *Concordia* 6(1984).

“Interview met Michel Foucault.” J. Francois ve J. de Wit ile tartışma, *Krisis: Tijdschrift voor filosofie* 14(1984).

“Le style de l’histoire.” François Dumont ve Jean-Paul Iommi-Amunstegui’nin M. Foucault, Arlette Farge ile röportajı, *Le Matin* 2168, 21 Şubat 1984.

“A Last Interview with French Philosopher Michel Foucault.” Röportaj: Jamin Raskin, mart 1984, *City Paper* 8, 30, 27 Temmuz-2 Ağustos 1984.

“Interview de Michel Foucault.” Röportaj: Catherine Baker, nisan 1984, *La prison autrement? Actes* 45-46(1984).

“Une esthétique de l’existence.” Röportaj: Alessandro Fontana, 25 Nisan 1984, *Le Monde Aujourd’hui*, 16 Temmuz 1984.

“Le souci de la vérité.” Röportaj: François Ewald, *Magazine littéraire* 207 (1984).

“Polemics, Politics and Problemizations: An Interview with Michel Foucault.” M. Foucault’nun, Paul Rabinow ve Tom Zummer’in sorularına yazılı olarak cevap verdiği röportaj, mayıs 1984. Çev. Lydia Davis. *The Foucault Reader*.

“Le retour de la morale.” Röportaj: Gilles Barbedette ve André Scala, 29 Mayıs 1984. Foucault ile yapılan en son röportaj bu olabilir. *Les Nouvelles* 2937, 28 Haziran-5 Temmuz 1984.

“Pour en finir avec les mensonges.” Röportaj: Didier Eribon, *Le Nouvel Observateur* 1076, 21-27 Haziran 1985.

TÜRKÇEDE FOUCAULT HAKKINDA YAYINLAR

Merquior, J.G., *Modern Masters: Foucault*. Fontana, 1985; çev. Nurettin el Hüseyini. *Foucault*. İstanbul: Afa, 1986.

Harvey, Irene, “Foucault ve Dil: Düşünülmeyen Metaforlar.” Çev. Deniz Kanıt, *Defter* sayı 4, nisan-mayıs 1988.

Gürbilek, Nurdan - Savaşır, İskender, “Foucault’nun Hapishanelerine Giriş.” *Defter* sayı 9, nisan-mayıs 1989.

Kitaba Katkıda Bulunanlar

Bedri Baykam

Sanatçı. *Boyanın Beyni* (İstanbul: 1990) adlı kitabı yanı sıra kendi sergileri dolayısıyla yazdığı *Peepshow* (İstanbul: 1992), "Why Do Suntans Disappear?" [*Gerçeksahteler* (İstanbul: Urart, 1991)], "Yaşanan Sanat Üzerine" [*Yaşanan Sanat* (İstanbul: 1987)] ve "Yenidişavurumculuk Üzerine" [*Bedri Baykam Show at the New York Art Expo, New York Coliseum* (İstanbul: 1983) gibi katalog yazılarıyla, "Adnan Tönel'in Ciddi Yaramazlıkları" (*Gösteri*, sayı 140, temmuz 1992), "ABD-91" (*Gösteri*, sayı 131-137, ekim 1991-nisan 1992) ve "Orhan Pamuk ile Kürşat Başar'ın Kitapları ve Resimsel Karşılıkları" (*Gösteri*, sayı 121, aralık 1990) adlı çalışmaları vardır. 555K sergisi dolayısıyla hazırladığı ve serginin gazetesi olan *İç Manzaralar*'da yayımlanan "27 Mayıs İlk Aşkımızdı" adlı siyasal araştırma önümüzdeki aylarda Afa Yayınevi tarafından yayımlanacaktır.

Bruce W. Ferguson

Winnipeg Art Gallery (Winnipeg, Manitoba, Kanada) ve New York'ta (New York, ABD) serbest küratör ve sanat yazarı. Küratörlüğünü yaptığı son dönem sergiler arasında 3. Uluslararası İstanbul Bienali için hazırladığı, *A Group of Seven* adlı Kanada sergisi (İstanbul Büyükşehir Belediyesi Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Müzesi, İstanbul, Türkiye, 1992), *Colin Campbell Retrospective* (National Gallery, Ottawa, Kanada; Power Plant, Toronto, Kanada, 1991), *Pastfuturetense* (Vancouver Art Gallery, Vancouver, British Columbia, Kanada, 1990), yakın zamanda gerçekleştirdiği filmler arasında ise *Projections* (K. Wodiczko dokümanteri; National Film Board of Canada, 1991) ile *Mind over Matter: Six Artists at the Whitney Museum* (Whitney Museum, New York, ABD'deki *M/m* sergisi üzerine dokümanter; Michael Blackwood Productions, 1990) bulunmaktadır. Uluslararası sergiler için yazdığı çok sayıda katalog yazısı yanı sıra geçen yılki makaleleri arasında "Patterns of Intent: Christopher Wool" (*Artforum*, Eylül 1991), "The Importance of Being Ernie: Taking a Close Look (and Listen)" [*Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*, yay. haz. Doug Hall ve Sally Jo Fifer (New York ve San Francisco: Aperture & Bay Area Video Coalition, 1991)] vardır.

Ann Goldstein

Los Angeles Museum of Contemporary Art küratörü. MOCA'da ve Los Angeles sokaklarında düzenlediği birçok serginin yanı sıra Goldstein'in son dönem makaleleri arasında "Dialogues and

Accidence" [*A Dialogue about Recent American and European Photography* (Los Angeles: MOCA, 1991)], "What and How" [*Roni Horn* (Los Angeles: MOCA, 1990)], "Baim-Williams" [*A Forest of Signs: Art in the Crisis of Representation* (Los Angeles: MOCA, 1989)] bulunmaktadır. Editörlüğünü yapıp tanıtım yazılarını yazdığı çok sayıda sergi kataloğu arasında *Constructing a History* (Los Angeles: MOCA, 1989), *Striking Distance* (Los Angeles: MOCA, 1990) ile *Dieter Kohn* (Chicago: MCA, 1984) vardır.

Gülsün Karamustafa

Sanatçı; Plastik Sanatlar Derneği Genel Sekreteri. Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda gerçekleştirdiği *Resim-Afış Etkileşmesi* adlı yeterlilik tezi yanı sıra "Arabesk Türkiye'de En Çok Dinlenen Müzik Türüdür: Orhan Gencebay ile Söyleşi" [*Gösteri*, sayı 16, mart 1982] ve "Resim Sanatı Sinema ile Ne Zaman Buluşur?" [*Video Sinema*, sayı 13, temmuz-ağustos 1981] gibi yazıları, D. Şengel'le birlikte yayına hazırladığı *Sanatçı Hakları: Seminer ve Panel Tartışmaları* (İstanbul: PSD Yayın Dizisi 3, 1992) adlı kitap vardır. Sanat yönetmenliğini yaptığı filmler, *Gecenin Öteki Yüzü* (yön. Okan Uysaler; TRT, 1987), *Asılacak Kadın* (Başar Sabuncu, Uzman Film, 1986), *Kupa Kızı* (yön. Başar Sabuncu; Mine Film, 1985), *Bir Yudum Sevgi* (yön. Atıf Yılmaz; Mine Film, 1984), yönettiği film (Füruzan ile) ise *Benim Sinemalarım'dır* (Mine Film, 1990).

Hüsamettin Koçan

Ressam; Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü öğretim üyesi; Plastik Sanatlar Derneği Yönetim Kurulu Başkanı. *Türkiye Halk Resimleri* adlı araştırmasının yanı sıra aynı konuda "Halk Resimleri" [*Yeni Boyut*, 24(1984)], "Dinamik Sanat, Değişen Çevre, Sürekli İnsan" [*Yeni Boyut*, 22(1984)], "Halk Resim Sanatından Örnekler Sergisi" [*Yeni Boyut*, 4(1982)] gibi yazıları vardır. Sergi tanıtım yazıları ile *Araba Resimleri* (1990) ve *Yazı Resimleri* (1990) adlı doküman-ter film çalışmaları olan sanatçının son yazıları arasında "La Peinture calligraphique" [*L'Ennemi Constantinople*, yay. haz. Gérard-Georges Lemaire (Paris: Christian Bourgois, 1991)] bulunmaktadır; halk resimleri alanında koleksiyon sahibidir.

Hasan Ünal Nalbantoğlu

ODTÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü öğretim üyesi. Yayınları arasında "Modernizm Hakkında Bir Tür Düşünme Denemesi" (*Gösteri*, sayı 138, mayıs 1992), "Teknoloji Sorununa Bazı Felsefi Yaklaşımlar Üzerine" (*Imperus*, sayı 2, yaz 1987), "Cumhuriyet Dönemi Ankarasında Yükselen 'Orta Sınıf' Üzeri-

ne” [*Tarih İçinde Ankara*, yay. haz. E. Yavuz ve Ü. N. Uğurel (Ankara: ODTÜ Yayınları, 1984)], “Needham ve Batı Bilimi Üzerine” [giriş yazısı, *Doğu’nun Bilgisi, Batının Bilimi*, yay. haz. Joseph Needham, çev. H. Ünal Nalbantoğlu vd. (Ankara: Mimarlar Odası, Bilim, Teknoloji ve Toplum Dizisi 1, 1983)], “Althusser’i Okumak: Bilimler Pratiği ve Felsefe Müdahalesi” [*Ekonomik Yaklaşım* 2 (1981)] bulunmaktadır.

Önay Sözer

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü öğretim üyesi. *Felsefenin ABC’si* (İstanbul: Simavi Yayınları, 1992), *Anlayan Tarih: Dil-Tarih İlişkisi Üzerine Bir İnceleme* (İstanbul: Yazko Yayınları, 1981), *Leere und Fülle: Ein Essay in phänomenologischer Semiotik* (Münih: Wilhelm Fink Verlag, 1988), *Edmund Husserl’in Fenomenolojisi ve Nesnelerin Varlığı* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1977) adlı kitapları, “Tarihte Bilinçaltı,” [G.W.F. Hegel: *Tarihte Akıl*, (İstanbul: Ara, 1991)], “Kommt der Geist fragend zurück? Die Dekonstruktion des Begriffs ‘Geist’ bei Heidegger nach Derrida” [*Zur philosophischen Aktualität Heideggers: Symposium der Alexander von Humboldt-Stiftung 24-28 April 1989*, yay. haz. D. Papenfuss ve O. Pöggeler (Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, 1990)], “Dekonstruktion, Gedächtnis und Dialektik: Zur Hegel-Interpretation Paul de Mans” [*Philosophie und Poesie*, yay. haz. A. Gethmann-Siefert (Stuttgart: Friedrich Frommann Verlag, 1988)], “Der Weltgeist und die ‘Rede des Geistes’ als das Problem der Bildung” [*Hegel-Jahrbuch*, yay. haz. Wilhelm R. Beyer (Roma: Jouvence, 1986)] gibi makaleleri bulunmaktadır.

Deniz Şengel

Boğaziçi Üniversitesi Karşılaştırmalı Avrupa Kültürü ve Sanatı Araştırma Merkezi öğretim elemanı. Son dönem çalışmaları arasında G. Karamustafa ile birlikte yayına hazırladığı *Sanatçı Hakları: Seminer ve Panel Tartışmaları* (İstanbul: PSD Yayın Dizisi 3, 1992) ve İ. Aksüğüre Duben’le birlikte yayına hazırladığı *Çağdaş Düşünce ve Sanat* (İstanbul: PSD Yayın Dizisi 1, 1991) adlı kitaplar ile “Translation and Textual Identity” [*A Common European Identity in a Multi-Cultured Continent*, yay. haz. S. Artemel, D. Şengel, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları’ndan çıkacak], “‘Hayatın ve yazının ortasında’: *Kara Kitap*’ta Bilinç” [*‘Kara Kitap’ Üzerine Yazılar*, yay. haz. Nüket Esen (İstanbul: Can Yayınları, 1992)], “*Anı Bellek* Sergisi ve Bergson Alternatif” (Gösteri, sayı 138, mayıs 1992), “Postmodernizm’ ve Teori” (*Çağdaş Düşünce ve Sanat*) adlı makaleler bulunmaktadır.

Bu kitapta yayımlanan
konferanslar burada
belirtilen zaman ve
mekânlarda yer almıştır.

**İstanbul Büyük Şehir Belediyesi,
Cemal Reşit Rey Konser Salonu,
Küçük Toplantı Salonu, Harbiye, İstanbul**

10 Nisan 1992

Önay Sözer,

Sanat Yapma Hakkına Doğru

17 Nisan 1992

Hasan Ünal Nalbantoğlu,

Sanat Üretimi ve Çağdaş Öznenin Kurgulanışı

22 Mayıs 1992

Bedri Baykam,

Post-Duchamp Krizi

29 Mayıs 1992

Deniz Şengel,

Romantizm ve Hukuk: Telif Hakkı ve Sanat Kuramı

**Mimar Sinan Üniversitesi Oditoryumu,
Fındıklı, İstanbul**

9 Mayıs 1992

Bruce Ferguson,

Küratörlük Yöntemi/Küratörlük Konuşmaları:

Müze Konuşma Edimleri

*(Curatorial Methodology/Curatorial Conversations:
Museum Speech Acts)*

**Amerikan Konsoloslugu USIS Kütüphanesi,
Tepebaşı, İstanbul**

27 Mayıs 1992

Ann Goldstein,

*Çağdaş Sanatta Yeni Gelişmeler ve Müzenin Bakış
Açısı*

*(Current Developments in Contemporary Art and the
Viewpoint of the Museum)*

tele-konferans

İllüstrasyon

Dizini

Sayfa	16	Siegfried Pflegerl, bilgisayar kodu.
Sayfa	17	Siegfried Pflegerl, bilgisayar grafiği, <i>Die vollendete Kunst</i> (Viyanalı; Köln: Böhlau Verlag, 1990), s. 315.
Sayfa	66	Marcel Duchamp Paris'te, 1910. Teeny Duchamp koleksiyonu.
Sayfa	100	Jeff Koons, <i>Two-Ball 50/50 Tank</i> , 1985. Saatchi koleksiyonu.
Sayfa	104	Bedri Baykam, <i>This Has Been Done Before</i> , 1987. Bedri Baykam koleksiyonu.
Sayfa	115	Frank Gehry, <i>Temporary Contemporary</i> , Los Angeles. Fotoğraf Squidde and Nunns.
Sayfa	118	Arata Isozaki, <i>Museum of Contemporary Art</i> , Los Angeles. Fotoğraf John Eden.
Sayfa	122	Barbara Kruger, isimsiz, 1989-90. <i>Temporary Contemporary</i> Los Angeles. Fotoğraf Gene Ogami.
Sayfa	132	<i>Panza Koleksiyonu</i> sergisi, <i>Temporary Contemporary</i> , Los Angeles. Fotoğraf Squidde and Nunns.
Sayfa	139	<i>Barry Lowen Koleksiyonu</i> sergisi, <i>Temporary Contemporary</i> , Los Angeles. Fotoğraf Squidde and Nunns.

Çağdaş Düşünce ve Sanat
(PSD Yayın Dizisi 1) üzerine

"Görülen o ki, sözlü düşünce alışverişlerinin yazıya geçirilmesinden verimli tartışma zeminleri doğabileceğini ummak ve böylesi çabaları desteklemek hiç de boşuna değil."

Fusun Akatlı, Gösteri, kasım 1991

"PSD'nin bu güzel yayınının bu kadar zamanında çıkması bana ilerisi için ümit verdi. Hedefimiz 2000'li yıllarda neden söz ettiğimizi, sorunlarımızı ve onları çözme mantığımızı artık anlayan ve bize 'neden rahat anlaşılr şeyler çizmiyorsunuz, neden küçük resim yapmıyorsunuz?' diye sormayan bir kuşak yaratmak."

Bedri Baykam, Gösteri, kasım 1991

UNESCO / AIAP

a+A

TÜRKİYE ULUSAL KOMİTESİ

PLASTİK SANATLAR DERNEĞİ YAYIN DİZİSİ 4

"Yalnızca aydınların ve sanatçıların değil, kısaca kültür ve sanatla ilgilenen, gündemin nereden oluştuğunu merak edenlerin ilgiyle karşılayacakları bir kitap."

Hürriyet, 20 kasım 1991

ISBN: 975 95401-3-4