

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>

Paha Biçilemez *

Kültür, Ekonomi ve Sanatta Değer Kavramı

Yayına Hazırlayan:

Michael Hutter - David Throsby

Türkçesi: Ceren Yalçın

*SEL

Bir sanat eserinin değeri nasıl belirlenir? Piyasa her zaman bir resme, albüme, herhangi bir sanat performansına, sanat eserine veya çeşitli kültürel olgulara parasal bir değer biçer. Peki bu değer, kültürel ve sanatsal fenomenlerin içsel değerlerini ne şekilde ve ne oranda yansıtır? Bunlar arasındaki ilişki nasıl kurulur?

Sanatsal üretimlerin yalnızca ekonomik değeri odağından incelenmesi, finansal kararların değerini tüm diğer yönlerini gölgede bırakması tehlikesini de beraberinde getiriyor. Konu üzerinde çalışmalar yapan önemli ekonomist ve akademisyenlerin makalelerini bir araya getiren *Paha Biçilemez: Kültür, Ekonomi ve Sanatta Değer Kavramı* ise sanatın toplumsal değeri ve piyasanın işleyişini ele aldığı tartışmalarda farklı bir perspektif geliştirmeyi sağlıyor.

Akademi ve sanat camiasının değer biçme usullerini, piyasanın sanata biçtiği değeri farklı yönlerden inceleyen metinler, sınırlı ekonomik yaklaşımlar tarafından çizilen çerçevenin ötesine geçerek çeşitli bakış açılarının farklılıklarını ve buluştukları zemini keşfe çıkıyor.



ISBN: 978-975-570-639-9



22 TL

www.selyayincilik.com

PAHA BİÇİLEMEZ*

Kültür, Ekonomi ve Sanatta Değer Kavramı

MICHAEL HUTTER, Almanya'daki Witten/Herdecke Üniversitesi'nde Ekonomi profesörü ve üniversitenin Ekonomi Teorisi bölüm başkanıdır. Ekonomi teorisi, felsefe ve sanat, ve kültür ekonomisi alanlarında pek çok yayını vardır. *Soziale Systeme: Zeitschrift für soziologische Theorie*'nin editörlerinden ve *Journal of Cultural Economics* ve *European Journal of Law and Economics*'in yayın kurulu üyesidir. Profesör Hutter geçmişte Association for Cultural Economics International'ın başkanlığını yapmış ve New School for Social Research (New York), Avrupa Üniversitesi (Floransa), Catania Üniversitesi, Innsbruck Üniversitesi ve California Üniversitesi'ne konuk olmuştur. 2003 ve 2007 güz dönemlerinde Los Angeles'taki Getty Araştırma Enstitüsü'nün misafir akademisyenlerinden biri olmuştur.

DAVID THROSBY, Avustralya-Sydney'deki Macquarie Üniversitesi'nde Ekonomi profesörüdür. Sanat ve kültür ekonomisi, ve kültür ve ekonomi politikaları arasındaki ilişki üzerine yayınları bulunmaktadır. Araştırmaları performans sanatlarında arz ve talep, ekonomik bireyler olarak sanatçıların rolü, kültür siyaseti, ekonomik gelişmede kültür, sürdürülebilirlik ve kültürel sermaye, sanat ve kültürde değer teorileri ve miras koruma ekonomisi konularına odaklanmıştır. Geçmişte Association for Cultural Economics International'ın başkanlığını yapmıştır ve *Journal of Cultural Economics*, *Poetics* ve *International Journal of Cultural Policy*'nin yayın kurulu üyesidir.

***SEL YAYINCILIK**

Piyerloti Cad. 11/3 Çemberlitaş - İstanbul
Tel. (0212) 516 96 85

<http://www.selyayincilik.com>

E-mail: halklailiskiler@selyayincilik.com

SATIŞ - DAĞITIM:

Çatalçeşme Sokak, No: 19, Giriş Kat

Cağaloğlu - İstanbul

E-mail: siparis@selyayincilik.com

Tel. (0212) 522 96 72 Faks: (0212) 516 97 26

***SEL YAYINCILIK: 620**

SANAT KİTAPLARI: 08

ISBN 978-975-570-639-9

PAHA BİÇİLEMEZ

Kültür, Ekonomi ve Sanatta Değer Kavramı

Yayına Hazırlayan: Michael Hutter, David Throsby

Türkçesi: Ceren Yalçın

Özgün Adı:

Beyond Price

Value in Culture, Economics, and the Arts

© Cambridge University Press, 2008

© Sel Yayıncılık, 2010

Genel Yayın Yönetmeni: İrfan Sancı

Dizi Editörü: Ahu Antmen

Editör: Ayça Akarsu

Kapak tasarımı ve teknik hazırlık: Gülay Tunç

Birinci Baskı: Eylül 2013

Baskı ve Cilt: Yayıncılık Matbaası

Fatih Sanayi Sitesi, 12/197-203

Topkapı-İstanbul, 567 80 03

Sertifika No: 11931

Paha Biçilemez

Kültür, Ekonomi ve Sanatta Değer Kavramı

Yayına Hazırlayan:

Michael Hutter - David Throsby

Türkçesi: Ceren Yalçın

İÇİNDEKİLER

Önsöz.....	7
------------	---

1 Sanat ve Kültürde Değer ve Değer Bıçme:

Giriş ve Genel Bakış	11
Michael Hutter ve David Throsby	

BİRİNCİ KISIM: ANLAMIN KÖKENLERİ

2 Kültürler Arası Değer Yaratımı:

Günümüz Avustralya Yerli Sanatı	31
Terry Smith	

3 Eğlendiricilik Değeri:

İşsel, Araçsal ve Aktarımsal.....	47
Richard Shusterman	

4 Ekonomik Değerden Sanatsal Değer Yaratmak:

Değişen Girdi Fiyatları ve Yeni Sanat.....	64
Michael Hutter	

İKİNCİ KISIM: SANAT YAPITINDA DEĞER YARATIMI

5 Sanatçının Değer Yaratımı:

Hector Berlioz ve <i>Symphonie Fantastique</i> Örneği	77
David Throsby	

6 Modern Avrupa'nın İlk Evrelerinde Sanat,

Şeref ve Mükemmeliyet	89
Elizabeth Honig	

7 İvir Zıvır ve Aura: Arşiv Ekonomisi 104 |

Kurt Heinzelman

ÜÇÜNCÜ KISIM: SÜREKLİLİK VE YENİLENME

- 8 Yolngu Törens el Şarkı Yorumlarında Değer:**
Süreklilik ve Değişim 123
Steven Knopff
- 9 Ritüeller ve Vaatler:**
İnsan Toplumsal Ritüellere Neden Değer Verir? 135
Lourdes Arizpe
- 10 “Bu Modern Günler İçin bir Luther’den Fazlası”:**
Amerikan Kültüründe Emerson’un Şöhretinin
Yapılandırılışı, 1882-1903 152
Richard F. Teichgraeber III

DÖRDÜNCÜ KISIM: TAKDİR VE KIYMET

- 11 Sanatta Değer Bıçme Konusuna**
Niceliksel Yaklaşımlar ve Bir Sinema Uygulaması 171
Victor Ginsburgh ve Sheila Weyers
- 12 Birleşik Değerler: Üç Tarihsel An** 191
Neil De Marchi
- 13 Sanat Yapıtının İçsel Değeri:**
Masaccio ve Chapman Kardeşler 209
Carolyn Wilde
- 14 Kültür Tüketiminde Zaman ve Tercihler** 224
Marina Bianchi

BEŞİNCİ KISIM: KÜLTÜR POLİTİKALARI

- 15 Sanatta Hangi Değerler Geçerli Olmalıdır?:**
Ekonomik Etkenler ve Kültürel Değerler
Arasındaki Gerilim 245
Bruno S. Frey
- 16 Karşı Sanatın Kamusal Değeri:**
Sansasyon Sergisi 253
Arthur C. Brooks
- 17 Uçlara Doğru: ABD Sanat Sisteminde Ticari ve**
Kâr Amacı Gütmeyen Değerlendirmeler 266
Bill Ivey
- Katkıda Bulunanlar 281
- DİZİN 285

Önsöz

Bu cildin amacı sanat ve kültürde değerin nasıl oluştuğunun ve değer biçme usullerinin nasıl işlediğinin daha iyi anlaşılmasını sağlamaktır. Bunu, piyasadaki güçlerin kamuoyu ve özel karar verme aşamaları üzerinde gitgide daha da fazla etki sahibi olduğu bir dünyada gerçekleştirmektedir. Bu koşullar altında insanların yaptığı, tükettiği, zevk aldığı, satın aldığı ve sattığı şeylere değer biçmede, ekonomik kararlar her zamankinden fazla rol oynamaya başlamıştır. Sanat ve kültürde değer üzerine yapılan finansal değerlendirmeler elbette önemlidir, ancak çağdaş dünyada sanatın değerini belirlemede ekonomik temellere dayanmak, alternatif anlayışları gün geçtikçe daha da çok gölgelemektedir.

Projemizin en önemli öncüllerinden biri, sanat ve kültürde değer üzerine şimdiye değin sürdürülmüş araştırmaların göğüslemek zorunda kaldığı güçlüklerden birinin, akademisyenlerin çalışma yaptıkları katı disiplin sınırları olduğunun farkına varılmasıdır. Bu özellikle ekonomi bilimini tüm geçmişi, bugünü ve geleceğiyle insan davranışını açıklamaya muktedir gören iktisatçılar için geçerlidir, ancak diğer yönlerden de doğrudur – kültür uzmanlarının çoğu yakın disiplinlerde neler olup bittiğini anlamamakta ve ekonomistlerin tartışmaya getireceği katkıdan şüphe duymaktadır. Proje, buna uygun düşecek şekilde, disiplinlerarası karşılıklı iletişimin kurulması ve sürdürülmesi için yeni olanaklar yaratmak amacı göz önünde bulundurularak tasarlanmıştır.

Bunun ilk adımı olarak iki editör 2000 yılı sonbaharında İtalya, Cadenabbia'daki (Como) Villa La Collina'da, Fritz Thyssen Vakfı tarafından desteklenen, Sanatta Değer Biçme Pratikleri adlı bir atölye çalışması düzenledi. Etkinlik, ekonomistleri; sanat, edebiyat ve müzik tarihçilerini; sanat yönetmenlerini

ve sanatçıları bir araya getirdi. Atölyenin amacı, tartışılmakta olan değer usullerine ilişkin yazılı kaynaklar oluşturmak değil; daha çok disiplinler sınırlar arasında verimli bir tartışmanın olabilirliğini test etmektir. Bu ilk buluşmanın başarısı, daha elle tutulur sonuçların üretilmesine vesile olacak ikinci bir atölye düzenlenmesi için motivasyon sağladı.

Halihazırdaki cilt, editörlerin 2004 ilkbaharında düzenledikleri ikinci atölye çalışmasıyla biçimlenmeye başladı. Bahsi geçen atölye; İtalya, Bellagio'daki Rockefeller Vakfı Araştırma ve Konferans Merkezi'nde yapıldı. İki değer biçme usulüyle de içli dışlı olan ve farklı disiplinlerden gelen bir akademisyenler grubunu davet ettik. Atölyede bulunan editör ve diğer iktisatçıların tamamının, çok çeşitli şekillerde kültür ekonomisiyle ilişkisi olmuştur; hepsi kültürel geleneklerin, sanat takdirinin ve estetik beğenin tuhaf birlikteliğiyle karşı karşıya kalmıştı. Diğer akademisyenler ise sanat tarihçileri, müzikologlar, estetik felsefeciler, edebiyat akademisyenleri, antropologlar ve siyaset bilimcilerdi; ki pek çoğu bunların birden fazasıyla ilgiliydi. Katılımcıların tümünden, yetkin oldukları alandan seçtikleri örneklerle, çeşitli bakış açıları arasındaki farkları ortaya çıkaracak ya da ortak zemini gösterecek meseleleri ele aldıkları bilimsel makaleler sunmaları istendi. Gerçekten de makalelerin tümü somut tarihsel ya da çağdaş örnekler ve karşıtlıklar üzerinde durmaktaydı.

Atölyenin yürütülme aşaması endişelerle doluydu. Özetle, ekonomistler, sosyal bilimler alanlarında çalışan meslektaşlarının yalnızca anlatsal kanıtlara dayalı eksik tanımlanmış kavramlarla uğraşıp ilgileneceğinden şüphe ediyor; bunun karşılığında sosyal bilimciler de ekonomistlerin sanatın ticari kullanımının dışında hiçbir şeye odaklanmaksızın, inatla, sanatsal ve kültürel aktivitelerin araçsal yorumlarına meyledeceklerinden korkuyordu. Bu korkular, dağılmaları biraz zaman almakla beraber, yavaş yavaş, ekonomistler arasında sanat tarihçileri ve antropologların argümanlarının ilginç bir biçimde tutarlı oluşuna ilişkin bir merak duygusu ve sosyal bilimciler arasında ekonomistlerin entelektüel, sanatsal ve kültürel değerlendirmenin kendine has özelliklerini hesaba katan daha geniş bir model arayışında olduğuna ilişkin bir farkındalık duygusuyla yer değiştirdi.

Atölye çalışmasının ardından on altı makalenin tamamı yeniden elden geçirildi, genişletildi ve hem toplantı süresince hem de ertesinde ortaya çıkan yorum ve görüşlerin görünür kılınması ve tartışmamızın iskeletini oluşturan ortak temaların vurgulanması için üzerlerinde tekrar çalışıldı. Söz konusu makaleler, giriş bölümüyle birlikte bu ciltte bir araya getirilmiştir.

Birkaç kuruluş ve kişiye duyduğumuz minneti dile getirmek isteriz. Öncelikle Bellagio'daki atölye çalışmasına verdiği cömert destekten ötürü Rockefeller Vakfı'na teşekkür ederiz. Vakfın Yaratıcılık ve Kültür Müdür Yardımcısı Joan Shigekawa hem atölyeye katıldı, hem de fonu sağlayan ajansla temasa geçmemiz için ilk elden aracı oldu. New York bürosunda görevli Susan Garfield ve

Peter Helm pek çok konuda değerli yardımlarını, Gianna Celli ve Villa Serbelloni'deki personeli de konukseverliklerini ve dostluklarını esirgemediler. Projeye sağlanan hibe, Macquarie Üniversitesi Ekonomi Bölümü eliyle yönetildi, ki buranın personeline de yardımları için teşekkür borçluyuz. Atölyenin organizasyonunda emeği geçen Delia McCarthy ve bu cildin taslaklarını ve görsel malzemeyi elden geçiren Laura Billington'ın isimlerini özellikle minnetle anmak isteriz. Cilt önerisini gözden geçirerek değerli görüşlerini paylaşıyan üç anonim kişı daha bulunmaktadır. Son olarak, New York Cambridge Üniversitesi Yayınları Baş Ekonomi ve Finans Editörü Scott Parris'e, cildin ortaya çıkmasındaki rolü dolayısıyla teşekkürlerimizi sunarız.

Michael Hutter
David Throsby
Haziran 2007

Sanatta ve Kültürde Değer ve Değer Biçme:

Giriş ve Genel Bir Bakış

Michael Hutter ve David Throsby

1.1 Altyapı

Bu cilde yön veren temel hipotez, ekonomik ve kültürel değerler arasında bir ayırım yapılabilceği ve bu değer kavramı çiftinin doğasının, nasıl oluştuklarının ve birbirleriyle ilişkilerinin/ilişkisizliklerinin soruşturulması gerektiğidir. Bu iki kavram tüm cilt boyunca, disiplinler sınırlarla çizilmiş bölümleri birbirine bağlayan bir leitmotif gibi mekik dokuyacak.

Bu cildi bağlamına oturtmak için, bu alana dahil olan; kitabın çeşitli bölümlerinde geçen argümanların devşirildiği temel noktaları ve karşıt konumları belirleyen fikirlerin tarihsel evrimini gözden geçirerek başlamak faydalı olacaktır. Bu bölümün ikinci kısmında yer alan kısa tarihsel incelemede enine boyuna kronolojik bir yaklaşım benimsedik.¹ Ardından 1.3'te, temel olarak yirminci yüzyılın ikinci yarısına ait literatür üzerinde durarak, ağdaş görüşleri tartıştık. Son olarak 1.4'te, tüm cilde ve cilt içeriğine dair genel bir bakışa yer verdik.

1.2 Literatürdeki Temel Noktalar

Kültürel ve ekonomik değerler arasındaki ilişki üzerine tartışmalar, felsefe alanında, Platon ve Aristo'dan beri yapılmaktadır. Antik düşünce, en yüksek meritedeki değerin mutluluk ve kutsanmışlık ya da tanrısal g nenme deneyimi yoluyla elde edilebileceği iddiasını ortaya atmıştı; sanat deneyiminin bu amaç doğrultusunda oynadığı rol küçüktü, pratik sanatlarla ilişkilendirilen ticari eylemler ise daha da düşük bir seviyede görülüyordu. Ancak on yedinci ve on sekizinci yüzyıllara kadar modern estetik ve ekonomik düşünceler ortaya çıkmadı.

¹ İzleyen tartışmanın bazı bölümleri, ekonomik ve estetik değer nosyonlarının tarihi üzerine yapılmış, çalışma grubunun öngörülmemiş ürünlerinden biri olan aynı bir araştırma projesinin sonuçlarından yararlanmaktadır; ayrıntılı bilgi için bkz. Hutter ve Shusterman (2006).

Bunu gerçekleştirmek ise, en tanınmışları Shaftesbury Kontu, Francis Hutcheson, David Hume ve Adam Smith olan bir İngiliz yazarlar grubuna düştü. Bu yazarlar güzelliğin arzudan bağımsız bir biçimde deneyimlenmesinden kaynaklanan değerler ile, bireylerin kişisel memnuniyetlerinin aracı olan nesnelerden kaynaklanan değerler arasında bir ayrım gördüler. Bunlardan ilki, Tanrısalılık üzerine düşüncelerle ilintili olduğu için açıkça üstün görüldü. Bunun tamamlayıcısı olan ekonomik değer, kişisel tatminden gelen zevkle ilişkiliydi. Ahlaki açıdan daha düşük seviyede tutulmakla birlikte, mümkün olan en yüksek faydayı sağlamak, özel tüketimin ve toplumsal hareketliliğin akla yatkın ve makul görülen bir amacı haline geldi.

On dokuzuncu yüzyılın ortalarına gelinceye dek, bir ekonomi disiplini ve felsefi bir disiplin olarak estetik arasındaki ayrım keskindi. W. S. Jevons ve diğer ekonomistler; “fayda”nın, fiziksel duyumlar gibi, uçlarda azalan türde yoğunluğa sahip olan bir grafik çizdiğini ikna edici şekilde öne sürebiliyorlardı. Bu, piyasa değerinin belirlenmesi için yeterli bir ortak payda sağlıyor gibi görünüyordu: Tüketicilerin sağladığı toplam fayda ve toplam üretim maliyeti pazardaki değiş tokuş süreçleri üzerinden birleştiğinde, bir denge durumu fiyatı elde ediliyordu. Bu fiyata değişim değeri dendi. Aristoteles değişim değerini, kullanımdaki doğal değerlerin en alt sınırı olarak yorumlamıştı; on dokuzuncu yüzyılın sonunda ortaya konulan ekonomi teorisiyse, konumunu kendi kendine ayarlayan, kullanım değerini öznel “tercihler”in bulanık sularına sürgüne gönderen bir mekanizmanın denge durumunda okunan bir değişim değeri kavramı üzerine kuruldu. Bu gelişmeler yaşanırken, estetik teori kendini sanat dünyasının dışındaki alanlardan ayırmaya başladı. Hegel’den itibaren, estetik düşünürleri güzel sanatlara odaklanarak ilgi alanlarını daralttılar ve sanat eserlerinin ruhani ve büyük hakikate erişmede önemli ve öncelikli bir rol oynadığını iddia ettiler.

Yirminci yüzyıl bu iki ayrı alandaki gelişmelerin devamına tanıklık etti. Estetik teoride, estetik değerın biricikliğini tanımlama girişimleri sürüyordu: Adorno (1984) sanatın özerkliği konusunda ısrarcıydı; G. E. Moore (1959) meseleyi ahlaki anlamda iyilik temelinde ele alıyor; Wittgenstein (1970) dil oyunlarını “kültürel beğeni” üzerine kuruyordu; Gadamer (1982) konunun hakikatle ilişkisi üzerine odaklanıyor; Budd (1995) ise sanat deneyiminin içsel bir değeri olduğunu savunuyordu. Bu esnada ekonomide, teori aksiyomlara dayalı bir sertlik kazandı. Parasal olarak ifade edilen eder, etkisi bütün alışveriş türlerinde görülen tüm öznel ve nesnel değişkenlerin tarafsızca ölçülmesiyle ilişkilendiriliyordu. Eder ve değerin eşanlamlı hale geldiği bu noktada yeni bir hiyerarşi inşa ediliyor; bu mantık evreninde kültürel ve sanatsal değerler, bilimsel araştırmanın alanının dışında kalan öznel kategoriler sayılıyordu. Debreu’nun (1959) kanonik versiyonunda *değer*, “piyasa fiyatının emtia hacmiyle çarpımı” olarak tanımlanıyordu.

1.3 Çağdaş Tartışma

Değinilen disiplinlere ait literatürlerin bu pek de iç açıcı olmayan haline karşılık, son birkaç onyıdır ekonomik ve kültürel değerler arasındaki ilişki; özellikle de sanat ve kültürün öznel, ruhani ya da kelimelerle ifade edilemeyen özellikleri, ve piyasada bu olguların finansal olarak değerlendirilmeleri konusundaki gerçekler üzerine önemli tartışmalar yaşanmakta. Bu tartışmalara verilen katkılar iktisat, edebiyat ve kültür teorisi, sosyoloji, antropoloji ve kültür siyaseti çalışmalarında izlenebilir. İzleyen araştırma bu beş alandaki en etkili çalışmalardan yalnızca bir kısmını gözler önüne serecek.

1.3.1 İktisat

İktisatçılar arasında, Scitovsky'nin (1976) faydanın psikolojik kaynaklarını açığa çıkardığı ve kültürel mallardan zevk alınabilmesi için tüketim alışkanlıklarının buna uygun olması gerektiğini vurguladığı 1970'lere kadar kimse değer konusunu yeniden kurcalamaya hevesli değildi. Ancak her nasıl olduysa, fikirlerine çok zayıf bir tepki verildi ve değer konusuna olan ilginin, bazı sanat nesnelerinin fiyatlarının yüksek olmasının nedenleri odağında tazelenmesi için 1980'lerde yaşanan sanat piyasası patlamasının gerçekleşmesi gerekti. Tartışmayı, sanat nesnelerine yapılan yatırımın geri dönüşünün aşırı düşük olmasına açıklama getirmeye yardımcı olan, sanat eserlerinin gelecekteki ederlerinin tesadüfi olduğu teziyle Baumol (1986) başlattı.² Frey ve Pommerehne'in (1989) katkıları, iç politikadaki sorunlara değiniyordu. Sanatsal niteliğin piyasa kavramlarıyla ifade edilebileceği varsayımını paylaşıyorlardı, ancak sanatçıların ünlerinin ve sanat eserlerine biçilen değerın epey istikrarlı seyrettiği gözleminde bulunmuşlardı. Grampp (1989) estetik yargıları biçimlendiren etkenleri sıralayarak tartışmayı ilerletti. Estetik değeri, aynı ekonomik değer gibi, ifade edilebilir buluyordu. Ancak, "piyasanın sanat yapıtlarına verdiği değerin, onların estetik kalitesine göre verilen yargıyla tutarlı bir ilişki içinde olduğunu" (s. 37) iddia etti; buna göre, fiyatlar paha biçilmez değerlerin güvenilir göstergeleriydi.

Sanat ve kültür ekonomisi alanındaki çağdaş görüşler, iki değer kavramı arasındaki ilişkinin basit, tekdüze bir dönüşümden çok daha karmaşık olduğu yönünde. Farklı disiplinlerin bu konuya yaklaşımları ilk olarak Klamer (1996) tarafından iktisatçıların, filozofların, tarihçilerin, siyaset bilimcilerin ve sanatçıların makalelerini bir araya getiren bir kitapta toplandı; Klamer, diyalogu geliştirmek amacıyla, yazarlarla yapılan kısa röportajları da çalışmaya dahil etti. Throsby (2001), ekonomik ve kültürel değerler ayrımı konusuna, ilkinin ekonomi analiz yöntemleriyle ölçülebilir ve parasal olarak ifade edilebilir, diğerininse geniş bir

2 Resimlerin parasal olarak geri dönüş oranları üzerine yapılmış pek çok çalışma, geri dönüşün küçük alıcı grupları ve kesin olarak belirlenmiş alt pazarlarda yüksek olabildiğini göstermektedir; kapsamlı bir inceleme için bkz. Frey ve Eichenberger (1995).

kültürel müzakereden kaynaklanan, çok boyutlu ve standart bir birimle hesaplanamayan değerler olduğunu belirterek açıklık getirdi. Kültürel değer, onun estetik; sembolik; sosyal ve diğer bileşenlerine ayrılacağı bir yapı sökümüne gidilmesini önerdi. Ekonominin değer konusunu ele alışı konusunda etkili bir çözümleme, değer toplumsal olarak inşa edilen bir olgu olduğunu ve değer belirlenişinin, gerçekleştiği sosyal bağlamdan ayrı tutulamayacağını savunan Mirowski’de (1990, 1999) bulunabilir.

1.3.2 Yazın ve Kültür Teorisi

1980’lerin başında gerçekleşen tartışmalar, yazınsal ve görsel sanatlara ait mevcut işlerde ekonomik ve sanatsal değerlerin karmaşık bir şekilde iç içe geçtiğini ortaya koyan edebiyat çalışmaları alanındaki katkılarla zenginleşti. Heinzelman (1980), Blake; Wordsworth; W. C. Williams ve Shakespeare yapıtlarından karmaşık ekonomik anlamlar çıkardı. Marc Shell birkaç yazısında (1978, 1982, 1995) ekonomik değer, Yunan mitolojisindeki Gyges efsanesinden John Ruskin’in kitaplarına kadar çeşitli edebi eserlere nasıl nüfuz ettiğini çözümledi. Yine başka çalışmalarında bozuk paranın, kağıt paranın ve sanatın ortak iletişimsel yapısını inceledi. Shell’in, tiyatro oyunu *Faust*’ta Goethe’nin paraya yaklaşımı konusundaki yorumu özellikle aydınlatıcıdır.

Kültürel disiplinler alanında 1980’lere kadar konuya ilgi çok da fazla değildi. Fransız literatüründe, özellikle Pierre Bourdieu’nün çalışmalarında bir “alan” olarak ekonomi, sayısı iki elin parmaklarını geçmeyen ve kendilerine has söylem ve değerlendirme tarzlarına sahip sosyal nüfuz bölgelerinden biri olarak görülüyordu. Bourdieu (1985), nesnelerin araçsal değere sahip olduğu ekonomik alanla, sembolik değere sahip olduğu kültürel alan arasında bir ayrım olduğunu ileri sürüyordu. Hangi değerlendirmenin birincil olduğuna bağlı olarak, ya geniş çaplı kültürel üretim pazarlarının, ya da kısıtlı üretim yapan pazarların ortaya çıktığını fark etti. Bourdieu’nün, bireyler için sembolik bilginin gerekliliğini ifade etmek için tanımladığı “kültürel sermaye” kavramı, pek çok sosyolojik araştırmada ampirik uygulama alanı buldu. Bu kavram, esinini, kültürel sermayeyi ortodoks ekonomi terimleriyle dayanıklı kültürel varlık olarak yorumlayan görece yeni görüşlerden değil, Marksist toplumsal sınıf kavrayışından alıyordu (Throsby, 1999). Marksist düşüncenin etkisi, kullanım değerine yaptığı vurgunun yenilenmesi ve “pür gösterge” olarak sanatın, kültürel dünyanın yaygınlaşan metalaştırılmasından etkilenmediği vurgusuyla birlikte, Baudrillard’ın (1983) çalışmalarında da görülür.

1980’lerin sonlarında, felsefeden yazın eleştirisine kadar uzanan disiplinlerde daha soyut bir düzlemde süregiden değer tartışmasında, Barbara Herrnstein Smith ile yeni bir çıkış açıldı. Smith (1988), gündelik değer biçme deneyiminden yola çıkıyordu: “Bizler, neredeyse her zaman, bir şeylerin bize neye “mâl olacağı”nı hesaplar; yani bunları deyim yerindeyse şahsi evrenimizin ekonomisini

baz alarak fiyatlandırırız.” (s. 42) Smith’e göre bir “ekonomi”, hangi türden olursa olsun; bireylerin “devamlı dalgalanma ve hareketlerin meydana geldiği böyle bir sistem”in koşullarına bağlı olarak kararlar aldıkları bir kaynaklar ve kısıtlamalar kümesiydi (s. 30). Bu durumda estetik söylem de “yalnızca sanatçının kendi ilgileri ve kaynaklarının sürekli hareketlilik gösteren ekonomisini değil, aynı zamanda onun varsaydığı ya da tasavvur ettiği izleyicilerin değişken ekonomilerini de kapsayan” bir ekonomi olarak tanımlanabilirdi (s. 45). Sonuç olarak, iki “söylem alanı” gözlemleyebiliriz:

Bir tarafta ekonomi teorisinin söylemi var: para, ticaret, teknoloji, endüstri, üretim ve tüketim, çalışanlar ve tüketenler... Diğer tarafta ise, estetik aksiyolojinin söylemi: kültür, sanat, deha, yaratım ve beğeni, sanatçılar ve sanatseverler... İlk söylemde; meydana gelen olaylar hesaplama, tercihler, maliyetler, öncelikler, kâr ve fayda yönünden açıklanır. İkincisinde ise, olaylar açıklanmaktan çok, esin, ayırım, beğeni, ... , zamanın sınavı, içsel değer ve aşkın değer gibi terimlerle “gerekçelendirilir.” (s.127)

Smith’in “çifte söylem” paradigması, çoğunlukla bu yaklaşımı eleştiren katkılara yol açmakla beraber beşeri bilimlerde, özellikle de sosyolojide, ekonomik ve kültürel değer tartışması açısından çok verimli oldu. Bu türden iki örneği ele alalım. İlk olarak; felsefe ve kültür çalışmalarındaki postmodernist düşünme şekilleri mutlak değerlerin tekrardan vurgulanmasına ve estetik ve diğer aşkın niteliklerin değerlendirilmesinde değerlerin kıstas alınmasının reddine götürdüğünden, Smith’in olumsal değerler için mutlak nedenler bulma girişiminin yetersiz kaldığı söylendi. Bunun yerine, Connor (1992) çözüm olarak “paradoksal bir yapı” önerisinde bulundu: “Değer probleminin bütün olarak tek bir seferde kavranması mümkün değildir” ve bunun nedeni tam olarak “mutlak ve görece değerlerin, bütünün iki ayrı yarısı olmamasıdır.” (s. 32) Bunun yerine, bu ikisi birbirlerinden çıkarsanırlar ve diğeri tarafından işaret edilirler.

İkinci örnek, Smith’in “estetik değer”i Marksist politik ekonomiyle yetişmiş felsefe ve literatür okulları için kabul edilemeyecek biçimde ekonomik “kullanım değeri”ne indirgediği iddiasıyla ilgilidir. Guillory (1993), batı dünyasının edebi klasiklerinin oluşumu üzerine yaptığı kapsamlı bir araştırmada, “çifte söylem” paradigmasını tartışmış ve şu sonuca varmıştı: “Değişim değerini kullanım değerinin üzerine yıkmak ... estetik olanı ekonomik bir ifadeye indirgemenin özündeki politik ekonomiyi unutmaktır.” (s. 302) Ancak, değişim artık “ağza ekonomiyle ilgili önermeler alınmaksızın” bir genel etkileşim anlayışı olarak ele alınabilir; ki Guillory bu yaklaşımın izini Georg Simmel’e kadar sürebilmiştir (s. 298). İlerleyen paragraflarda tartışacağımız bu yorum, sosyolojik ve antropolojik değer çalışmalarını yakından ilgilendirir.

Ancak bunu yapmadan önce, tek disiplinle ilişkilendirilmesi güç olan bir katkıyla daha uğraşmamız gerekiyor. Michael Thompson’ın “*Rubbish Theory*”si

(İvir-zıvır Teorisi), Wittgenstein’a yakın duran felsefe, sosyoloji, biçimsel topoloji, kültür ve antropoloji çalışmalarına ve o zamanlar Kavramsal Sanat’ın öne çıkan bir kolu olan “Art and Language”e (Sanat ve Dil) göndermelerde bulunuyordu. Thompson (1979) iş başında olan üç değer kategorisinin var olduğu savındaydı: En düşük değer olan ve gerçekten görmezden gelinen ıvır-zıvır; nesnenin ömrü boyunca azalan ve en yaygın olan geçici değerler; ve verili bir zamanda yalnızca birkaç nesnenin ulaşabildiği, en yüksekte atfedilen dayanıklı değer. Sanat söyleminde yer alan nesnelere kalıcı, pazar söyleminde yer alanlara ise geçici değerler atfetmek cazip gelir. Ancak Thompson’ın gösterdiği kadarıyla, değer kaçınılmaz olarak bir kategoriden diğerine atlar. Her iki söylemde de geçici değerlere sahip nesneler üretilir ve bunların çoğu ıvır-zıvır statüsü alırken, az bir kısmı kalıcı değer statüsü kazanıp, toplumsal koşullar aynı kaldığı sürece yerinde kalır (s. 45). Bu süreçte ekonomik ve estetik değerlendirmeler iç içe geçer. Akademik miyopi, ona göre, bu tür süreçleri anlamaya yardımcı olmamaktadır: “Estetik ve ekonomik sistemleri birbirinden tamamen ayrı görme konusundaki ısrarımız ne kadar kuvvetliyse, aralarındaki bağa odaklanmaya da bir o kadar zorlanırız.”(s. 127)

1.3.3 Sosyoloji

Sosyolojide bazı pratik, söylem ve etkileşim alanları köklü bir geleneğe sahiptir. Talcott Parsons’ın dört “Toplumsal Hareket Sistemi”ne dayanan teorisi (1968), bu yaklaşımın keskin bir şekilde biçimlendirilmiş ilk çeşitlemelerinden biridir. Niklas Luhmann’ın çalışmalarında ise hareketin yerini iletişim almıştır. Toplum değişmeyen sayıda eyleme sistemiyle değil, değişen ve sayıca çoğalmaya müsait; kendi koordinasyonunu kendisi sağlayan iletişim sistemleriyle işler.

Bu gibi sistemler, olayları sosyal çevrenin geri kalanından “temel bir ayırım aracılığıyla” başarılı bir şekilde ayırdıktan sonra, belirli içsel değerlendirme sistemleri uygulamaya başlarlar. Bir piyasa sisteminde, para için satılabilecek her şeyden ya çok az ya da gereğinden fazla bulunur; hukuki bir sistemde mahkeme tarafından verilen tüm kararlar ya adil ya da adaletsizdir; estetik söylem dünyasında tüm sanat eserleri ya güzel ya da çirkindir. “Yanlış” sosyal sistemin olaylarına uygulanan yüklemeler ya anlaşılmaz, ya da uygunsuz bulunur. Luhmann, toplum teorisinin temellerini 1984 yılında ortaya koymuştur (Luhmann, 1995). Sonuç olarak, aralarında din, ekonomi, politika, hukuk, bilim, sanat (Luhmann, 2000), eğitim ve kitle iletişiminin de olduğu temel modern değer sistemlerini incelemiştir. Luhmann’ın terimleriyle konuşacak olursak; ekonomik ve estetik değerlendirmeler “yapısal olarak entegre”dirler. İkisi de birbirine değişen koşulları getirir – sanatın piyasa koşulları ve piyasanın kültürel koşulları. Ardından bu koşullar her bir sistemde yeni değerler için kaynak oluşturur ve bu şekilde sürdürülebilir öz-kopya olarak kullanılabilirler.

1.3.4 Antropoloji

Antropolojistlerin çalıştığı uygarlıkların veya “kültürlerin” birçoğu para değişimi aracılığıyla idare edilmediği için, antropolojide değer ve “değer sınıfları” konuları kaçınılmaz bir şekilde ortaya çıkar. Bu konular üzerine farklı perspektifler sunan iki farklı antoloji belirli bir genel bakış ve yorum sağladı ve hâlâ antropoloji tartışmalarında merkezi bir rol oynamaya devam ediyor.

Bunlardan ilki, Arjun Appadurai’nin *The Social Life of Things* (Şeylerin Sosyal Yaşamı, 1986) isimli antolojisi. Bu antoloji, değişimin hiyerarşik bir biçimde düzenlenmiş değer sınıflarına ayrıldığı (“prestij sınıfı” ve “geçim sınıfı” denilen, yüksek sınıfta hediyelerin; düşük sınıfta ise karşılıklı aktarım ve takasın kullanıldığı) gözlemlenen çalışmaları içeriyor. Özellikle Kopytoff (1986) bunu çağdaş prestij sınıflarında sanat objelerinin takasına uyguladı. Nijerya’daki Tiv halkının değer sınıfı uygulamalarıyla gelişmiş modern toplumların değerlendirme pratiklerini karşılaştırarak, “tekilleştirme”yi son derece modern bir kültürel özellik olarak diğerlerinden ayırdı: “Gelişmiş bir toplumda, prestijin bu denli görünür bir biçimde onaylanışının, yani tamı tamına ‘yukarı doğru dönüşüm’ diyebileceğimiz şeyin yokluğu; estetik, biçimsel, etnik, sınıfsal veya soya ait ezoterikliğe yüksek ama parasal olmayan bir değer atfetmeyi zorunlu kılar.” (sf. 82)

İkinci ve daha yeni olan antoloji, Fred Myers tarafından hazırlandı ve 2001’de yayımlandı. Bu antoloji; “materyal kültürle değişim kuramı arasındaki ilişkiyi yeniden yorumlamak” (sf. 3) adına bir girişimde bulunmak için temel olarak Avustralya Yerli kültürüyle Batı kültürü arasındaki farka odaklanıyor. Myers, Appadurai’nin antolojisinin “nesneler arasındaki farklılıklara dayalı değer üretimleri ve bu farklılıkları istikrarsızlaşma tehlikesi içine sokan ekonomik kazanç seçenekleri arasındaki gerilim üzerine bir tartışma başlattığını” kabul ediyordu. Bu antoloji “çoklu, bir arada bulunan, ve çeşitli biçimlerde bağlantılı ‘değer rejimlerine’ ve hatta değişimin daha kapsayıcı değer üretimi sistemlerine dahil edilmesine önem veriyordu.” (sf. 6)

1.3.5 Kültürel Politika Çalışmaları

Yeni yeni ortaya çıkmakta olan, kabaca “kültürel politika çalışmaları” diye adlandırabileceğimiz alanda yapılan ilk katkılar, temel kültürel değerlerle, serbest bir pazara bağlı çalışan bir kültürün yarattığı değerler arasında bir fark belirlemişti. Örneğin Lewis (1990), ticari marketin yönlendirdiği kültürlerin sağladığı değerlerin ifade edilmesinin, çeşitlilik, yenilenme, yaratıcılık vb. gibi değerlerin başlı başına önem arz eden kültürel değerler olarak tanımlanması gerektiğini savunur. Öte yandan, Lewis ve Miller’da (2003)’te bir araya getirilen çalışmalar gibi eleştirel kültür politikaları incelemelerinin temel uğraşı alanları “kimin değerleri?”, “kime göre değer?” soruları olmuştur. Kültürel politika çalışmaları paradigması -şayet böyle bir isimlendirme yapılması mümkünse- kültürel değere

karar vermede belirleyici unsurun, toplumdaki egemen güç odakları tarafından geliştirilen ve sürdürülen sistemlerde yattığı sonucuna varır; bilhassa güzel sanatlar ve yüksek kültür, geniş ölçekte halkın kaygılarıyla ya uzaktan yakından ilgisi bulunmayan, ya da çok az ilgili estetik beğenileri olan kültür elitinin salâhiyetinde gibi değerlendirilir.

Kültürel politikaların altında yatan değerleri ele alırken Birleşik Krallık'taki güzel sanatlar ve kültüre ilişkin politik formülasyonlara yapılan salt ekonomik ve araçsal değer kavramları müdahalesine odaklanan Holden (2004) farklı bir yol izlemiştir. Güzel sanatlar ve kültürel miras gibi kültürel ürünlerden ve hizmetlerden elde edilen (ekonomik değerler de dahil olmak suretiyle) tüm değerleri içine alan bir terim olarak *kültürel değeri* kullanmayı tercih eder. Onun modelinde, örneğin, sanatın araçsal değeri sanatın içsel ve kurumsal değerleri tarafından artırılıyor; kurumsal, yani “ekonomik olmayan” değerlerin politika oluşturma noktasında tıpkı araçsal değerler gibi önemli görülmesi gerektiği savunuluyor. Bu fikirler, RAND şirketi (McCarthy ve diğerleri, 2005) tarafından hazırlanan, Amerika Birleşik Devletleri'nde sanatın değerinin biçilmesinde içsel değerlerin “kayıp halka” olduğu gerçeğine dikkat çeken bir raporda yankılanmıştır.

1.4 Halihazırdaki Cilt

Yukarıdaki incelemenin de gösterdiği üzere, son birkaç onyıdır bazı disiplinlerde, sanat ve kültürde değerin anlaşılmasında süregelen sorunlarla başa çıkma uğraşı verilmiştir. Söz konusu literatürlerin okunması, iki farklı gözleme götürür. Öncelikle, bize rehberlik eden hipoteze sadık kalırsak, her biri kendine özgü mantıksal işleyişe sahip olan iki farklı değerlendirmenin geçerli olduğu apaçık ortadadır. Birbirlerinden hiçbir şekilde yalıtılmış olmadıkları gibi, ekonomik değer kültürel değerlendirmeyi şekillendirirken, kültürel değer de fiyatı etkiler. Bunların birbirlerine ortak yararlarına olacak şekildeki bağlılıkları, toplumsal pratikte gerilimlere yol açar ve bu gerilimler ritüelin, sanatın ve bunların pazarlarının tarihinde belgelenir. İkinci gözlem; birbirlerine bağlı olmalarına ve aralarındaki gerilime rağmen, kültürel değerin çeşitli özellikleri üzerine çalışan akademisyenleri birbirine bağlayacak disiplinlerarası diyalogun, özellikle de ekonomi alanında uzmanlaşanlar için çok az gerçekleşmiş olduğu üzerinedir. Gerçekten de bu ikinci yaklaşıma göre, kültürel ve ekonomik tartışmalar arasında birbirini besleyen bir anlaşmazlığın üstüne parmak basılması için yirtındığı söylenebilir. Bu ciltteki bölümler, bu boşluğun kimi kısımlarını doldurmaya çalışmaktadır.

Cildi bir araya getirirken, makaleleri doğrusal bir şekilde düzenlemek zorunda kaldık. Makalelerin çok boyutlu oldukları göz önüne alındığında bu epey zorlu bir görevdi. Makalelerin çoğu, diğer katkılardaki yaklaşımlarla etkileşen benzer temalara değinmekte. Kültür ve sanatın değerinin alımlamaya ve duyulan memnuniyete göre biçildiği yaklaşımıyla hareket eden metinler bulunmakta (Smith, Shusterman, Ginsburgh ve Weyers, Bianchi, ve Brooks). Bazıları sanatsal

üretimin özelliklerine odaklanmakta (Hutter, Throsby, Heinzelman, ve Teichgraeber). Biyografik kanıtlar kullanan makaleler olduğu kadar (Throsby, Honig, Heinzelman, ve Teichgraeber), tarihi belge ve yorumlara dayananlar (Smith, Hutter, De Marchi, Wilde, ve Brooks) ve yine ilk elden deneyim ya da istatistiksel veriler kullanan başkaları da bulunmakta (Knopoff, Arizpe, Ginsburgh ve Weyers, Bianchi, ve Frey). Kimi bölümler sanatın üretildiği ve tüketildiği, sanat dünyası ve daha genel olarak toplumdaki oyuncuların değerlendirmeleriyle karşılık halinde olan ekonomik, toplumsal ve kültürel koşullarla ilgilenmekte (Frey, Brooks, ve Ivey).

Tartışma konuları için bulgulayıcı yaklaşımları olanaklı kılacak bir sistem kullanmayı tercih ettik. Beş bölüm, cildin tamamına bir yapı kazandırdı. Her bir bölümde, hem ekonomistler hem de sosyal bilimciler kendi yaklaşımlarını gözler önüne sermekte. Birinci bölümün başlığı olan “Anlamanın Kökenleri”, sanatsal ve kültürel değerlerin belirlediği kararsız koşullar üzerine odaklanmakta. İkinci bölüm; “Sanatsal Çalışmalarda Değer Yaratımı”, sanat çalışmalarının üretimi ve değişimindeki bireysel ve toplumsal özellikleri vurgulamakta. Üçüncü bölüm “Süreklilik ve Yenilenme”de, kültürel değer biçiminin arkaik, geleneksel ve modern uygarlıklardaki değişimi incelenmekte. “Takdir ve Kıymet” (Dördüncü Bölüm), sanatta mükemmelliğin ölçüsünü veren kalite ölçekleri bulunduğu ve bu kültürel değerlendirmelerin söz konusu ürün ve hizmetlerin ekonomik değeriyle bir şekilde ilişkili olduğu varsayımıyla birbirlerine bağlanmış dört kısımdan oluşmakta. Son olarak, “Kültür Politikaları” (Beşinci bölüm), değerlendirme usullerinin hangi politikaların seçilmesi gerektiği konusunun temellerini nasıl açıklığa kavuşturduğuna faydacı bir açıdan bakmakta.

Şimdi bu beş kısmın ardındaki amacı ve her bir bölümün ana temasını açıklamaya geçiyoruz.

Kültürel değerın sanat yapıtları, eski eserler, metinler, performanslar, ritüeller ve geleneklerin içinde yatan ya da bunların ifade ettiği anlamı yansıttığı düşünülebilir. Birinci bölüm, “Anlamanın Kökenleri” başlığı altında, üç bağlam -Avustralya yerlilerinin sanatının üretimi ve pazarlanması, “eğlence” adı verilen şeyin tüketimi, ve çeşitli sanat türlerinin tarihi- üzerinden anlamın nasıl değer yarattığını araştıran üç bölüm içermekte. Her üç incelemede yazar değerin farklı özellikler göstermesine yol açan koşulları yansıtarak ve bunlar arasındaki ilişkiler üzerinde durarak, ekonomik ve kültürel değerlerin birbirlerine etkilerini açıklığa kavuşturuyor.

Avustralya yerlilerinin resimlerinde anlamın kökenleri, ataların kutsal ritüelleri ve hayal dünyalarında yatar. Terry Smith (İkinci Bölüm), yerlilerin dinsel pratiklerinde gelişen temsillerin günümüz sanat pazarıyla nasıl etkileşime geçtiğiyle ilgileniyor. Giderek artan sayıda üretilen eski eserlere ticari değerini kazandıran şey, bunların “Kutsal” değerleridir. Örüntülerin ve temsillerin ritüel anlamları, beğenileri Soyut Dışavurumculuk kriterlerine göre biçimlenen

koleksiyonerlerin hayranlıklarını körükleyecek biçimde, soyutlama yoluyla üzerinde düşünülmüş bir yarı saydamlık yaratma stratejisi sayesinde korunagelmıştır. Bu nedenle farklı anlamsal kökenlerden kaynaklandığı halde bir arada var olan değerlendirmelerle karşılaşırız – geleneksel kültürdeki kutsal olanın ve günümüz sanat pazarındaki ekonomik olanın değerlendirmeleri.

Bir başka bağlamda, Richard Shusterman tarafından (3. Bölüm) “eğlendiricilik değeri” nosyonunun etimolojik ve mantıksal çözümlemesi yoluyla, bir arada var olan değerlendirmeler ele alınıyor. Shusterman eğlendiricilik değerinin “diğer sonuçlara ulaşmayı sağlayan araçsal değeri yerine, kendiliğinden değerli olarak alınılan; doğrudan deneyimlenen zevk” olarak yorumlanabileceği konusuna açıklık getiriyor. Üretilen ve yayılan eğlence türünün ticari dayanakları verildiğinde, ekonomik değer de kendiliğinden belli olur. Öte yandan, Shusterman dikkatimizi eğlendiricilik değerinin geçici ve belirsiz özellikleri üzerinde yoğunlaştırarak, onu, daha kalıcı sayılan estetik değerle bir arada var olan kültürel değer bir yönü olarak tanımlıyor.

1. Kısım’da son olarak, Michael Hutter (4. Bölüm), pazar değerlendirmeleriyle yeni sanatsal anlamlar arasındaki nedensel tarihsel bağlantıları inceliyor. Resim, sinema ve rock müzik tarihinden çeşitli örnekler sunuyor. Bunların üçü de ekonomik etkinlik ve sanatsal başarı arasında bir “tetikleyici ilişki” tasvir etmekte. Sanatsal süreçte hepsi birer girdi işlevi gören malların fiyatlarındaki ani değişiklikler; sanatsal biçim, tarz ve türlerde değişikliği tetikler. Ekonomik değerlerdeki oynamalar, sanatsal değerlerde de oynamalara neden olur. Yeni fiyatlar sanatsal değerlendirmeye “girmek” değil de, sanatsal yargının bağlamını “tahrik etmek” yoluyla, mevcut kültürel zenginlik stoklarını zenginleştirdiğine hükmedilen yeni çalışmalara yol açar.

Anlamanın kökenleri konusuna “Sanatsal Çalışmada Değer Yaratımı” adını taşıyan 2. Kısım’da da değinilmekte. Eğer bir sanat yapıtının taşıdığı değer en azından bazı yönleri sanatçıdan kaynaklanıyorsa, tamamlandığında yapıtın nasıl değerlendirileceğini belirlemek üzere devreye giren etkenler ne türden etkenlerdir? Bu kısımda yer alan üç bölüm, değer biçimlenmesine etki eden üç farklı etken üzerinde duruyor: Sanatçının yaratım sürecinde amaçladıkları; sanatçı ve çalışmasından duyulan hoşnutluğu gösteren kimi değiş tokuş biçimleri; ve değer kaynağı olarak çalışmanın arşivlenebilirlik potansiyeli. Yazarlar her üç bölümde de söz konusu çalışmanın veya çalışmaların ekonomik ve kültürel değerlerini karşılaştırıyorlar.

David Throsby (5. Bölüm) tarihsel bir figür olarak Hector Berlioz üzerine odaklanıyor. Throsby, sanatçıların eserlerini yaratırkenki niyetlerine hizmet eden ifadelerin ilk bakışta değerlendirilemeyeceğinin gayet iyi farkında. Yine de Berlioz’un, peşinde olduğu sanatsal başarının ne olduğu konusunda berrak bir algıya sahip olduğunu ve bunun nasıl beste yaparkenki finansal güdülerini bastırarak yönde varlık bulduğunu göstermekte başarılı olmuş. Throsby Berlioz’un *Symphonie*

Fantastique'inin değerlendirilmesinde etkili, başlangıçta karşıt bir tepki gelişmesine neden oldukları halde, sonrasında Berlioz'un yeni ve riskli bir müzikal ifade biçimi keşfetme amacını görmezden gelmeyen değişken güçleri ele alıyor.

Elizabeth Honig (6. Bölüm) daha uzun bir dönemi etkileyen daha geniş bir güçler kümesini ele alıyor. Onun hikayesi on altıncı ve on yedinci yüzyıllar boyunca sanat tarihi ve teorisi literatürlerinin yeni bir yorumlanışına önyak oluyor. Piyasa değerlendirmesi 16. altıncı yüzyılın Avrupa toplumlarında, özellikle de en gelişkin ekonomiye sahip bölgelerde yaygınlaştı. 19. yüzyıla kadar geçen dönemde yaşamış ustaların eserlerinin dağıtımında hâlâ "şeref sistemi" denilen başka bir sistem işlemektedir. Bu sistemde, resimler alıcı tarafından karşılığı verilmek üzere hediye edilirdi. Hediyeler sosyal ilişkilerin cisme bürünmesiydi çünkü "değer", değişime taraf olan katılımcıların tümüne birden bağışlanırdı. Zamanın sanat yazarları yeni piyasa değer biçme yöntemlerine dayanaklar bulmaya çalışırken, şeref sisteminde yürürlükte olan mükemmeliyet fikirlerini de kendilerine mâl ettiler. Yani, yazarlar bir sanatçının *sanatsal* becerisi ve para kazanma konusundaki becerisi arasındaki ayrımı koruyabilmekteydiler.

Bu üçlemenin son bölümünde, Kurt Heinzelman (7. Bölüm) şaşırtıcı olmakla beraber öğretici bir yapı olan arşivler üzerinde çalışıyor. Arşivler kaçınılmaz olarak sınır çizgisine tünerler: Şuradaki değerli midir, yoksa "saçmalık" mı? Başlangıçta saçma görünen çıkışların süreçler, yeniden bakışlar ve yorumlayıcı bağlantılar sonucunda hem ekonomik hem de sanatsal açılardan değer üretmesi söz konusu olabilir. Heinzelman üç farklı durum sunuyor. Birinci olarak, Christo ve Jeanne-Claude'un geçici görsel çalışmalarının sürekli estetik ve ekonomik değer üretebilmeleri için yığmaktaki diğerlerinin bakımına ihtiyaçları olduğunu gösteriyor. İkinci örneğini, arşivleri doğrudan sanatsal projesinin konusu olarak işe koşan Louis Zukovsky'nin edebi çalışmalarından seçiyor. Heinzelman son olarak, ABD tarihindeki ciddi bir politik krizle sıkı sıkıya bağlantılı bir belgesel materyalinin kültürel değerinden duyulan memnuniyeti gösteren bir fenomen olan Watergate Arşivleri'nin satışını ele alıyor.

Üçüncü Kısım, "Süreklilik ve Yenilenme" başlığı altında, kültürel çevrelerde durağanlığı destekleyen ya da değişim için baskı uygulayan durumları gözden geçirerek, odak noktasını geçen zamanın kültürel değeri nasıl etkilediği konusu olarak belirliyor. Bu kısımdaki üç bölüm, söz konusu soruları epey farklı bağlamlarda ele alıyor: Kültür pratiğinin sürekliliği yüzyıllar öncesinden gelen estetik ve sosyal geleneğini yansıtan ilkel bir toplum; kırsal kesimler için miras alınan ve ruhani anlamlar ifade eden ritüellerin değişen dünyaya ayak uydurmaya çalıştığı gelişmekte olan bir ülke; ve yıllar geçtikçe esas teşkil eden bir edebi figürün kültürel önemini değerlerin nasıl değiştiğini gösteren yorumlar olarak görüp değişimi tekrar tekrar değerlendiren gelişmiş bir ülke.

Avustralya'nın kuzeyindeki yerli kabilelerin tören şarkıları ve dansları; kozmoloji, hukuk, tarih, bilim ve akrabalık bağları gibi pek çok bilgi çeşidini temsil

eder. Stephen Knopoff'un iddia ettiği şekliyle (8. Bölüm), bu koşullarda kültürel değer; içinde kutsal, ruhani, estetik ve toplumsal bileşenler barındıran çok çeşitli ve derin anlamlar yansıtır. Knopoff'un seçtiği inceleme konusu olan Yolngu klanında şarkı ve danslar; sağlıksızlık, eğitim eksikliği, alkolizm ve işsizlik gibi modern sorunlarla başa çıkmaya çalışan bir topluluğa istikrar kaynağı sağlar. Kabile ritüellerinin kültürel değeri her ne kadar değişime karşı dirençli olsa da, Knopoff bunlara gelecekte daha ciddi tehditler yöneltebileceğini öne sürüyor.

Lourdes Arizpe tarafından işlenen bölümde (9. Bölüm) farklı türden ritüeller tartışma konusu ediliyor. Arizpe, Meksika'nın küçük bir kasabasında her yıl gerçekleştirilen "Ölümler Günü"nü ele alıyor. Avustralya yerlilerinin törenleri gibi bu gelenek de en basit şekliyle değişim ya da bireysel maksimize etme davranışıyla kavranamıyor. Tam tersine, Arizpe'ye göre bu ritüelde vücut bulan kültürel değer, katılımcıların kendilerini kolektif içinde düşünmelerini sağlayan türden bir değer; ritüel, grubun diğer üyelerine duyulan karşılıklı sadakat ve bağlılığı ifade ediyor. Ritüel zamanla gündelik yaşamın parçası haline gelen çağdaş nesne ve sembolleri de içine alarak değişime ayak uydurmakta. Ölümler Günü, 2003'te Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütü (UNESCO) tarafından "Sözlü Gelenek ve Manevi Miras Şaheserleri" listesine eklenmiş, dünyanın dikkatine sunulmuş ve potansiyel olarak pazarlanabilir ürün (turistler için) haline getirilerek, süregelen evriminin yeni bir aşamasına geçmiştir.

Kültürel değerın yorumlanmasındaki evrimsel değişimlere, Richard Teichgraeber'ın kaleme aldığı; Amerikan edebiyatında önemli bir figür olan Ralph Waldo Emerson'un ününden yansıyan kültürel değer yapılanmasını inceleyen bölümde de (10. Bölüm) değiniliyor. Bu bölüm kültürel değerın yorumlanmasında karşılaşılan karmaşık ve kendini tekrarlayan bir probleme işaret ediyor: Bir sanatçının hayatı ve çalışmalarının bütün bir ulus, kültür veya uygarlık için "değer" taşıdığını söylediğimizde ne demek isteriz? Emerson örneği, zaman içinde hakkında bulunulan yorumlardaki değişimler nedeniyle aydınlatıcıdır. Teichgraeber on dokuzuncu yüzyılın sonlarıyla yirminci yüzyılın başları üzerinde, ve bir sanatçı, seküler bir aziz ve bir demokratik reform savaşçısı olarak Emerson portresi üzerinde yoğunlaşıyor. Özellikle de Emerson'un değerinin belirlenmesinde hafife alınmış bir etki olan popüler algıları saptıyor ve on dokuzuncu yüzyılın son yıllarında, özellikle okullarda, halkın Emerson'un çalışmalarına erişimini yaygınlaştıracak şekilde ticari kitlesel yayın kültürünün vuku buluşuna parmak basıyor. Daha geniş bir bağlamda, Teichgraeber, Emerson'un ününün kültürel değerinin yapılanmasının, Amerikalıların daha büyük bir görev olan ulusal kültür inşa etme yolunda nasıl davrandıklarını anlamamıza yardımcı olduğunu savunuyor.

Herhangi bir kültürel değer söz konusu olduğunda, keskin niceliksel anlamda olmasa da, en azından "hissiyat" açısından belirli büyüklüklerde olduğu söylenebilecek bu ölçümün nasıl yapılacağı sorusunun belirmesi kaçınılmaz görünmekte.

Ekonomik ve kültürel değerlerin birbirleriyle karşı karşıya gelişinin taşındığı en keskin nokta da bu alan dahilindedir, çünkü, en azından prensipte, ekonomik değeri tam olarak (para cinsinden) ifade etmek her zaman mümkünken, kültürel değer çok boyutlu; nitelik ise değişken ve ölçüm için üzerinde mutabakata varılan bir birimden yoksun oluşuyla muhalefete açıktır. Cildin “Takdir ve Kıymet” başlıklı dördüncü kısmı, bu konuları farklı metodolojilere sahip disiplinler açısından -ekonometri, ekonomi tarihi, estetik felsefe ve çağdaş mikroekonomi teorisi- ele alıyor.

Victor Ginsburgh ve Shelia Weyers (11. Bölüm), sanatsal değer biçmede karşılaşılan sorunları incelemek üzere ekonometride geliştirilmiş yöntemleri kullanıyorlar. Estetik beğenin rastgele bir yol mu izlediği, yoksa temel biçimler haline gelen sayılı çalışmaya doğru mu evrildiği sorusunun yanıtlanabilmesini sağlayan niceliksel bir örnek teşkil etmesi için gösterge olarak sinema yapıtlarına verilen ödüller kullanılıyor. Yazarlar estetik kalitenin değerlendirilmesinde iki yaklaşımı karşı karşıya getiriyor: Birincisi, güzelliğin çeşitli öğelerini yansıtan bir özellikler kümesi; ikincisi ise, uzmanların değerlendirmeleri ve bu yargıların zaman içindeki birikimi. Belirli bir çalışmaya bu yaklaşımlarla biçilebilen kültürel değer, çalışmanın piyasadaki durumu ve dolayısıyla ekonomik değeri üzerinde belirgin bir şekilde etkili oluyor.

Sanatsal kriterlerle ölçülen kültürel değer ve piyasadaki fiyatlar aracılığıyla ölçülen ekonomik değer arasındaki ilişki, Neil De Marchi tarafından (12. Bölüm) daha da etrafıca inceleniyor. De Marchi sanatsal kriterler ve ekonomik değerlendirmelerin “uzlaşım”larını yansıtacak şekilde bir araya geldikleri üç durumu gözden geçiriyor. Bunlardan ilki, ısmarlanan resimlerin fiyatlarını belirlemede kullanılan, sanatsal kriterlerden açıkça bahsedilen on beşinci yüzyıl İtalyan sözleşmelerini gözler önüne seriyor. Bunun ardından De Marchi, on sekizinci yüzyıl sanat tacirlerinden olan, hoşnut eden özelliklere sahip, birbirleriyle karşılaştırılabilen, ancak farklı bir şekilde bir araya getirilmiş resimler arasından seçim yapmak üzere potansiyel alıcıları davet eden Gersaint’in stratejisini çözümlüyor.³ De Marchi’nin üçüncü konusu, 2. Bölüm’de Smith’in de ele almış olduğu Avustralya yerli sanatının pazar payındaki artışı. De Marchi, istemeden de olsa yerli olmayan koleksiyonerlerin ilgisini çekmek gibi bir etkide bulunan ve sonuçta yerlilerin pratiklerini de güçlendirmiş olan şeffaflıktan uzak olma stratejisi üzerinde yoğunlaşıyor. Tüm incelemelerde, verili bir estetik değer kıstasının gereklerini tümüyle karşılamının ekonomik sonuçlarının daha detaylı olarak incelenmesinin, ekonomik ve kültürel değerlendirmelerin bir arada varoluşları üzerine nasıl yeni bir ışık tuttuğunu gösteriyor.

“Sanat Yapıtının İçsel Değeri” başlıklı bölümde Carolyn Wilde (13. Bölüm), bir sanat eserinin *anlamı* konusunda fikir birliğine varılmasının, eserin estetik

3 Watteau’nun Gersaint’in dükkanı konulu resmi, aynı zamanda bu cildin orijinal baskısının kapak resmidir.

değeri konusunda varılacak fikir birliği için gerekli olup olmadığını sorguluyor. Wilde, işe Wittgenstein'in, ifadelendirme ve kültürel anlamı deşifre etme kapasitesini tanımlamanın bir yolu olarak "kültürlü beğeni" kavramıyla yola çıkıyor. Ardından Masaccio'nun 1427'de yaptığı bir freski değerlendirirken kullanılan kriterlerle, Dinos Chapman ve Jake Chapman'ın 2000'lerde ürettiği plastik kuklalar asamblajını değerlendirmede kullanılanları karşılaştırıyor. Aynı kriterler kümesi -figürlü içerik, konunun geçici keskinliği, ve ifadenin niteliği- her iki çalışmaya da başarılı bir şekilde uygulanabiliyor çünkü her ikisi de esasen güçlü bir şekilde ekonomik ilişkiler tarafından belirlenen bir dünyada -Masaccio için Floransa tüccarlarının dünyası, Chapmanlar içinse globalleşmiş piyasa dünyasındaki ilişkiler- birer "anlam mevzii" işlevi görmekte. Wilde'ın çalışması dikkate değer bir saptamaya yol açıyor: Estetik anlam üzerine fikir birliğine varmak, asla tamamına ermeyecek bir karşıt fikirler yarışıdır; bu ise sanat pazarındaki rekabetçi süreçlerin hedeflediği kararlı sonuçların aleyhine işler.

Bu kısmın başındaki bölümler hep sanatsal ürünün piyasaya ulaşmasıyla kültürel değerlendirmenin test edilmesinden dem vurmaktaydı. Ancak bilindiği gibi piyasaların, arz ve talep olmak üzere iki yüzü vardır. Bu kısımdaki son bölüm, kültür ürünlerine olan talep konusunu ele alıyor. Marina Bianchi (14. Bölüm) bu türden ürünlerin tüketiciyi etkileyen harekete geçirici yapısının, diğer ürünlerinkine oranla daha karmaşık ve açık uçlu olduğunu savunuyor. Kültürel tüketimdeki zaman kısıtlarını, birikimli tüketim becerilerini ve kültürel ürünlere olan talebi canlandıran psikolojik faktörleri çözümlüyor. Bianchi, argümanını ortaya koymak için tarihteki bir durumdan, on sekizinci yüzyılda yayılan "keyif için okumak" etkinliğini ele alıyor; bu örnek, kitapların fiyat ve erişilebilirliğindeki değişimlerin özellikle Avrupa ve Kuzey Amerika'daki kadın okurların estetik tüketim becerileri üzerindeki etkisini gösteriyor.

Kültürel ve finansal değerlendirmenin başarılı bir şekilde bütünleştirilmesi için en önemli ve nihai tatbik alanlarından biri de siyasi arenadır. Devletler sanatsal etkinliğe ne derece finansal destek sağlamalıdır? Sabit bir bütçeyle, yüzyıllar boyunca yeni tabakalar eklenmiş bir mimari anıt, en iyi şekilde nasıl restore edilir? Kamusal politikaların üzerinde yoğunlaşması gereken sanat türü hangisidir? Bütün bu soruların yanıtlanması için, bir kültürel değer değerlendirmesi yapılarak verilen kararın finansal sonuçlarının yorumlanması ve ayarlanması gerekecek gibi görünmektedir. Cildin beşinci kısmı olan "Kültür Politikaları", bu gibi toplumsal sorunlar etrafında kümelenen çelişkiler üzerinde duruyor. Bu kısımda yer alan her üç bölüm de, şu veya bu şekilde, politik karar verme süreçlerinde kültürel değer nasıl ele alındığını gözden geçiriyor.

Bruno Frey (15. Bölüm) bir paradoksa işaret ediyor: Sanat ekonomistleri sanat yapıtlarının değerini ölçerken kültürel değer üzerine odaklanmaya meyilli görünmekte ve sanatın üretebileceği, piyasayla ilgisi olmayan faydaları vurgulamakta. Sanat dünyasını oluşturan kişiler ise -sanat yöneticileri, girişimcileri ve

diğerleri- doğrudan “ekonomik etki”yi sanatın önemini dile gelişi olarak yorumlamakta. Frey, politik amaçlar için sanatın değeri hakkında bilgi sağlamak üzere vuruculuk ve ödemeye isteklilik üzerine yapılmış çalışmalara genel bir bakış sunuyor. Bu tür çalışmaların yetersizliklerini detaylıca gösteriyor ve kültürel politikalar için, tüketicilere yönelik sanat belitlerini ve halkı sanat konusunda bilgilendiren; gönüllü ve bağışçıları eyleme geçirerek sanatı destekleyen kuruluşları da içine alan daha geniş bir odaklanmanın gerekliliğini savunuyor.

Ödemeye isteklilik üzerine yapılan çalışmalar, sanatın piyasa dışı ekonomik etkilerinin ölçülmesi için kullanılabilen araçlardan birisidir. Ancak, topluluk içinde bir sanat yapıtı ya da performansın etkileri konusundaki tahminler arasında derin bir ayrılık varsa problem çıkar. Arthur Brooks’un ele aldığı, 1999’da Brooklyn Sanat Müzesi’nde yapılan *Sensation* (Sansasyon) sergisinin ürettiği kültürel değer konusundaki algıların farklılığını inceleyen çalışmasındaki etkilerin doğası da böyle. Kimileri sergiye yüksek bir kültürel değer biçerek, onu güncel sanatta önemli bir olay addetmişti. Diğerleriye negatif bir değer biçerek, belirli çalışmaların, üzerinde uzlaşmış nezihlik standartlarının çığnendiğinin kanıtı olduğuna parmak basmıştı. Brooks, araştırma verilerini kültürel değerle ilgili yargılar üzerinde etkili olan ve müze yöneticileriyle sanat eğitmenlerini ilgilendiren politik uygulamaları seçen kişilerin vasıflarını belirlemek için çözümlüyor. Halkın sergiye ilgisinin sonuçlarından biri de, çalışmaların seçildiği koleksiyonların değerini artırmaktı; yani kültürel değerin sergiyi düzenleyenler tarafından harekete geçirilen (başlık aracılığıyla) ve ilan edilen geçerli tahmini konusundaki ihtilafın, çalışmaların ekonomik değerlerinin biçilmesinde etkili olacağı öngörülmüştü.

Brooks’un makalesi siyasi düzlemde kültürel değerin biçimlenmesi konusunda kimlerin tercihlerinin geçerli olduğu ya da olması gerektiği konusunu gündeme getiriyor. Bill Ivey (17. Bölüm) bu soruyu doğrudan ABD’nin sanat politikası bağlamında karşılıyor. Ivey, kâr amaçlı ve sanatı sınır tanımaksızın metalaştıran kültür endüstrileriyle (sinema, müzik yapım, yayın); seçkin sanat erbabının kâr amaçlı olmayan, “her ne kadar istemeseniz de sanata gereksiniminiz var” görüşleri arasına bir çizgi çekiyor. Yirminci yüzyılın başından itibaren iki alanın tarihçesini izleyerek, kötümser bir bakış açısına yerleşiyor. İki taraf da, kültür politikalarının yaratımı için sağlıklı bir kültürel değer belirleme yöntemi sunmuyor: Kâr amaçlı endüstrilerde ekonomik güdülerin baskın olması, kültürel ifadeyi zorunlu olarak hissedarın pazar payını artırmaya tabi kılarken; kâr amacı gütmeyen sanat dünyası da, halkın taleplerinden uzakta, seçkin azınlıkların beğenisi olarak tarif edilen değerlere tutsak edilmekte.

1.5 Sonuç

Bu cilt, kabaca ekonomik ve kültürel değer olarak belirlenen ikili bir değerler sisteminin tanınabileceği şeklindeki temel hipotezden hareketle, sanat ve kültürde

değer ve değerlendirme konusunda farklı disiplinlerin görüşlerini bir araya getirmeyi amaçlıyor. Burada başarılan nedir? Öncelikle, ciltteki tüm bölümlerin şu veya bu şekilde altta yatan hipotezi desteklediğini veya güçlendirdiğini söyleyebiliriz. Sunulan makaleler kültürel, estetik ve sanatsal deneyimlerle ilişkili değerlerin; pazardaki değişimlerle ilişkilendirilen “ekonomik değer”den ayrı olarak, “kültürel değer” başlığı altında birleştirilmelerine olanak tanıyan çeşitliliklerine karşın benzer durumlar ortaya koyduklarını gösteriyor. Yani, gerçekten de etikette yazanın ötesinde bir değer bulunduğu ve bu değerın boyutlarının keşfedilmesinin, bizim sanat ve kültürde değer ve değerlendirme süreçleri konusundaki anlayışımızı geliştirmede kilit role sahip olduğu kanısını destekliyor.

Bu cilt aynı zamanda iki tür değerın, birçok uygarlıktan seçilmiş çeşitli tarihsel olgular ve geleneksel ritüellerden günümüz görsel sanatına kadar pek çok süreçten seçilmiş çeşitli kültürel ürün ve hizmetler üzerinden gösterdiği boyutların çokluğunu da gözler önüne seriyor. Yine de, tüm bu karışıklığın içinde, yazarlar seçtikleri örnekler üzerinden iki değer biçiminin birbirleriyle nasıl ilişkili olduğunu ve belirli durumlar için değerlendirme sürecini nasıl etkilediğini açıkça gösteriyorlar. Gerçekten de, makaleler bu tür ikiliklerin ya karşıt ya da karşılaştırılmaz oldukları konusundaki genel varsayımın terk edilmesi yönünde güçlü argümanlar sunuyor.

Son olarak, kitap, kültürel ve ekonomik değerler arasındaki ilişkinin ancak hem sosyal bilimler hem de beşeri bilimlerdeki belirli noktaların bir araya getirildiği perspektiflerden doğru bir şekilde gözlemlenebileceğini gösteriyor. Bu ciltteki bölümler konularına, farklı bilgi kümeleri üzerine kurularak ve farklı vurgularla; ancak benzer, hatta bazı bölümlerde tamamen aynı süreçlerle ilgilenerek; birbirlerinden çok farklı disiplinlerden yaklaşıyor. Grup halinde ele alındığında, bölümler ekonomi, kültür ve sanatta değer ve değerlendirme süreçleri üzerine düşünmek için yeni çok disiplinli yaklaşımlara zemin hazırlıyor. Gerçekten de bunların çoklu, dinamik ve eşzamanlı değer sistemlerinin yalnızca sanat yapıtları gibi toplumsal olarak karmaşık ürünlerle değil, aynı zamanda günümüz toplumlarında rastlanan kültürel fenomenlerle de ilişkili olarak ele alınabileceği yeni modellerin geliştirilmesi konusunda tetikleyici olmalarını ümit ettiğimizi dile getirmek isteriz.

Kaynakça

- Adorno, Theodor W. 1984. *Aesthetic Theory*. Londra: Routledge.
 Appadurai, Arjun, 1986 ed. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
 Baudrillard, Jean. 1983. *Les stratégies fatales*. Paris: Grasset. (Çaresiz Stratejiler, Çev. Oğuz Adanır, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2011.)
 Baumol, William. 1986. Unnatural Value: Or Art Investment as Floating Crap Game. *American Economic Review* 76:10-14.
 Bourdieu, Pierre. 1985. The Market of Symbolic Goods. *Poetics* 14:13-44.

- Budd, Malcolm. 1995. *Values of Art: Pictures, Poetry, and Music*. Londra: Penguin Books.
- Connor, Steven. 1992. *Theory and Cultural Value*. Oxford: Oxford University Press.
- Debreu, Gerard. 1959. *Theory of Value: An Axiomatic Analysis of Economic Equilibrium*. New York: Wiley.
- Frey, Bruno ve Reiner Eichenberger. 1995. On the Return of Art Investment Return Analyses. *Journal of Cultural Economics* 19:207-220.
- Frey, Bruno ve Werner Pommerehne. 1989. *Muses and Markets: Explorations in the Economics of the Arts*. Oxford: Blackwell.
- Gadamer, Hans-Georg. 1982. *Truth and Method*. New York: Crossroad. (Hakikat ve Yöntem, Çev. Hüsamettin Arslan, İsmail Yavuzcan, Paradigma Yayınları, 2008.)
- Grampp, William. 1989. *Pricing the Priceless: Art, Artists and Economics*. New York: Basic Books.
- Guillory, John. 1993. *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Heinzelman, Kurt. 1980. *The Economics of the Imagination*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Holden, John. 2004. *Capturing Cultural Value: How Culture Has Become a Tool of Government Policy*. Londra: Demos.
- Hutter, Michael ve Richard Shusterman. 2006. Value and the Valuation of Art in Economic and Aesthetic Theory. V. Ginsburgh ve D. Throsby, *Handbook of the Economics of Art and Culture* ed.'nda. Amsterdam: Elsevier.
- Klamer, Arjo. 1996 ed. *The Value of Culture: On the Relationship between Economics and the Arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Kopytoff, Igor. 1986. The Cultural Biography of Things: Commoditization as a Process. A. Appadurai, *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective* ed.'nda. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lewis, Justin ve Toby Miller. 1990. *Art, Culture, and Enterprise: The Politics of Art and the Cultural Industries*. Londra: Routledge.
- Lewis, Justin ve Toby Miller. 2003 ed. *Critical Cultural Policy Studies: A Reader*. Oxford: Blackwell.
- Luhmann, Niklas. 1995. *Social Systems*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Luhmann, Niklas. 2000. *Art as a Social System*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- McCarthy, Kevin F., Elizabeth H. Ondaatje, Laura Zakaras ve Arthur Brooks. 2004. *Gifts of the Muse: Reframing the Debate about the Benefits of the Arts*. Santa Monica, CA: RAND Corporation.
- Mirowski, Philip. 1990. Learning the Meaning of a Dollar: Conservation Principles and the Social Theory of Value in Economic Theory. *Social Research* 57(3):689-717.
- Mirowski, Philip. 1999. Ratio ex Machina: Value in Economics. *Center: Architecture and Design in America*. 11:17-32.
- Moore, G. E. 1959. *Principia Ethica*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Myers, Fred R., 2001 ed. *The Empire of Things: Regimes of Value and Material Culture*. Santa Fe: School of American Research Press.
- Parsons, Talcott. 1968. *The Structure of Social Action*. New York: Free Press.
- Scitovsky, Tibor. 1976. *The Joyless Economy: An Inquiry into Human Satisfaction and Consumer Dissatisfaction*. New York: Oxford University Press.
- Shell, Marc. 1978. *The Economy of Literature*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Shell, Marc. 1982. *Money, Language, and Thought: Literary and Philosophical Economics from the Medieval to the Modern Era*. Berkeley: University of California Press.
- Shell, Marc. 1995. *Art and Money*. Chicago: University of Chicago Press.
- Smith, Barbara H. 1988. *Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Thompson, Michael. 1979. *Rubbish Theory: The Creation and Destruction of Value*. Oxford: Oxford University Press.
- Throsby, David. 1999. Cultural Capital. *Journal of Cultural Economics* 23:3-12.
- Throsby, David. 2001. *Economics and Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wittgenstein, Ludwig. 1970. *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology, and Religious Belief*. Cyril Barrett ed. Oxford: Blackwell.

BİRİNCİ KISIM

ANLAMIN KÖKENLERİ

Kültürler Arası Değer Yaratımı:

Günümüz Avustralya Yerli Sanatı

Terry Smith

2.1 Giriş

Sonuç veren kültürel hareketlerin çoğu gibi, şu anda günümüz Avustralya yerli sanatı diye adlandırılan şey de başlangıcından -Avustralya'nın ortasındaki çölde 30 yıl kadar öncesinden- itibaren, hayli farklı kültürel varsayımlar, zorunluluklar ve beklentiler içerisindeki etkin kişilerin beklenmedik şekillerde bir araya gelişleriyle biçimlenmiştir. Geleneksel ve güncel Afrika sanatına duyulan ilgi-deki sürekliliğin nasıl sonu gelmiyorsa, benzer biçimde Avustralya sanatı da yoğunluğunu, yaygınlığını ve uzun ömürlülüğünü kanıtlamıştır. Modern dünyaya uzak yerel toplulukların sanatı, Batılı modernist sanatın gelişiminden ayrılan bir başkalığı barındırır. Kültürel ürün olarak bu sanat, çağdaş uluslararası sanatın bağlantı noktalarına hayal edilemeyecek denli uzakta kalan durumlardan -günün maddi koşulları ve manevi esinlenmeden- kaynaklanır. Yine de, aynı zamanda, esrarengiz biçimde, soyut sanat protokolünün deneyimli üyeleri için son derece tanındıktır. Günümüz dekolonizasyon ve küreselleşme koşullarında, hem eşsiz hem de kendi zamanına özgü sanatsal aktarımın melezliğinin bir örneğidir.

Değer çatışmaları ve kamuoyundaki anlaşmazlıklar, bu sanatın gelişim aşamalarından her birini bir sanat hareketi olarak mimlemiştir. Yine de, Avustralya'daki yaşamı sinsice zehirleyen ırkçılığa rağmen bu sanat, daha geniş bir çevre tarafından, ulusal kültüre gurur verici ve olumlu bir katkı sağladığı düşünülerek kucaklanmaktadır. Beyaz uzmanların düzenli aralıklarla dile getirilen şüphelerine rağmen, bu sanatın estetik açıdan kendini hızla yenileme gücünün ya da ürünleri için oluşan pazarın derinleşerek çeşitlenmesinin önüne hiçbir şey geçemeyecek gibi görünmektedir. Peki bu gelişmeden değerın nasıl biçimlendiğine ve değerlendirmelerin böyle durumlarda nasıl yapıldığına ilişkin ne öğrenebiliriz?

Bu fenomene özgü değer biçme pratiklerini teşhis edip, bunları görsel sanatlardaki daha büyük değer oluşturuca yapılarla ilişkilendirmemiz mümkün müdür?

2.2 Başlangıç

Avustralya yerli kültüründe de olduğu gibi, hiçbir şey *ab initio*¹ başlamaz. Çağdaş Avustralya yerli sanatı hareketinin örneklerine tüm kıtaya yayılmış olarak keşif (on yedinci yüzyıl) ve yerleşim (on sekizinci yüzyılın sonları) yıllarında rastlanabilir. Günümüzdeki duruma yakın pek çok öge içeren bir örnek olduğundan, bunlardan birini gözden geçirmekle yetineceğim.

Albert Namatjira, kabilesi Batı Aranda'nın (Arunta ya da Arrente şeklinde de yazılır) temsil sanatlarını görerek yetişmiş ve yetişkin bir erkek olduğunda, sakini olduğu Hermannsburg yerleşim yerine gelen ziyaretçiler için, çoğunluğu misyonerlerin favorisi olan, bumcranglar üzerine kızgın telle kazınmış sahnelerden ibaret birkaç hediyeelik eşya üretmişti. 1930'ların ortalarına doğru, iki haftalık bir süre boyunca, deveyi güden çocuk olarak eşlik ettiği bir resim gezisinde, ziyarete gelen manzara ressamlarından Avrupa suluboya tekniğini öğrendi. Çalışmalarının ilk sergilenişinde, beyaz halk bir Avustralya yerlisinin bu denli karmaşık ve maharet isteyen bir sanatsal teknikte ustalaşmasını hayretle izlerken, sanat yazarı Robert Croll (1944) okuyucularını sakini ve arzudan bağımsız bir yaklaşıma davet etti:

Koyu tenli olduğu, yerli kabilelerden birinden olduğu ve kabilesinin topraklarını hiç terk etmemiş olduğu; ve çoğunlukla akademik eğitimle ve büyük ustaların ürünlerini gözlemlemekle edinilen avantajların hiçbirine sahip olmadığı gerçeği — bütün bunlar bir kenara bırakılmalı ve çalışmalar yalnızca kaliteleri açısından değerlendirilmeli. (s. xiii)

Peki “yalnızca kaliteleri açısından” ne anlama geliyor olabilir? Croll geç on dokuzuncu yüzyıl estetiizminin dilini kullanarak, akla Clive Bell'in ünlü “Estetik Hipotez”inin önerdiği gibi ideal, pür estetik, “Hayattan, onun fikirlerine ve olaylarına dair hiçbir bilgi, duygulanımlarına hiçbir aşinalık getirmeksizin, hiçbir şey almamalıyız.”² düsturunu getiriyor. Büyük ihtimalle Croll'un anlatmak istediği, uygulamada, Namatjira'nın suluboyalarının; tekniğin Avrupa sanatındaki gelişimini izleyen uzmanlıktan alınmış kriterlere ve Avustralya'daki Jesse Jewhurst gibi uzmanlarla Hans Heysen gibi bu alanda da ustalığını kanıtlamış yağlıboya sanatçılarının mükemmel uygulamalarına göre değerlendirilmesi gerektiği idi. Bu açıdan bakıldığında, 1940'larda Namatjira'nın, çalışmalarıyla, sözü edilen ustalarla karşılaştırılabilecek ve kendisine bu tekniği

¹ Başlangıçtan itibaren. (e.n.)

² Clive Bell, “The Aesthetic Hypothesis”, *Art* (1913), Harrison ve Wood'da (2003:109) alıntılanmış.

öğreten beyaz sanatçıları aşan, rekabete değer bir ustalık seviyesine eriştiği söylenebilir.³

Namatjira'nın çalışmalarının bu değerlendirmesinin -şimdi genelgeçer olan- biçimlenmesi 50 yıldan fazla sürdü. 1940'larda ve 1950'lerde resimleri öyle popülerdi ki, Avustralya'daki evlerin çoğunda onun MacDonnell Sıradakları manzara- larının reproduksiyonlarını görmek mümkündü. Ancak bu süreçte, muhtemelen popülaritesine tepki olarak, çalışmaları sanat uzmanları tarafından taklitçi, kaba, amatör bulunmaya ve bunların turistik *kitschlere*⁴ yakınlığıyla "sanat" deneme- yecek özellikler taşıdıkları söylenmeye başlandı. Bu küçümseyici tavrı en aşırı şekliyle, Aranda sanatını "ancak yaşlı bir hizmetçiden beklenebilecek sıkıcı ve üzerinde çok çalışılmış suluboyalar" diye tanımlayarak bütünüyle alay konusu haline getiren antropolog Claude Lévi-Strauss ifade etti (Lévi-Strauss 1966: 89). Namatjira'nın ünü, 1960 Avustralya'sının uluslararası formalist tarzda baskın soyut sanatı izleyerek genişleyen sanat dünyasında buharlaşıp yok oldu. 1967 referandumuna kadar tam vatandaşlık hakkının tanındığı tek Avustralya yerlisi olan Namatjira, aile üyelerine alkol sağlamak suçuyla girdiği hapisshaneden sa- lıverilmesinden kısa bir süre sonra, 1959'da öldü.

Son yıllarda Namatjira'nın, bir yandan turistik yerlerin popülerliğini; kolay tanınırlığını ve satışı kolaylaştırmayı göz önünde bulunduran, ancak aynı za- manda kendisi ve kabilesi için derin ve kutsal anlamlarla tınlayan konular seç- tiği apaçık ortaya çıkmıştır. Dahası, onun estetiğinin, bir yandan öğretmenleri- nin hafifçe modern olan yaklaşımlarının izini taşıırken, aynı zamanda Aranda beden süsleme ve yer boyamalarının dilinden de nasibini aldığı görülmüştür. Bu, Namatjira ile öğretmeni Rex Battarbee'nin benzer konuları ele aldıkları re- simleri *Ghost Gum at Palm Paddock* (Palm Paddock'ta Hortlak Sakızı, 1940) ve *A Decorous Ghost Gum* (Bir Hoş Hortlak Sakızı⁵, 1942) karşılaştırıldığında daha da belirginleşir.

1990'ların ortalarına gelinceye, Avustralya yerli sanatı her açıdan Avustralya sanatının en güçlü kolu haline gelmişti: Hem çalışmaların kalitesi ve başarısı, hem de üretim miktarı ve çeşitliliğinin sınırsızlığı açısından. Artık başlı başına bir çağdaş sanata dönüşmüş ve alımlanma kurallarını kendi belirler olmuştu. Kültürel bir hareket ivme kazandığında, çoğunlukla ortaya çıkmaya başlayan bir paradigma olarak kendi gücü vasıtasıyla "kalite"nin algılanış biçiminde de- ğişim yaratacak yönde kuvvet uygular. Bu gibi durumlarda, olaylara en yakın olanlar, olayları etkileme ve hatta yönetme gücü en yüksek olanlar da dahil ol- mak üzere, kendilerini çevrelerindeki değişime ayak uydurmak için çırpınır halde

3 Bu karşılaştırmayı Smith'teki (2002) "Albert Namatjira ve Margaret Preston: Eşitsiz bir Akta- rımı Değiştirmek" başlıklı makalede yapmıştım.

4 Aşırı gösterişli veya duygusal olması sebebiyle kötü ve kaba bir zevke ait görülen, ama bazen bilerek veya ironik bir biçimde beğenilip değer verilen sanat eserleri, obje veya tasarımlar. (ç.n.)

5 "A Decorous Ghost Gum". "Ghost Gum", ya da Corymbia aparrenrinja, Orta Avustralya'ya özgü, yaprak dökmeyen bir ağaç türü; "Hortlak Sakızı" olarak karşılandı (ç.n.)

bulurlar. Ancak, bu değişiklikler ayırt edilir bir yapıya sahiptir. Şimdi özellikle değerlerin belirlenmesi ve değerlendirme pratiklerine dikkat ederek, Avustralya yerli sanatının ana hareketlerinden birinin; çölde nokta resimlerinin tarihini gözden geçirelim. Diğer ana kollar da (Arnhem Toprakları ve diğer yerlerde ağaç kabuğu boyama, Aborjinlere ait elişleri ve şehirlerde yaşayan Aborjinlerin çalışmaları) bununla ilişkili, ancak ayrı üretim ve değerlendirme sistemlerine sahiptirler. Bunların her biri, yerel ve ulusal sanat kurumları ve pazarlarda neredeyse tamamen kendilerine has değer yapıları geliştirmişlerdir.

2.3 Çölden: Papunya'daki Oluşum

“Resim hareketi”, Papunya’da, Büyük Avustralya Çölü’nün ortasında, Alice Springs’in 250 km. kuzeybatısındaki uzak bir yerleşim yerinde başladı.⁶ Her aşamada eşlik eden farklı türde ve şiddette tartışmalarla birlikte yeni estetik, toplumsal ve kültürel değer biçimleri yaratıldı. Eksendeki bu etkileşimi aşağıdaki notlar aracılığıyla şematize etmeye çalışacağım.

Papunya, 1959 yılında İngiliz Milletler Topluluğu ve Kuzey Bölgesi hükümetleri tarafından, bölgenin göçebe halklarının sayılarak tam nüfusun belirlenmesi ve sosyal hizmetlerin onlara da sunulmasında bir merkez görevi görmesi amacıyla kuruldu. Pintupi, Luritja ve Walbiri kabilelerinden bir kısmı bir araya getirildi – bu buluşma kimilerinin beyazlarla ilk temasıyken, birçoklarının da hem beyazlarla, hem de diğer Aborjinlerle kopmaksızın sürecekte olan ilişkilerinin başlangıcı oldu. Ancak, 1964’e gelinceye kadar, bağımlı olmanın dezavantajlarından hoşnutsuzluk duyan büyüklerin pek çoğu, ailelerini daha uzak ve geleneksel “harici noktalar”a götürdüler. “Topluluk”ta kültürel muhalefet öne çıktı.

Sanat eğitmeni Geoffrey Bardon 1971’de Papunya Okulu’na geldiğinde, Aborjinlerle ilgili çizgi film benzeri filmler çekmeyi hayal ediyordu. Ancak dikkatini, Sydney’deki Ulusal Sanat Okulu’nda gördüğü yeni formalist soyut sanat eğitimi nedeniyle, çocukların bir alışkanlık olarak kumun üzerine çizdikleri basit soyut tasarımlar çekti (Munn 1973). Bunların temel tasarım eğitimi için mükemmel ve halka açık, modaya uygun bir sanat formu olarak duvar resimlerine uygulamaya elverişli olduklarını düşündü. Bunları çocuklardan istediğinde, onların verilen ödevi doğrudan reddetdiklerini ya da gönülsüzce yaptıklarını görünce şaşırdı. Bekçi ve hizmetli olarak okulda çalışan büyükler, çocukların bu iş için yeterince hazırlanmadığını söylediler; ve kutsal sembollerinin kullanımını yasaklamaya gitmektense, genç kesime geleneksel bilgiyi aktaracak büyük bir duvar resmi yapmayı önerdiler. Papunya’daki ilk ve temel niteliği taşıyan bu kültürel uzlaşma girişiminde, büyükler Papunya bölgesine özgü yaratılış hikayesi

6 Temel referanslar için bkz. Bardon (1979, 1991). En iyi yeni inceleme için bkz. Perkins ve Fink (2000).

olan Bal Karıncasının Kurgusu⁷ öyküsünün ana simgelerini uyguladılar. Kültürel karşıtlıklardan kaçınılmış ve geleneksel imgeler örgüsü yeni bir forma bürünmüş oldu. Ancak bu yenilik, bölgede eğitimle ilgilenen yetkililer için görünmez ya da gereksiz olmalıydı: Bir sonraki tadilatla okulun duvar resimlerinin üzerleri boyandı ve duvarlar yeniden kurumsal beyaz renklerine döndü.

Bu esnada okul hizmetlileri ve çeşitli kabilelerin Papunya'da toplanan büyükleri, tasarımlarının -genellikle bedenin boyanmasıyla veya çölde birbirine yakın konumlandırılan farklı renkte ufak malzeme yığınları, mineraller, kum ya da ezilmiş bitkilerle oluşturulan- gücünü ilgilenen herkese aktarma fırsatını kullanacak kadar cesaret toplamışlardı. Bardon'ın yüreklendirmesiyle, okulun sanat malzemelerini kullanarak bulabildikleri tüm yüzeyleri ve türlü biçimdeki destekleri hayal güçleriyle kapladılar. Bardon'ın önce bir dükkan sahibini, ardından Alice Springs'deki bir sanat galerisini bu yüzeyleri şehri -çöle açılan kapı olan- gezen turistlere satmak üzere ikna etmeyi başarmasıyla, "resim hareketi" de başlamış oldu. Bu ilk zamanlarda Aborjin hediyelik eşyaları için satış fiyatları en fazla 25-30 dolardı. Burada oluşturulan kültürel düzen, alışıldık hediyelik eşyalardan tamamen farklı, taşınabilir, ucuz ve "oraya özgü" bir şeyler arayan turistler içindi.

Papunya'da ise ilk satışların başarısı heyecanı körüklemişti. İlk ressamlar, resmetmeye uygun konuların sınırları üzerine tartışma çıkmasına yol açacak kadar fazla üretmeye başladılar. Anlaşmazlık, kişiye özel Kurgu temsillerinin resmetme hakkı ve bu hakkı başkalarına da verilebilmesi izniyle çözüldü. Topluluğun diğer üyeleri de resim yapma isteklerini ifade ettiler: Bunun için, öyküdeki hakları üzerine anlaşmaları gerekiyordu. Diğer topluluklarda daha önceden resim yapmış olanlar, bu fırsatı kaçırmamak için Papunya'ya gittiler. Bunların arasında, sonradan hareketin usta sanatçıları arasına girecek olan Walbirili Michael Nelson Jagamara ve Anmatyerre'den gelen Clifford Possum Tjapaltjarri de bulunuyordu. Papunya yerleşim yerinde "resim barakası"na girişleri kararlaştıran aracı konumunu Bardon yerine getirmekteydi. Bu görevden kendi isteğiyle çekildi ve yetkiyi bir sanatçı kolektifi devraldı. Bu kolektif sonradan, çalışmalara dahil olan tüm sanatçıları içeren bir organizasyon olan Papunya Tula Sanatçılar Kooperatifi adıyla resmiyet kazandı (Kasım 1972). Kolektif, Bardon'ın ayrılmasından sonra beyaz reklamcılar çalıştırmaya başlayarak bir dizi devlet teşviki aldı ve 1980'lerde Alice Springs'de kendi galerisini açtı. Bu yapılanma şekli günümüze kadar devam etti ve benzerleri tüm Avustralya'daki Aborjin sanat merkezlerinde uygulandı.

7 "Honey Ant Dreaming"; Papunya'ya ve Papunya Tula denen çöl noktalama sanatına adını veren yaratılış öyküsü. Bal karıncası (Honeypot ant-Papunya), vücudunda tatlı besin depolayabilen bir karınca türü. "Kurgu" ise, İngilizce'de "The Dreaming" olarak karşılanagelmiş; yaratılışın, yaratılıştan ne önce ne sonraki adların ve anlamların belirlediği oluşumunu dillendiriyor. (ç.n.)

Öte yandan, bu genişlemenin öncesinde, hareketi daha başlangıcında boğmakla tehdit eden bir daralma söz konusuydu. Yakınlardaki topluluklarda yaşayanlar, özellikle de Yuendumular gizli/kutsal bildikleri tasarımları törenlerin dışında, çeşitli yüzeyler ve sonrasında tuvaler üzerine uygulanmış halde, yetişkinliğe geçmemişlerin de bunları görebileceği Alice Springs'deki dükkanlarda görünce, güçlü bir şekilde karşı çıktılar. Çoğu Papunya'daki sanatçılarla akrabalık ilişkileri içinde olduğundan, kınamalar şiddetliydi. Papunya sanatçıları, eleştirilerdeki haklılık payını görerek, duruma fevkalade bir şekilde ayak uydurdular ve biçimsel anlayışlarını tersyüz ediverdiler. Papunya'da yapılan ilk çalışmalar, önemli bilgileri aktarma hevesiyle yapılmıştı ve Ataların Figürlerini, genellikle tören için giyinmiş, boyanmış ve kutsal objeleriyle; doğrudan toprak üstünde ve anlaşılabilirliği artırmak için genellikle simetrik düzende gösteren ayrıntılı tasvirler içeriyordu. 1971 ve 1972'de Kaapa Mbitjana Tjampitjinpa, Noosepeg Tjupurula ve Clifford Possum Tjapaltjarri tarafından yapılmış bazı çalışmalar bu eğilime örnek gösterilebilir. Eleştirilere yanıt olarak, az önce saydıklarımız ve diğer Papunya sanatçıları, son dönem çöl boyamalarının temelinin de atan üç biçimsel değişikliğe gittiler: Figüratif biçimlerin kullanımını, özellikle de İlk Varlık veya bir Ata Figürü olarak okunabilecek olanları neredeyse tamamen bıraktılar; kutsal tasarımlarındaki ayrıntıları yalnızca ana hatlar kalacak şekilde kaldırdılar ve arka planı, dolguyu ve rastlantısalılığı ön plana çıkararak -örneğin yabani çiçekler, kumlu bölgeler, kayalık araziler, su, mevsimlerin değişimi ve coğrafyadaki hareket için semboller kullanarak- çalışmaların yüzeyine daha çok önem vermeye başladılar. Değişime bölgenin su muhafızı olan Johnny Warangkula önderlik etti. Bu, Clifford Possum Tjapaltjarri'nin 1972 tarihli *Emu Corroboree Man*'inin sembolik doğrudanlığı ile Warangkula'nın 1972 tarihli *Water Dreaming at Kalipinyapa*'sındaki (Kalipinyapa'da Su Kurgusu) kayan yüzeyler karşılaştırıldığında hemen görülebilir. Resimsel olarak göze çarpan Papunya çalışmaları, izleyicileri üzerindeki güçlü etkilerini altta yatan sıkı, şematik plan ile yabani sezgisellik, hareketlilik ve belirsizlik yüklü yüzey arasındaki tutarlı gerilimle korurlar. Bu da sanatsal form kaygısının kaynağında yatan, en iyisinden sanatın kullanmaya meylettiği bir değerdir.

Bir başka strateji de resim yapılan bir yüzey olarak tuval üzerine yoğunlaşmak ve renkleri siyah, beyaz ve aşiboyası sarısıyla sınırlamaktı – ki bu renkler, ağaç kabuğu boyamasında uygulanan, sınırlı renkleri olan doğal boyalara alışkın tüketicinin, bunları Aborjinlerin sanatıyla ilişkilendirmesine yol açmaya elverişliydi. Stereotipler kendilerini tekrar tekrar öne sürerler. Bu, aynı zamanda elbette Avrupa soyut resminin sentetik paletiyle kurulan çok yakın ilişkide bir gerileme anlamına geliyordu. Bu da, bütün bu teşkilatın derinlerde yatan tutuculuğunun bir göstergesidir. Uzak toplulukların yerli sanatında, kültür mirasının değerleri hep zirvededir. Estetik niyetler, diğer tüm kültürel değerler gibi, yüzyıllardır ayakta duran geleneklerin, minimal düzeyde yenilik getirilerek yaşatılmasına adanmıştır.

2.4 Yaygınlaşan ve Ayrışan Değerler

1971-1973 yılları arasındaki ilk sıçramanın ardından, Papunya resmi modelinin, bir mini pazarlama patlamasına temel oluşturarak Aborjin sanat hareketi biçiminde ulus çapında yayılması için, yaklaşık on yıllık bir destek ve yaygınlaştırma süreci geçirmesi gerekti. Başkaları bunu halihazırda etrafıca dile getirmiş olduğu için, bu gelişme sürecinin ayrıntılarına girmeyeceğim.⁸ Bunun yerine, değer ve değerlendirme konularıyla ilişkili bazı önemli noktaları aydınlatmakla yetineceğim.

1980'lerde Papunya'dan çıkan ürünler, baskın olarak ülkedeki geniş arazilerle, özellikle de Tingari Kurgusu döngüsü ile ilişkili büyük boy tuvallerdi. Ülkedeki bölgelerin sembolleri merkezsiz, çizgiler oluşturan birbirine yakın noktalar halinde taranıyor ve bir arada düzenlendiklerinde kafeslere benzeyen desenler meydana getiriyorlardı. Bu da daha önce bahsi geçen formalist eğilimleri bir nebze daha sıkıştırılmış hale getiriyor ve çalışmanın anlam düzeyini geliştiriyordu.

Sanat merkezi modeli, uzak topluluklar içinde yayıldıkça yayıldı, öyle ki; on yılın sonunda, yaklaşık 60 adet sanat merkezi vardı. Bunların her biri Papunya'daki gelişim evrelerini izlemiş, ancak elbette daha hızlı hareket etmişti. Hepsinde liderlik rolünü ileri gelenlerden birkaçı üstlenmişti ve bunlar büyük sanatçılar olmuştuk. Topluluklar ile devlet teşvikleri ve piyasa arasındaki ilişkilerde arabuluculuk, başta bu gelişimin sosyal yardımlaşma açısından yararlarını birinci sıraya koymuş olup, yavaş yavaş hareketin estetik başarılarının önemini kavrayan danışmanlar tarafından yerine getirilmekteydi. Bu etkenler her bir toplulukta ayrı bir stil oluşturma gerekliliği duyulmasına neden oldu. Bazıları doğrudan sanat yapım sürecinin kendisine farklı bir yaklaşımı vurgulayacak kadar sofistikeydi; örneğin, bu evrede Yuendumu topluluğunda birkaç önemli hikayenin büyük tuvallere kolektif olarak aktarılması için yoğun çabalar gösterilirken, sanatçıların bireyselliği arka planda bırakılıyordu. 2000'li yıllara gelinceye kadar, Avustralya'nın her yerinden binlerce Aborjin düzenli olarak sanat yapımı üretmeye başlamıştı: 250.000'lik Aborjin nüfusunun 10.000 kadarı. Bu rakam, 18 milyonluk Avustralya nüfusunda Aborjin olmayan profesyonel görsel sanatçıların toplam sayısına epey yakındı.⁹

Bu evre boyunca bölgeler arasında rekabet, hareketin değişmez özelliklerinden biriydi. Büyük Çöl sanatının, Üst Uçların, daha eskiye dayanan geleneklerine göre daha çok devlet yardımı alıp ticari destek gördüğü yönünde şikayetler oldu. Şehirlerde yaşayan genç Aborjin sanatçılar kendilerinin "şehirli sanatçı", çölde ve kuzeyde yaşayanlarınsa "kabile sanatçısı" olarak sınıflandırılmasına

8 Özellikle Myers (2002), değerlerin biçimlenmesi ve çatışması konularına özel bir dikkat gösteren bir çalışma sunuyor. Hareketin bütününe ilişkin birer giriş metni niteliği taşıyan diğer çalışmalar için bkz. Edwards (1974 ve 1979), Sutton (1988), Isaacs (1984, 1989), Smith (2001), Caruana (1993) ve Morphy (1998).

9 Rakamlar için Altman (1989), Throsby ve Thompson'a (1994) dayanılarak tahmin yürütülmüştür.

içerlediler. Aranan sanatçıları barındıran topluluklarda, yerli ve ziyaretçi pazarlamacılar yeni tamamlanmış tuvaler için nakit para öneren fırsatçı dükkanlar açtılar. Bu pratik günümüzde de devam etmekte ve yaşayan en ünlü sanatçılar ile alıcının ümit vaat ettiğine inandığı sanatçıları hedeflemektedir.

Şu anda dünya görsel sanat piyasasında birincil ve ikincil pazarlar arasında, ticari galerilerin meydanı ile müzayede salonunun uzman alıcısı arasında bir yakınlaşma söz konusu. Bunun Aborjin sanatından daha sistematik olarak görüldüğü başka hiçbir yer de bulunmamakta. Buna sebep ise daha çok, sanatçıların erken dönem çalışmalarına müzayedelerde ödenen çok yüksek fiyatları gazetelelerde okumaları ve aynı hikayeyi tasvir eden yeni resimlerine neden daha az değer biçildiğini hiç anlamamaları. Birçoğunun çalışmalarına duyulan talep öyle fazla ki, ajanslar yüksek fiyat ödemeye istekli alıcı bulana kadar bekleyebiliyorlar. Ya da çalışmalarını doğrudan müzayede salonuna göndermeyi kabul ediyorlar. Ancak diğer sanatçılar piyasaya etki edebilmekten çok uzak. Örneğin, Johnny Warangkula'nın daha önce bahsedilen resmi 1973'te 150 dolara satılmıştı. Yapıt Sotheby's'in Haziran 1997 satışlarında 210.000 doları, 2000 yılında ise 486.500 doları buldu. Johnny Warangkula 2001'de yoksulluk içinde öldü. Bir başka örnek; Temmuz 2003'te Sotheby's, Emily Kngwarreye'nin 90 x 230 cm'lik keten üzerine akrilik tekniğiyle yapılmış 1991 tarihli *Untitled (Spring Celebration)*'ıyla (İsimsiz/Bahar Kutlaması) 509.300 dolarlık "yeni bir müzayede rekoru" kırdı (Reid 2003: 283). Kngwarreye, böyle bir resmin yaklaşık 20.000 dolara satılabileceği 1996 yılında öldü; bu eder, şimdi olduğu gibi, beyaz Avustralyalı sanatçıların bu ebat ve kalitedeki bir çalışma için alabileceğiyle karşılaştırılabilir bir meblağ idi. Kngwarreye, bundan büyük birkaç çalışma ve daha küçük pek çok çalışmayla birlikte, bunun gibi belki de 30 çalışma yapmıştı. 1996 tarihli dört parçadan oluşan büyük *Earth's Creation* (Dünya'nın Yaratılışı), 23 Mayıs 2007'de Melbourne'da, Lawson-Menzies açık artırmasında 1.056.000 dolara satıldı.

2.5 İç ve Dış Değerler

Sanat eseri el değiştirirken ne tür değer sistemleri söz konusudur? Bunlar bütün sistemin çekirdeğinde midir, yoksa -benim savunmayı tercih ettiğim gibi- yalnızca vektörlerinden biri midir?

Fred R. Myers dikkatleri, hareketi destekledikleri yıllar süresince piyasa analistleri ve finans ajansları tarafından kullanılan kategorilerdeki belirgin kaymalara çekiyor. 1970'lerde, Aborjin Sanatları Ajansı¹⁰ dört nesne sınıfı belirlemişti: "geleneksel", "geçişli", "uyarlama" ve "piyasa". Myers'in (2002: 189) not düştüğü gibi, sistem tek istikamette yol almaktaydı: batı. Ancak 1981'e gelindiğinde, ajans için çalışan analistler, Nelson Graburn'un dünyada "yüksek" ve "adi"

10 Aboriginal Arts and Crafts Agency (ç.n.)

sanat arasındaki ilişkiyi sınıflandıran görüşlerinden nasiplerini almış ve nesnelerin değerlendirilmesinde “Aborjin kültürü” ve “Batı estetiği” anayolları arasındaki köprüyü tanıyan bir çerçeve geliştirmiş bulunuyorlardı.¹¹ En büyük farklılaşma Aborjinler tarafından yüksek değer biçilen, ancak yabancıların “etnografik” bulmakla yetindiği gizli ritüel objeleri ve Aborjinlerin düşük, Batılı bakışınca yüksek değer biçtiği soyut estetik (“dekoratif”) nitelikler üzerineydi. Öte taraftan her ikisi de “turistik” objelere düşük, “iki-kültürlü” olarak sınıflandırılanlara ise yüksek değer biçme konusunda fikir birliği içerisindeydiler. Bunlar kesinlikle belirli Aborjin topluluklarında üretilen yeni sanat yapıtlarıydı; fon sağlananlar, miktarında büyük artış gözlenenler, estetik açıdan çok başarılı olanlar, en kolay pazarlananlar ve kültürel iletişimin en verimli formunu sunanlar da bunlardı. Bu durumda sanatsal, kültürel ve ekonomik değerler örtüşüyordu.

Bu sınıflandırma Avustralya’daki kültürel ürünlerin Aborjin üreticileri ve Aborjin olmayan tüketicilerinin tercihleri arasında kaba bir ayırım yapmayı gerektirir. Kavramsal sınırlamalarından en önemlisi, Aborjinlerin öncelikle kültürel kaygılarla güdülendiğini, Batılıların ise estetik arzuya yöneldiklerini varsaymasıdır. Ancak elbette, her iki taraf da diğer pek çok duyarlılığın yanı sıra söz konusu iki duyarlılığa da sahiptir. O zaman başka sorular yöneltilim: Aborjin üreticilerin peşinde olduğu değer yaratımı *usulleri*; ve Aborjin olmayan tüketicilerin onların çalışmalarını üstlerine geçirirkenki değerlendirme *usulleri* nelerdir? Araştırmanın çatısı oluşturan da, bu iki yaklaşım kümesi arasındaki yoğun etkileşim olsun.

Farklı bölgelerden -Büyük Çöl ve Batı Çölü’nden, Kimberley’den ve Arnhem Toprakları’nın bazı kısımlarından- gelen ve farklı malzemeler -tuval, ağaç kabuğu, ahşap ya da serbest duran objeler- kullanan Aborjinlerin peşinde olduğu sanat üretimi *usulleri*, bir yandan sanatçının çeşitli kültürel görevlerini hakkıyla yerine getirmesine, diğer yandan da çalışmasının başkalarına açık veya daha derin anlamlar aktarmasına olanak tanır. Bu, dört seviyede gerçekleşir. Bunların her biri için, eşzamanlı işleyen ve birbirine etkileyen iki unsur sayılabilir. Sanat yapıtları (i) öykülerin, olayların ve kutsal sayılan figürlerin, hem ilişkili birçok insanın dahil olduğu büyük bir anlatı hem de belirli bir ana ya da sanatçının Atalarına ilişkin bir ahlak dersi olarak, miras alınan formlar ve teknikler aracılığıyla tasviri; (ii) İlk Varlıkların, Ataların ve avcı ya da toplayıcı olarak sanatçının kendisinin yaptığı yolculukların da içerileceği şekilde, kurgucu-ressamın sahip olduğu yerin kartografisi; (iii) Kurgu’nun temsil edilmesi ya da seslendirilmesi görevinin tamamlandığına ilişkin tanıklık, ve dolayısıyla söz konusu topraklara yönelik unvan ya da edimlerin yeniden yapılandırılması; ve son olarak (iv) bu görev ve uygulamaların kişisel tercihlere göre çeşitlilik gösteren ve böylelikle resmetmenin zaruret ve memnuniyetini canlı tutan bireysel yorum. Burada, (i)’den (iv)’e uzanan bir değer hiyerarşisi söz konusudur.

¹¹ Bkz. Grabum (1976) ve Pascoe (1981: 20).

Peki bu şema tek tek sanatçıların çalışmalarıyla nasıl ilişkilendirilir? Bireysel ifade, “bireysel yorum”un toplulukta yer tuttuğu küçük, bağımlı alanına sürülmüştür. Bir şeyi “layıkıyla” yerine getirmek -yani geleneklere uygun biçimde yapmak- resim hareketinin ilk yıllarında, onu iyi yapmakla eş anlamlıydı. O zamanlar herhangi bir şeyi yapmak ise tamamen yetkiyle ilişkiliydi; bir Kurgu’nun temsilini gerçekleştirme, ya da ona gönderme yapma yetkisi. Böylelikle büyüklerin gücü pekiştirilmiş oluyor; genç neslin sömürgecilerle ilişkisi daha çok basın ve resmi kurumlar, büyüklerinki ise görsel imgeler ve sanat merkezleri aracılığıyla gerçekleşiyordu. Bu, bazı yerlerde nesiller arasında kopukluğa ve büyükler arasında torunlarının onların pratiklerini devam ettirip ettirmeyecekleri konusunda hatırı sayılır bir endişeye neden olmuştu. Şimdilerde ise yenilik ve çeşitlendirmelerin büyük bölümü orta yaşlarını süren kadın sanatçılar tarafından gerçekleştirilmekte.

Buna göre, bu tip sistemlerde en başta gelen değer yetki, ikincisiyse resmedilen öykünün kendi niteliğine bağlı olan önemidir. Üçüncü kriter öykünün ne kadarının ve hangi öğelerinin gösterildiği (ana *kuruwari* -Kurgu- dizeleri aracılığıyla “olabildiğince çok”tan, ana anlatıdaki küçük olaylar ya da geçişlere uzanan bir yelpazade) olabilir. Son olarak, resmin yapılış şekli söz konusu olur: Açık seçik, dikkatli, ince bir çalışmanın ürünü müdür yoksa bir çırpıda, özensizce mi yapılmıştır (bir “anlık” resim midir)? Büyüklerin çoğunluğunun erkeklerden oluşmasına ve geleneksel kültürün ataerkil doğasının onlara kadınlardan daha fazla yetki tanımamasına rağmen, bu kriterler hem erkekler hem de kadınlar için uygulanmaktadır. Hareket, elişlerinin değerlendirildiği evrelere doğru yol aldıkça, sanat yapıtları üretenler, özellikle de kadınlarda artış gösterdi. Bu, daha yaygın olan eliş becerileri konusunda, bireysel özelliklerin farklı bir tür beğeniyle karşılanmasına yol açtı.¹²

Hareketin başlıca sanatçılarının zaman geçtikçe ara sıra ya da sık sık resim yapan büyükler olarak tanımlanmasının mümkün olmadığı ortadadır; bunlar daha çok, kimlikleri ve topluluğa katkıları resimleri çevresinde dönen büyükler haline geldiler. Sonuca bakıldığında profesyonel ressamlar gibiydiler ve ısrarcı, serpiyen ve ilerleme kaydeden sanatları giderek daha iyi işlenmiş incelikli anlamlar taşımaya muktedir hale geldi. Daha 2000 yılında, 20’den fazla topluluktan gelen düzinelerce sanatçı büyük yaratıcı figür olarak tanınmıştı bile. Kişisel sergileri ve retrospektifleriyle hâlâ da öyle biliniyorlar. Çalışmaları önceden çizilen dört aşamalı usullerin ürünü olarak kalırken, her biri kendi kurallarını koyarak, kendine has ayrı bir güç ve ikna edicilik kazanmış bulunmakta. Hiyerarşik bir

12 Bahsedilen dört kriter, birer genelleştirme olarak uygulanabilir ve en çok bu topluluklarda ilk aşamalarda üretilen sanat yapıtlarına uygun düşer. Şehirde, yerel sanat ortamlarında ve uluslararası arenada üreten Aborjin sanatçıların karşı karşıya kaldıkları güçlükler düşünülürse, bunlara tam olarak oturmazlar.

sistemin derin temsil ürünleri olmaktan çıkıp, onun rahatsızlığına ve yenilenmesine heterarşik bir katkı olmaya doğru yol aldığı söylenebilir belki.

Üretim noktasından uzaklaşıp diğer taraftan bakıldığında, çoğu tüketicinin ilk ilgilendiği şey otantiklik olmaya devam ediyor. Bu tamamen, gerçek bir Aborjin tarafından yapılmış biricik bir sanat yapıtı mı? Günümüzde bu, etnolojik bir fantezidir. Sanat fikrinden bihaber, tüm masumiyetiyle tuhaf ama çekici güzellikte bir sanat yapıtı olarak görebileceğimiz şeyi yaratan birinin, kim bilir hangi ruhani amaçla yaptığı özel nesneyi keşfetme arzusudur. Tüketicilerin bu arzusu öyle güçlüdür ki, Aborjin sanatçıların çalışmaları hâlâ yerel sanat ajansı tarafından verilen ve resmin “hikaye”sini antropolojik tarzda kısaca açıklayan otantiklik sertifikalarıyla birlikte satılmaktadır.

Dışarıdan bakıldığında ikinci etken, çöl resminin görünüşü ve özellikle yüksek Modernizm olmak üzere, uluslararası soyut sanatın tipik özelliklerini meydana getiren yüzey, doku, bükümlülük ve renk çeşitliliği arasındaki benzerliklerdir. Tam da bu stil Batı sanatındaki kuvvetini kaybettiği anda, ona epey benzeyen bir sanat Avustralya çölünün ortasında belirivermiştir. Ve bu sanat, Modernizmin ne olduğundan tamamen bihaber insanlar tarafından yapılmıştır – gerçekten de, bunların modern toplumlarla pek uyum içinde oldukları söylenemez.

Üçüncü etken, sanatsal yaratıcılık ve sanat çalışmalarının, sanatçının biricikliğinin işaretleri olarak değerlendirilmesidir; Batı sanatında bu öylesine eşsiz bir değerdir ki, bunun Aborjin sanatının üretim ve pazarlanmasını etkilememesi şaşırtıcı olurdu. Önemli sanatçıların başlıca çalışmaları -örneğin, Michael Nelson Jagamarra'nın *Five Dreamings*'i (Beş Kurgu - 1984) ve Uta Uta Tjangala'nın *Yumari*'si (1981)- kanonik bulunarak sık sık reproduksiyonları yapıldı ve benzer çalışmalar için standart ölçekler olarak kullanıldı. Bunlar tek kelimeyle hareketin ikonları haline geldiler. Bu bireyselleştirme sürecinin, daha önce bahsi geçen, Ütopya'lı büyük ressam Emily Kngwarreye'de götürülenden daha uçlara taşındığı hiçbir yer bulunmaz. Seksenli yaşlarında ülkede en çok aranan sanatçılardan biri haline geldiğinde, hayatının son iki yılının büyük bölümünü, onun çalışmalarını ayrı bir stile sahip yapıtlar olarak pazarlayan sanat tüccarlarının günlük, bazen de saat başı ziyaretleriyle başa çıkmakla geçirdi. Onun stiline “Emily'nin olmazsa olmazı” denebilecek bir görünüşüne sıkı sıkıya tutunması ve satmak için bu stilde çalışmalar üretmesi hususunda ısrarcıydılar (Smith 1998).

Yine de, seçilenlerin koşulların baskısıyla ve üst düzey sanatsal gelişim üzerine yoğunlaşanlardan olması şaşırtıcı değildir. Bahsedilen sanatçıların, Avustralya'da üretilen en zengin ve farklı sanatı yaratmada başarılı oldukları ortadadır.

2.6 Değerlendirme Süreci: Bir Öneri

Bu kısımda, durum incelemesinin ötesine uzanarak, bireysel ve kurumsal bir araya gelişlerin, daha büyük soruların ortaya konması ve yanıtlanmasına izin

verecek şekilde, sanat yapıtlarının üretim ve değerlendirilmesi tarihinden okunabilecek bir yapı oluşturup oluşturmadıklarını soracağım. Konu sanat olduğunda, değer sayılan şeyleri belirlemede olduğu kadar değer biçme ve seçme uygulamalarının berisinde de genellenebilir bir biçim var mıdır?

En azından Batıda (ve belirli Doğulu teorisyenlerin kafalarında), sanata *tepki* olarak verilen estetik ve kültürel değerlendirmeler iki tür yaklaşıma meyilliydi: Sanatın taşıdığı nitelik (değer) yargısını belirleyen tek bir kilit nitelik (özellik) olduğu; ve niteliğin (değer) değerlendirilmesi için gerekli bir nitelikler grubu (atanan özellikler, girdiler, etkiler, sonuçlar) kombinasyonu bulunduğu. Bunlardan ilki daha yakından incelendiğinde, aslında ikincisinin bir örneği olduğu açığa çıkar; birkaç nitelikten bir tanesi, diğerleri arasından, diğerlerinin de gerektirdiği şekilde seçilmiştir – yani, bir tanesi diğerlerini de içermekte, özetlemekte ya da onlara bağlanmaktadır. Daha da ötesi, yüzyıllar boyunca eleştirmenler tarafından son nokta olarak tanımlanan sanat yapıtlarının iç niteliklerine baktığımızda, onların da bu iki tür yaklaşımdan birine meylettiği açıktır. Nitelikler, (i) bir iş veya sürecin çeşitli özelliklerini meydana getiren ve bir arada gerçekleşen birden fazla öge olarak, ya da (ii) yükseldikçe kuvvetlenen birikimli bir adımlar ya da aşamalar dizisi olarak görülebilir. İlk durumda değer, yeterli sayıda ögenin varlığı ya da her bir ögenin kendi içindeki başarı düzeyleri ayrı ayrı değerlendirilip bunların sonra bir şekilde toplanmasının sonucudur – ya da takdir edenin eğilimlerine göre, değildir. İkinci durumda ise değer, süreç açındıkça; basamaklar birbiri ardına dikildikçe artar. Bu genellikle, sanki bunu kendisi yapıyormuşçasına, sanat yapıtına bağlanır. Diğer durumlardaysa başarılı bir yorumun fonksiyonu olarak anlaşılır. Her durumda görülen odur ki, sanat yapıtlarının ve bunların sunum ya da icrasının niteliği, onların sanatsal niteliğini anlamak için kilit sayılmaktadır.

Yüzyıllardır hem Doğu hem de Batı'da tanınan ve hayranlık duyulan sanat yapıtlarından anlaşıldığı kadarıyla, nitelikler konusunda bazı tutarlılıklar var gibidir. Benim iddiam, sanatın doğasından gelen değerleri bize bu çalışmaların gösteriyor olduğudur. Bunlar, sanat yapıtlarının gözlemlenebilir özellikleri ya da gösterilebilir etkileriyle ilişkili olarak beş ayrı kısımda toplanmaya yatkındır.¹³ Bunları varlık değeri, sunum değeri, biçimlendirme (form, işçilik) değeri, içgörü (kavrayış, fikir) değeri ve dönüşüm değeri olarak sınıflandırabiliriz. Bunların her birine ve birbirleri arasındaki ilişkilere hayat veren, süreç-yönelimli karakterleridir: Nasıl sanat yapıtlarının üretiminde yaratıcılık etkin bir süreç, ço-

13 Sanat tarihçileri ve diğer okuyucular bu ve izleyen paragrafların Panofsky'nin 1936 tarihli, 1955'te yeniden basılan, *Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art* adlı ünlü makalesinde geçen, Batı geleneğinde figüratif sanat anlatımına uygun düşen dört tepki aşamasıyla uyum içinde olduğunu farkedeceklerdir. Ben ilk aşamaya daha çok fenomenolojik açıdan ve Panofsky'den daha fazla ağırlık vererek yaklaştım, çünkü istemsiz tepki aşamasının değerlendirmenin temelini oluşturduğunu düşünüyorum.

günlükla birden fazla sürece bağlhyrsa; sanat yapıtlarının etkin yorumu ve bunlara verilen tepkiler de öyledir.

Şimdi sırasıyla değer türlerini ele alalım.

(i) *Var olan değer*. Bir an için insanların, hayvanların ve şeylerin diğerlerine görünmek için var olduklarını varsayalım: Sanat, başka hiçbir şey olmasa bile, bahsettiğimiz görünür varlık olma niteliğinin yoğunlaştırılmış halidir. Görsel sanat yapıtlarında bu en temel seviyede gözle görülür; cisimsel; ve deriler, yüzeyler, dokunuşlar, dokular, renkler vb öğelerin karşı karşıya geldiği bir fiziksellik kazanmak yoluyla gerçekleşir. Sinemada bütün bunların anlatıya benzer biçimlerde çözüldüğüne tanık oluruz. Müzik yüz yüze olmaktansa, daha çok beden içinde yankılanan titreşimlerin, ritimlerin, akışın ve keskinliğin aktarımı olarak; dinleyici ve beste arasındadır. İşitilen bir performans, zaman içinde düşüncelerin birbirini besleyecek şekilde sesle dokunmasıdır. Edebiyat içselliklerin paylaşılmasıdır (bir mırıldanma denebilir mi?). Bu estetik cisimlerde ve aynı zamanda bizim bedenlerimizde, tanıdık olanı fark eder; rahatlık ve onaylanma için bunları yeniden oynatırız. Ama aynı zamanda bir şeyin yeni ve farklı olduğunu ve bunu bildiğimiz şeylerle nasıl ilişkilendireceğimizi; ya da bazen, bildiğimizi düşündüklerimizi yeniden ortaya koymak için nasıl kullanacağımızı da biliriz. Bunların tümü birdenbire, bizim farkedişimiz; sınıflandırışımız ve bir sanat yapıtı ya da olayı olarak öteleyişimizden önce gerçekleşir. Çağdaş Aborjin sanatında bu nitelik, çalışmaların hem Ataların hem de sanatçının bedeni olan tören katılımcısının bedenine ve toprak yüzeyine kutsal animistik işaretlerin resmedilmesinin yerini tutuyor olmasıyla -elbette, epey dolaylı olarak- ses bulur.

(ii) *Temsil değeri*. Sanat yapıtının bir temsil olarak nitelikleri ve ayrıksılığı, çalışmayı ikincil bir nesne ya da olay haline getiren (ve bizde temsili olanı uyaran) bir nitelikler kümesini sahaya çıkarır. Örneğin, Batının figüratif sanat geleneğine ait bir eserin önünde durmakla, izleyici onun seviyesini ve natüralizm derecesini anında kavrar – bunun uzun bir resimleme pratiğinin bir örneği (iki boyutlu sınırlı bir yüzey üzerinde) olduğunu, ya da dünyada; dinsel metinlerde veya fabllarda geçen bir fenomenin yerini tutan bir nesne (eğer bir heykel ise) olduğunu. Kesinliği, aynılığı, yoğun emek sarfedilmiş işçiliği de fazladan bir değer biçilmesine neden olabilir (her zaman fazladan). Avrupa halk sanatı ya da doğunun yüksek amatör ve profesyonel sanatları gibi diğer geleneklerde ise, daha az resimsel gösterim veya sergileme değeri iş başındadır. Temsil değerinin daha ince bir türü, çalışmanın diğer sanat yapıtlarıyla ilişkisi içinde ortaya çıkar: Uyandırdığı imgeler repertuvarıyla; bir imgeler bütünü ya da resim kümesi olarak bu repertuvara verdiği onaylayıcı ya da yenilikçi tepkiyle; ve bu uyarma ve yenileme işini teknik olarak nasıl yaptığıyla. Aborjin sanatında, gördüğümüz üzere bu aşamada önemli olan, çalışmada verilen ya da ima edilen

kutsal imgenin gücüdür ki, bu da daha büyük törensel anlatı döngüsüyle birlikte, içinde gömülü anlatıların kutsal/doğal yapısını da uyandırır.

(iii) *Biçimlendirme değeri*. Hiçbir sanat yapıtının yalnızca dış kuvvetlerin etkisiyle meydana gelen pasif çalışmalar olmadığına daha önce değinmiştim. Bir sanat yapıtı elde var olan varlık ve temsil değerlerinin basit bir sonucu da değildir. Biçimlendirme süreçleri, sanat yapma sanatının olmazsa olmazıdır. Sanatçılar ham formu yaratıcılığın grameri olarak tecrübe ederler; temel malzemeleri -görsel sanatta ilk çizimler, müzikal “fikri” ararken çıkan tam anlamıyla ham sesler- daha şimdiden ilerlemiş üretim aşamasının gözle görülür ilk kanıtlarıdır. Biçim; bu sunum olasılıklarına, bunları bilinçdışı uyaranlara, toplumsal beklentilere ve yaratıcı süreçlerle bütünleşen yoğun kültürel birikime karşı test ederek bir çeki düzen verir. Biçimlendirme; bu değerlendirme oyununun, bunların bir araya gelişlerini ya da bunlardan birinin belirgin bir görünümünü çarpıcı bir etki yaratacak şekilde yoğunlaştıran bir konfigürasyondur. Bu açıdan bakıldığında sanat yapıtında form, uygun bir kompozisyon dengesine, hoşnutluk uyandıran bir ahenge ya da doğru sıralamaya ulaşmaktan veya anlatının çözülmesinden çok daha fazlasıdır. Form, içeriğin gerçekleştirilmesidir. Aborjin sanatının büyük bir bölümünde bu biçimlendirme niteliği, yüzeyin sanki törene hazırlanan bir bedenmişçesine hazırlanışından, sembollerin yetkilere bağlı seçiminin yapılması ve bunların topluluk dışında kalan ve çoğunluğu Aborjin olmayan izleyicilerle iletişim koşullarına göre yeniden şekillendirilmesine kadarki bütün süreçlerde mevcuttur.

(iv) *İçgörü, fikir değeri*. Bu değer sanat yapıtının içeriğine, neyle ilgili olduğuna, anafikrine, dünyayı bize nasıl gösterdiğine, onun algılanabilirliğine ilişkindir. Bu, Throsby’nin (2001: 28-29) toplumsal, tarihsel, ruhani ve sembolik değerler olarak adlandırdığı alan kapsamındadır. Ancak, yalnızca bir tüketim değeri değildir; izleyici ya da dinleyici tarafından zaten var olan toplumsal ve tarihsel değerlerle eşlenen tamamlanmış çalışma kanalıyla ancak kısmen var edilir. Bu aynı zamanda bir üretim değeridir: Felsefi, toplumsal ve tarihsel fikirler görsel; sunusal ve müzikal olarak belirirler – yani sanat yapıtları, performanslar, yazma ya da besteleme süreçlerinde yer alan kültürel kapsamlı fikirler olarak. Sanat eseri, yaşayan anlamın devamlı yeniden yaratımının bir parçasıdır. Sanatın tarihsel, toplumsal ve kültürel çok çeşitli kuvvetlerle şekillendiği kesindir: Böyle kuvvetler eserin mevcudiyet kazanmasındaki esas etkenlerdir, ve yazarın/sanatçının niyetlerinden bağımsız olarak eser üzerinde iz bırakacaklardır. Ancak sanat eserleri bizzat bu kuvvetlerin biçimlenmesinde de etkilidir. Bir sanat eserinin fikir değeri, içine doğduğu kültürün korosunda yer alan ve konuşarak bu kültürü var eden, sürekliliği ve değişimi sağlayan farklı tınların içinde bulunan sesindedir. Aborjin sanatçılar için bu, en derin ve kutsal bilgilerin esinlemesinden; bu bilginin aynı zamanda hem gizli hususiyetini koruyan hem de

güçlü genel geçerliğini açığa çıkaran biçimlere evrilmesi ve çevrilmesine ka-
dar, birliğin merkezinde yer alır.

(v) *Dönüşümsel değeri, derin farklılaşma.* Bu değere (tamamen ya da kıs-
men) kendi türünü, uygulamasını, olduğu gibi sanatı ve kültürü yeniden tanım-
layan sıradışı sanat yapıtlarında rastlarız. Böyle bir yapıtta, önceden belirtilen
özellikler yüksek derecede bulunmakla kalmayıp, geri dönüşü olmayan biçimde
fuzladan bir şeye dönüşmüştür. Burada söz ettiğimiz ne yalnızca özgünlük (bir
on dokuz ve yirminci yüzyıl değeri), ne de performansın en mükemmel şekilde
icra edilmesidir (bir on yedi ve on sekizinci yüzyıl değeri). Sıradışı yapıtlar her
şeyin mümkün olduğu, en saf olasılığın alanın kendisi olduğu farklılaşmış bir
nüfuz bölgesi oluştururlar. Yine de bu olağandışı alanda beklenmedik şekilde
var olan her şey, her nasılsa, her zaman, böyle bir bağlamda hiçbir şey ken-
dince iş görmediğinden alaşağı edilmiş bir modaya uygun, bilindik bir başka
şeye bağlıdır. Bilinenin dönüşümünü sağlayan, sonsuza dek var olacak yeni bir
oyun düzeni, sanat icra etmenin ne demek olduğuna ve onu yaratıcı bir şekilde
değerlendirmeye ilişkin yeni bir kurallar bütünü getiren bir farklılaşma türüdür.
Bütünü olduğu gibi riske atan, en iyi yargısını tepen, kriterler ötesinde hareket
ederek bunların başarısızlığına davetiye çıkaran bir tepkidir. Değeri değeren-
dirmenin tanımını yeniden yapan bir sanattır. Batı geleneğinin büyük sanat ge-
leneğinde gururla yer alan, Doğu sanat geleneğinde modeller olarak hatırlanan
ve bu bölümde işlenen çağdaş Avustralya yerli sanatından çalışmaları da içeren
günümüz sanatında öne çıkanlar, böyle çalışmalardır. Buradaki önerme, bunlara
temel eserler olma yetisini sağlayan şeyin onların temsil kapasiteleri ya da çok
uygun düşmeleri değil, çalışmaların dönüştürücü gücü olduğudur.¹⁴

2.7 Sonuç: Anlam ve Değer

Bu bölümde belirlenen süreç, her bir sanat yapıtı için ortaya birbirinden farklı
türde bir değer çokluğu koymakta: Varoluşsal, maddesel, biçimsel, kültürel ve
tüm bunlar tam olarak işliyorsa; tüm öğeleri içerecek şekilde sürecin kendisinin
dönüşümü. Her bir aşamada bu değerler farklı derecelerde, ayırt edilebilir ba-
şarı seviyelerinde oluşturulur. Bu şekilde görülen bir sanat yapıtı, çokluk içinde
herhangi bir noktada daha çok ya da daha az anlamlı bulunabilir, ancak bu her
zaman bulunulan o noktaya ilişkin bir yargıdır. Bir sanat yapıtı yüzyıllardır ge-
lişmekte olan sanat pratiklerine, usullerine, alışkanlıklarına ve yeniliklere göre
anlamlı bulunabilir. Bu demektir ki, zaten ortaya konmuş bulunan mevcut anlamları
onaylayabilir ya da sorgulayabilir; ama aynı zamanda bütün sanat yapıtları,
geniş anlamda kültür ve içine doğduğu kültürün ötesinde anlamlı olan bir şeye
dönüşenler de dahil olmak üzere, her aşamada yeni anlamlar oluşturma kapasite-
sine sahiptir. Sanat yapıtları, elbette gizil güçlerini gerçekleştirmede başarısızlığa

¹⁴ Ayrıca bkz. Smith (2007).

uğrayabilirler – gerçekten de çoğu kültürde düşük ve orta derecede rekabet ve alışkanlıklara yenik düşmeyen çalışma sayısı pek azdır. Ve sanat alıcıları, bak-tuklarının değerini ne kadar dillendirirlerse dillendirsinler, çoğunlukla karşıla-rında duran şeyin anlamını kavramada başarısızdırlar. Yine de, bu bölümde adı geçen Aborjin sanatçıların başına geldiği gibi, hem sanatçının hem de alıcının gizil güçlerinin tamamen ayırtında oldukları koşullarda anlam en üst seviyesini bulur ve sanatçı ile kültürel değer arasındaki ayrım yok olur. Sanat, kültürler içinde anlamın tekrar tekrar oluşturulduğu yordam kümelerinden biridir. Anlam, biçim ve etki kazanan değerdir. Anlam, değerler sayıldığında gerçekleşir.

Kaynakça

- Altman, Jon. 1989 ed. *The Aboriginal Arts and Crafts Industry, Report of the Review Committee*. Canberra: Australian Government Publishing Service .
- Bardon, Geoffrey. 1979. *Aboriginal Art of the Western Desert*. Adelaide: Rigby.
- Bardon, Geoffrey. 1991. *Papunya Tula*. Melbourne: McPhee Gribble.
- Caruana, Wally. 1993. *Aboriginal Art*. Londra: Thames and Hudson.
- Croll, Robert. 1944. Önsöz. Charles P. Mountford'un *The Art of Albert Namatjira*'sında. Melbo-urne: Bread and Cheese Club.
- Edwards, Robert. 1974 ve 1979. *Australian Aboriginal Art*. Canberra: Australian Institute of Aboriginal Studies.
- Graburn, Nelson. 1976 ed. *Ethnic and Tourist Arts*. Berkeley: University of California Press.
- Harrison, Charles ve Paul Wood. 2003. *Art in Theory*. Oxford: Blackwell. (*Sanat ve Kuram*, Çev. Sabri Gürses, Küre Yayınları, 2011.)
- Isaacs, Jennifer. 1984. *Arts of the Dreaming: Australia's Living Heritage*. Sydney: Lansdowne.
- Lévi-Strauss, Claude. 1966. *The Savage Mind*. Chicago: University of Chicago Press. (*Yaban Dü-şünce*, Çev. Tahsin Yücel, Yapı Kredi Yayınları, 2000.)
- Morphy, Howard. 1998. *Aboriginal Art*. Londra: Phaidon.
- Munn, Nancy. 1973. *Walbiri Iconography*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Myers, Fred R. 2002. *Painting Culture: The Making of Aboriginal Art*. Durham, NC: Duke Uni-versity Press.
- Panofsky, Erwin. 1955. *Meaning and the Visual Arts*. Garden City, NY: Doubleday.
- Pascoe, Timothy. 1981. Improving Focus and Efficiency in the Marketing of Aboriginal Arte-facts: Report to the Australia Council and Aboriginal Arts and Crafts Pty. Ltd. Sydney: Arts Research, Training and Support, Haziran.
- Perkins, Hetti ve Hannah Fink. 2000 ed. *Papunya Tula: Genesis and Genius*. Sydney: Art Gal-ery of New South Wales.
- Reid, Michael. 2003. Aboriginal Art at Auction: A Record Sale in Soteyby's. *Art and Australia* 41 (2): 283-285.
- Smith, Terry. 1998. Kngwarreye Woman Abstract Painter. Jennifer Isaacs ed., *Emily Kngwar-rye Paintings*'de, 24-42. Sydney: Craftsman House.
- Smith, Terry. 2002. From the Desert. Bernard Smith, Terry Smith ve Christopher Heathcote, *Aus-tralian Painting 1788-2000*'da. Melbourne: Oxford University Press.
- Sutton, Peter. 1988 ed. *Dreamings: The Art of Aboriginal Australia*. New York: Viking.
- Throsby, David. 2001. *Economics and Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Throsby, David ve Beverley Thompson. 1994. *But What Do You Do for a Living? A New Eco-nomic Study of Australian Artists*. Sydney: Australia Council.

Eğlendiricilik Değeri:

İçsel, Araçsal ve Aktarımsal

Richard Shusterman

3.1 Giriş

Romanların, oyunların, müziğin ve diğer sanat yapıtlarının eğlendiricilik değerinden sıklıkla bahsederiz. Ancak kültür eleştirmenleri genellikle sanat ve eğlenceyi karşıt konumlara yerleştirir ve kültürel olarak sanata çok daha yüksek değer biçerler. Eğlendiricilik değeri sanat değerinin önemli bir parçası mıdır yoksa bu değeri aktarmada kullanılan ikincil, çok da gerekli olmayan bir yöntem midir? Ya da gerçek sanatsal değeri gölgeleyen; istenmeyen, dikkat dağıtıcı bir unsur mudur? Bu bölüm doğrudan eğlence kavramını ve bunun sanatla ve sanatın alkışlanan, modernitenin felsefi geleneğinde genellikle estetik değer olarak karakterize edilen değerleriyle kurduğu çoğunlukla karmaşık ve problemlili ilişkiyi inceleyerek, eğlendiricilik değeri mefhumuna bir açıklık getirmeye doğru birkaç adım atıyor.

Estetik değer, doğası kesin olarak belirlenmemiş olmasına ve durmaksızın testlere tabi tutulmasına¹ karşın, genellikle araçsal olmayan; içsel bir değer olarak anlaşılır. Eğlence ise, araçsallığı ima eder görünmektedir – bir oyalanma, neşelenme ya da tazelenme, hoş vakit geçirme yoludur. Bu nedenle eğlence kavramını incelemenin yanı sıra, hayati olduğu kadar problemlili bir şey de olan içsel değer kavramını da çözümleyeceğim. Bu çözümleme içsel değer mantıklı olarak araçsal değer ile arasında; araçsal değere sahip her şeyin içsel değere de sahip olabileceğini reddeden kökten bir ikilik olmaksızın, bağlamsal bir karşıtlığa olanak tanımayacak şekilde yorumlanabileceği önermemi mümkün kılacak. Bu durumda araçsal etkililik, eğlendiricilik değerini aynı zamanda bir içsel de-

¹ Estetik değer saf biçimsel değerlere indirgenip indirgenemeyeceği tartışmalı bir konu olmakla beraber, estetik değer formalist yaklaşımının ilgi çekmesinin (bütün sınırlamalarına rağmen) bir nedeni, estetik değer içsel olduğu düşüncesini desteklemesidir.

ğer olmaktan otomatik olarak çıkarmayacak ve estetik deneyim de bunun estetik değerin yapıtaşlarından biri olarak düşünülmesine izin verecektir.

Estetik değerin öne çıkan yönlerinden biri, deneyimsel niteliğidir. Bu türden değerler niceliksel hesaplamaya ya da tartışılarak kanıtlanmaya gelmez, ancak doğrudan deneyimle fark edilir ya da açığa çıkarlar. Hayat buluşları, keyif alan öznenin deneyim sürecinin içinde yer alır; estetik değerin, söz konusu yargı aynı zamanda ortak kanıların nesnelliğini ve birtakım değerlendirme kriterlerinin varlığını gösteriyorken bile bir bakımdan öznel olarak tanımlanmasının nedeni de budur.² Deneyimsel değere bu açıdan bakıldığında, bir sanat yapıtının estetik değerinden, yalnızca onun hakkında bir şeyler okumuş ya da işitmiş, ama orijinal biçimini veya uygun bir yeniden üretimini hiç deneyimlememişken söz etmek gerçekten anlamsız olacaktır. Benzer şekilde, sanat yapıtının eğlendiricilik değerinin de doğrudan, kişisel olarak deneyimlenmesi gerekir.

Özellikle estetiğin sınırlı sahasından öteye, daha geniş olan kültür alanına geçtiğimizde, sanatın değerlendirilmesinde önemli rol oynayan başka değerlerin de bulunduğunu görürüz. Kimi zaman bir sanat yapıtını, toplumsal değeri açısından -toplumsal barışa ya da gelişmeye olumlu katkılarından dolayı- överiz (ya da yereriz). Sanatın politik değerinden de benzer şekilde dem vurduğumuz olur. Örneğin, popüler sanatın değeri konusunda, bu sanatın düşüncesizce konformist kitle mentalitesini göklere çıkarmak ve kültürel standartları düşürmek yoluyla toplumsal ve politik yozlaşmaya götürdüğünü iddia eden hararetli tartışmalar olduğu kadar, demokratik ifadeler yönünden toplumsal ve politik değerini olumlayan fikirler de ortaya konmuştur (Shusterman 1992, 7. Bl.). Bunun da ötesinde, satış ve kârla ilişkili ekonomik sanat değerlendirmeleri, ve niceliksel olarak ortaya konması daha güç olan sembolik sermaye ile ilişkili değerlendirmeler söz konusudur. Bu tip değerlerin anlaşılması ve takdirinde, kişinin sanat yapıtının doğrudan, açıkça deneyimleyerek değerlendirmesini temellendirmesi gerekli görünmemektedir; bunun yerine çalışmanın yarattığı etkilere ve çalışmanın yer aldığı toplumsal, politik ya da ekonomik bağlama yoğunlaşılabilir.

Estetikçilerin büyük çoğunluğu, sanat yapıtı değerlendirmelerinin bu boyutlarını hakiki estetik değerin belirlenmesinin tamamen dışında görür. Öte yandan içsel estetik değer nosyonunun neliğine daha yakın görünen, ancak ondan hâlâ ayırt edilebilen iki değerlendirme yolu daha vardır: sanat tarihindeki değer ve sanatsal değer. Bunlardan ilki bir sanat yapıtı ya da türünün sanat ve kültür tarihine bulunduğu katkıyla ilişkilidir. Çoğu insan için artık makbul bir estetik deneyim sağlamayan bir sanat yapıtının, daha önceden kazandığı klasik konumu ve bizim hâlâ büyük değer verdiğimiz etkili bir geleneğin bütünleşik, ayrılmaz bir parçası olması nedeniyle yaygın olarak övülmesi ve sanatsal açıdan değerli olması mümkündür. Şimdi artık çekiciliğini yitirmiş klasik yapıt, esinlenmesine yardımcı olduğu hâlâ çekiciliğini yitirmemiş gelenek için yüksek değerini

2 Ayrıca bkz. 13. Bölüm, Wilde.

korumaktadır. Bu değer tamamen ilişkisel görünmektedir – çalışmanın diğer çalışmalara göre konumlandığı yer ya da oynadığı rolün bir fonksiyonudur. İçkin değer nosyonu, hiçbir ilişkisellikten bahsedilemeyecek şekilde, bu bölümün son kısmında araştırılacaktır.

Sanat yapıtının, sanat tarihi değerinden ayrı bir sanatsal değere sahip olmak için tarihsel anlamda etkili olması şart değildir; yalnızca bir sanat türünün değerli teknik niteliklerini sergilemesi bile yeterlidir. Bu anlamıyla değer, sanatın belirli bir beceri ya da zanaat demek olduğu eski anlamını çağırıştırır. Bir çalışma estetik açıdan hayal kırıklığına yol açmış ve makbul bir deneyim üretme konusunda başarısız olmuşsa bile, hâlâ sanatsal düzlemde teknik bir beceri göstermesi açısından değerli olduğu iddia edilebilir. En azından bu seviyede sanatsal değer taşır. Bu, örneğin usta bir teknikle yapılmış ancak estetik açıdan sönük bir portre, ya da zor bir bestenin kusursuz ama ifadesiz ve esinsiz bir yorumu olabilir. Gösterilen teknik beceri tesir edecek kadar yenilikçi ve etkileyiciyse, sanatsal değer aynı zamanda bir sanat tarihi değeri de kazanabilir. Ancak bir etkililik söz konusu değilken bile, sanatsal değer açıkça ilişkisel gibi görünmektedir; ne de olsa beceri ve teknik, sanat yapıtının ardında yatan mükemmeliyet standartları ya da paradigmalarının varlığına kesinlikle işaret etmektedir. Ancak bu, sanatsal değerın içsel olmaktansa dışsal bir değer olduğu anlamına gelmez; çünkü değer yalnızca dış etkilerde değil, daha çok çalışmanın kendisinde cisimleşir ya da burada ifade edilir. Her ne kadar müzikal bir performansın “kusursuz” olduğunu işittiğimizde, kendisini dinlemediğimiz halde ona bir miktar sanatsal değer atfetsek de, sanatsal değerın estetik değerde olduğu gibi tam olarak anlaşılması için de çalışmanın doğrudan deneyimlenmesi gerekir. Deneyime ortak bağlılıkları nedeniyle (başka sebepler de yoksa), sanatsal ve estetik değerler çoğunlukla birlikte hareket ettikleri için, ayırt edilmeleri güçtür.

Bu değer ayrımlarını ortaya koymakla, bunların deneyimlenirken ya da gerçeğin ontolojik yapıtaşları olarak net biçimde farklılaştıklarını iddia etmek niyetinde değilim; bunlar daha çok bizim sanata değer biçme yollarımızı açıklamak için gösterdiğimiz çözümleme çabalarının ürünleridir. Sözüünü ettiğim değerler deneyim aşamasında üst üste binerek çakışır ve yalnızca entelektüel soyutlama yoluyla birbirlerinden ayrılabilirler. Örneğin, bir sanat yapıtının toplumsal değeri ya da politik etkileri, çalışmanın anlamının bir boyutu ve dolayısıyla içsel estetik gücünün ve deneyimin çekiciliğinin bir parçası haline gelebilir. Benzer şekilde, deneyimlemekten hoşnut olduğumuz bir sanat yapıtının sanat tarihinde inanılmaz bir öneme sahip olduğunu bilmekle, daha çok psikolojik yatırım yapmamız ve çalışmanın, içimize daha güçlü bir estetik deneyim sağlamamıza neden olan bir yüceltmeyle doğması mümkündür. *Hamlet* gibi yerlere göklere sığdıramayan bir şaheserin saf estetik değerini, onun renkli değerlendirme tarihinden ve onu bu denli anlamlı ve kutsal kılan tüm farklı yorumlarından ayırmak tümenden imkansız olmasa bile, en azından lüzumsuz görünmektedir.

3.2 Metodoloji

Eğlence kavramı çözümlemesine geçmeden önce, kullandığım metodolojiye ilişkin birkaç noktayı açıklama ihtiyacı duyuyorum. Araştırmamın felsefi çatısını pragmatizm oluşturuyor. Araçsallık, ilişkiler ve bağlamsallığa duyduğu yakınlıktan dolayı pragmatizmin çoğunlukla içsel değeri reddetmekle itham edilir. Araçsallığa izin veren bir içsel değer nosyonu elde etme konusundaki hassasiyetimin bir nedeni budur. Yalnızca araçsal değerler bulunuyor olsaydı, yani her şey ancak bir başka şeye göre değerlendirilebiliyor olsaydı, bu araçsallıkların değerini haklı çıkarabileceğimiz ya da temellendirebileceğimiz bir nokta bulamazdık. Bütün değerler çatısı, onları anlam olarak kullanmaya değecek değerli bir şeyin yokluğunda, yalnız anlamla dolu içi boş bir küreye benzerdi.

Konu eğlence olduğunda içinde yer almayı tercih ettiğim pragmatik konum, meliorizm³ dediğim şeydir; benzer bir konumu popüler sanat bağlamında da dile getirip savunmuştum (Shusterman 1992, 2000). Meliorizm eğlencenin kusurlarını ve kötüye kullanımlarını görmekle birlikte, değerinin ve potansiyelinin de farkındadır. Meliorizm eğlence alanının (ya da popüler sanatın) başarısızlıklarından ötürü geliştirilmesi gerektiğini, eğlence biçimlerimizin geliştirilebileceğini ve geliştirilmeye değeceğini, çünkü bunların gerçek estetik değere sahip olabileceğini ve önemli etik ve toplumsal sonuçlara hizmet edebildiğini sıklıkla gösterdiğini savunur.

Pragmatizm, fikirleri şecerelerine göre değil sonuçlarına göre yargılayan; hep ileriye bakan bir felsefedir. Öte yandan, felsefi problemlerin ve kavramların tarihsel bağlamları aracılığıyla ortaya çıktıklarını ve bu nedenle ancak ve ancak bu tarihin tanınması yoluyla tam olarak anlaşılacaklarının farkındadır. Bu yüzden eğlence konulu çözümlemem, bu kavram etrafında kümelenen terimlerin etimolojik olarak incelenmesi, ve ardından felsefede uygulandığının şeceresinin kısa bir değerlendirmesiyle başlayacak. Bundan sonra, bu çözümlemeyle ortaya çıkan, hem etik hem de estetik açısından önemli dersler çıkarılabileceğini düşündüğüm merkezi bir paradoksa yoğunlaşacağım. Bunun yanı sıra, eğlendiricilik değeri için merkezi bir rol oynayan, ancak onu daha çok gereksizlik ve darlık açısından eleştirmede silah olarak kullanılan iki önemli kavrama açıklık getirmem gerekecek: zevk ve işlevsellik. Bu bölüm içsel ve araçsal değerler kavramlarının açıkça ortaya konmasıyla son bulacak.

3.3 Terminoloji

Batının uzun felsefe tarihi boyunca, eğlence kavramı birbirinden hafifçe farklı ama aynı zamanda örtüşen anlamlara sahip bir terim çeşitliliğiyle ifade edilmiştir. Kısa tutmak için, burada modern felsefeyi üç Avrupa diliyle sınırlandıracağım:

3 Metafizik düşüncede, "gelişme"nin dünyanın ilerlemesine yol açan, gerçek bir kavram olduğu inancı. (ç.n.)

İngilizce, Fransızca ve Almanca. Bu kavramı karşılayan İngilizce terimler, *entertainment*'in yanı sıra, *amusement*, *pastime*, *distraction*, *divertissement* ve *recreation*'ı da içine alır.⁴ Fransızca genellikle *amusement*, *divertissement* ve *distraction* gibi sözcüklerin yanı sıra, *réjouissance* ve *passe-temps* gibi terimleri de işe koşar.⁵ Almanca'da eğlence kelimesinin karşılığı olarak en çok kullanılan terim *Unterhaltung*'tur, ancak bunun yanı sıra *Zerstreuung*, *Zeitverteib* ve *Belustigung* sözcükleri de kullanılır.⁶ İngilizce "entertainment" terimi, Latince "birlikte tutmak", "bakmak/korumak/ağırlamak/sürdürmek", "yukarıda tutmak" anlamlarına gelen *inter + tenere*'den türemiştir. *Entertainment* kelimesinin on altıncı yüzyıldaki ilk kullanımları gerçekten de korumak ve sürdürmek gibi anlamlarla yüklüydü: Kişilerin (korunması, ç.n.), özellikle konukların (ağırlanması, ç.n.) ve askerlerin bakımı, ve kişinin doğru hal ve hareketlerini sürdürmesi demekti. *Entertainment*'in, Shakespeare'in *Aşkın Çabası Boşuna*'sında karşılaşılan bir başka kullanımı, "meşguliyet" ya da "zaman geçirme" anlamlarını taşıyordu. Bu ilk anlamlardan, *entertainment*'in estetikteki anlamına -"bir kişinin dikkatini onun kabul edeceği şekilde ayakta tutma edimi", "ilgi ve neşe uyandırmaya muktedir olma", "ilgi ve neşe uyandırmaya yönelik halka açık performans ya da sergi"- varılmış gibi görünmektedir. Almanca *Unterhaltung* terimi, bir kişinin hoşça vakit geçirmeyi sürdürmesi, bu durumu koruması çağrışımlarıyla, İngilizceyle açıkça paralellik gösterir. Bu etimolojik incelemenin ima ettiği felsefi sonuç, kendine bakmanın elzem olmasa da en azından iyi bir yolunun, kendini ilgili ve hoş tutmaktan geçtiğidir. Aynı motif, kişinin enerjisini keyifli bir aktivite aracılığıyla yeniden canlandırması ya da yaratmasıyla sürdürdüğü *recreation* teriminde de dile gelir.

Ancak felsefi sonuçlar, İngilizce ve Fransızca *amusement*, *divertissement* ve *distraction* terimlerini göz önüne aldığımızda karmaşılaşır. Burada vurgulanan, kişinin kendine bakmasından ya da konuk ağırlamasından çok, odak noktasının ilgimizi çeken daha önemsiz bir konuya çekilmesidir. İngilizce *amusement* terimi, ilk anlamları merak uyandırmak, şaşırtmak ya da akıl karıştırmakla ilişkilendirilen *to muse* fiilinden türer. Ancak her iki İngilizce terimin kökü de Fransızca "önemsiz konularla oyalanarak zaman öldürmek" anlamına gelen *muser*'dir.⁷ Yani eğlenceli şeyler (*amusements*, ç.n.) bizi kendimize ve başkalarına bakmaktan alıkoyarak, cezbedicilikleriyle dikkatimizi başka şeylere yönlendirirler. *Distraction*, *diversion*⁸, ve *divertissement* terimlerinin üçü de, kökenlerindeki

4 "Entertainment" doğrudan "eğlence" olarak karşılanabilir. Diğerleri için ise tam olmamakla birlikte sırasıyla "eğlenceli", "oyalayıcı/zaman geçirtici", "eğleyici", "seyirlik" ve "tazelenme" sözcüklerinin çağrıştırdığı eğlence türleri önerilebilir. (ç.n.)

5 Son iki terim için "neşeyi bulma" ve "oyalanma" çağrışımları kullanılabilir. (ç.n.)

6 Son üç terim için sırasıyla "kendinden geçmek", "oyalayıcı/zaman geçirtici" ve "zevkli" çağrışımları kullanılabilir. (ç.n.)

7 Kimileri bu sözcüğü İtalyanca "bakınmak, eğlenmek, aylıklık etmek" anlamına gelen *musare*'ye bağlar.

8 "Oyalanma" anlamının yanı sıra "değişiklik" in "bir değişiklik olur"daki anlamına da yakındır. (ç.n.)

“alıkoyma/koparma” ya da “tersine çevirme” anlamlarıyla, dikatimizi vermeye alışkın olduğumuz odaktan yüz çevirdiğimizi; başka bir şeye yönettildiğimizi anlatır gibidir. Benzer şekilde Almanca *Zerstreuung* da, yüksek sanatın taleplerinin ve Walter Benjamin’in kişinin kendine gelmesi, kendini toplaması anlamını aktaran *Sammlung*’unun aksine, ilgili öznenin ilgisinde bir seyreلمeden, bir dağılmadan dem vurur.

Distraction sözcüğünün etimolojik incelemesinden de çıkarılacak önemli bir felsefi sonuç vardır ama bu daha paradoksal ve diyalektik niteliktedir. Kendine bakmak isteyen kişi aynı zamanda kendini unutmalı ve başka yerlere bakınmalıdır. Sürdürmek, tazelenmek, hatta konsantrasyonu derinleştirmek için dağılmak da gerekir; yoksa konsantrasyon kendini tüketir ve bir monotonlukta donakalır. Bu sonuçlar, bizim gördü anatomimize kazınmıştır, denilebilir: Fiziksel sürekliliğimizi ve tazeliğimizi, içeriye değil dışarıya bakarak koruruz. Eğlencenin paradoksal – üretken bir diyalektikle odaklanmış; ilgiyi ve değişiklik istemini, konsantrasyonu ve oyalanmayı, ciddi bakım ve oyuncu neşeyi birbirine bağlayan yapısı; kavramın seçerisi izlenirken de zaman zaman kuvvetli bir şekilde ifade bulur.

3.4 Seçere

Eğlencenin kavramsal tarihi kısa, düzenli bir anlatı içinde sunulmak için fazlaıyla karmaşık olduğundan, çok önemli noktaları aydınlatarak yalnızca en etkili kısımlara odaklanacağım. Platon’un felsefe metinlerini yazıya geçirme fikrinin karşısında olan Sokrates’in, felsefe ve eğlence arasına keskin bir çizgi çektiği *Phaedrus*’uyla (276a-277a) başlayabiliriz. Yazılı söylevler felsefi olsalar bile sözlü diyalog aracılığıyla yapılan, zihni yeni düşüncelere gebe bırakan ve “buna sahip kişiyi, bir insanın erişebileceği mutluluğun sınırlarına taşıyan” gerçekten “ciddi” felsefi “diyalektik sanatın” aksine, yalnızca “eğlenceli olduklarından” değerlidirler. Bu nedenle felsefe, yalnızca eğitim mefhumuyla değil, verdiği zevkle de eğlenceli olandan üstündür. Burada “eğlenceli olan” diye karşılanan Yunanca terim, şaşırtıcı bir şekilde eğitim anlamına gelen Yunanca sözcük *paideia*’ya, Platon’un *Yasalar*’ın ikinci kitabında belirttiği üzere, çocuklarla ilişkili bir köke sahip olmasıyla da yakın olan *paidia*’dır. Çocukça “bir oraya bir buraya koşup durmak” ya da “oynamak” denerek önemsizleştirilmiş olan eğlence, ciddi ve kontrollü gerçekleştirilmesi gereken esas eğitimin karşısına konulmuştur. Güçlü eğlendirici işlevleriyle mimetik sanatlar, Platon için yalnızca hakikatten çocuksu bir kopuş değil, aynı zamanda hakikatin aldatıcı bir şekilde bozulması ve ruhun yozlaşması demektir. *Devlet*’inin bunları, Onuncu Kitap’ta tamamen yasaklama noktasına götürecek kadar şiddetle yermesi bu yüzdendir.

Her ne kadar Aristoteles’in *Poetika*’sı trajedilerin estetik değerinin biçilmesi için bazı bağımsız kriterler -formalist birlik ve katartik rahatlatma- getirdiyse de, zamanın sanatsal eğlenceleri savunması hâlâ felsefedeki hakikate verilen yüksek değere bağlıydı. Bu yüzden sanatın verdiği mimetik zevkler, felsefenin daha

yüksek bilişsel neşesinin daha düşük seviyeli versiyonları olarak tanımlanıyordu; Aristoteles şiiri “daha felsefi ve tarihe kıyasla daha can alıcı öneme sahip” olmasıyla övmeyi seçer, çünkü şiir salt geçmişin belirli temaslarını açıklamakla kalmayıp, “olabilecek şeyleri, olması mümkün olan ya da olması gereken şeyleri” anlatmaktadır. Bu yüzden şiir her ne kadar belirli şeyler için belirli adlar kullanıyor olsa da, “önergeleri evrensel olmaksızın doğadandır, tarihinkiler ise tekindir.”⁹ Eğlencenin, ilk anlamı cezbedici değişiklik ya da oyalanma olan Latince karşılığı *oblectatio*, hem “cezbetmek” hem de “memeden süt emmek” anlamlarına gelen *lacto* kökünden türediğinden, çocuksu olanı da çağrıştırır. Annenin memesi hem koruyucu anlamda, hem de rahatsız edici duygu ve sıkıntılardan zevkli, rahatlatıcı bir alıkonulma anlamında bebeğin eğlenmesini sağlar. Annenin memesi muhtemelen her iki hayati anlamda da kişinin ilk eğlencesidir. Felsefenin eğlenceyi değerden böylesine düşürmesinde, insanoğlunun anneye ve genel olarak kadınlara bağımlı oluşunun bilinçsizce reddinin de payı olabilir mi?

Modern düşüncenin ilk ışıklarında Michel de Montaigne, okuma üzerine tartışmalarında hâlâ eğlence ve ciddi felsefi bilgelik arasındaki kadim ayrımı gözlemlemektedir. Ancak, geleneksel ciddi düşünce ve neşeli eğlence hiyerarşisine şüpheyi yaklaşıp, gururla artık daha çok zevk için okuduğunu itiraf ederek meydan okur.¹⁰ Eğlenceli olanı sevmesi üzerine eleştirilere katılan Montaigne, şöyle karşılık verir: “Biri bana Müzleri yalnızca vakit geçirmek için oyuncak gibi kullanmanın alçaltıcı olduğunu söylüyorsa; zevk, oyun ve geçen zamanın değerini benim bildiğim gibi bilmiyor demektir. Başka herhangi bir amacın gülünç olduğunu söylememe ramak kalır.” (III.3: 629)

Montaigne’inki uçuk, uçarı bir zihinle karıştırılmamalı; *Denemeler*’in ardında yatan yoğun bireysel çalışmanın devasallığı bunu açıkça ortaya koyar. Aynı zamanda, “zihni kendince eğlendirmek” dediği meditasyon kabilinden etkinliğin, güçlü bir zihinde hem entelektüel açıdan hem de alınan zevk bakımından diğer tüm etkinlikleri saf dışı bırakabilecek bir eğlence biçimi olduğunda ısrarcıydı. Öte yandan, gayretkeşlikle uzatılan meditasyonun tehlike yaratacak şekilde bitkin düşürücü ve rahatsız edici olabileceğini hisseden Montaigne, zihninin “durulup dinlenmesi” için başka zevklerle oyalanmaya gereksinim duyduğunu fark etti.

Kısaca ve aralıklı olmakla beraber, Montaigne’in eğlence üzerine düşünceleri üç önemli noktaya parmak basar. Bunlardan ilki, eğlencenin salt zevk olmayıp zihnin olağanüstü çalışmasını talep eden meditatif biçimler alabildiğidir; bu yüzden eğlence, zevk ve ciddi entelektüel etkinliğin tutarsız oldukları düşünülmemelidir. İkincisi, zevk genellikle pek de gereksiz bir değer olmadığından, eğlencenin zevkle kurduğu derin bağ onu azaltmaktan çok artırmalıdır.

⁹ Aristoteles’in *Poetika*’sında, 1451b; bkz. Bywater (1909: 27).

¹⁰ Michel de Montaigne, *Essais (édition conforme au texte de l'exemplaire de Bordeaux avec les additions de l'édition posthume)*, Maurice Rat ed. (Paris: Garnier, 1962), Cilt 1: 447-462; Cilt 2: 237-261. Parantez içindeki referans Donald Frame’in genellikle kullanmayı tercih ettiğim mükemmel çevirisinedir; bkz. Frame (1957).

Üçüncüsü, eğlencenin zihni oyalaması ille de onun ilgisini dağıtarak güçten düşüren olumsuz bir özellik değildir; daha çok, diyalektik bir işleyişle hem rahatlama hem de etkinliğin odağını ve tarzını değiştirip farklı bir alıştırma sağlayarak zihne güç verir.

On sekizinci yüzyılda, eğlence kavramı sadece ciddi hayat ve düşünce pratikleriyle değil, sanatın daha ciddi formlarıyla da karşı karşıya getirilmeye başlandı. On sekizinci yüzyıl İngiliz neoklasisizminin başta gelen figürlerinden Samuel Jackson'ın, "eğlence"ye "adi komedi"nin belirli bir uygulaması olarak bakması ve onun "çeşitli karakterlerdeki performansların birlikteliği, müziğin okumayla, çeşitli beceri gösterileriyle vb. bir araya gelmesi gibi" olaylara gitgide daha çok rastlandığını belirtmesi bu yuzdendir.¹¹

Denis Diderot'nun *Ansiklopedi*'sinde, "Divertissement" başlığı altındaki fıkra da benzer bir noktaya değinir. Zamanın sanatında sahip olduğu daha teknik anlamın açıklanmasından -"tiyatro ya da konserde icra edilen, bestelenen tüm küçük şiirler; ve bazen komedilerin ikinci ya da birinci sahnesinin sonunda yer alan müzikle karışık danslar" ve "bu dans ve şarkıların opera sahnelerine bölüm bölüm uyarlanması"- sonra, *divertissement* daha genel anlamıyla, "belirli eğlence, dinlence ve şenlikleri (neşeli bir araya gelişleri) içine alan genel bir terim" olarak tanımlanır. Aralarındaki nüansa rağmen, bu dört terimin "eş anlamlı ve temellerinde oyalanma (zaman öldürme) ve zevk" olduğu iddia edilir. Fıkranın "yararlı ya da gerekli şeyleri amaçlamayan *divertissement*'lar ataletin ve zevke düşkünlüğün meyvesidir" biçimindeki kapanış uyarısı; safi eğlenceyle, Diderot'nun başka bir yerde yazdığı üzere, "üstün amacı zevkliyle yararlıyı bir araya getirmek olan" hakiki sanatın karşıtlığını göz önüne serer. Bu elbette, ne sanatın kendisinin bir eğlence şekli olmadığını; ne de bu eğlencenin yararsız zevklerle sınırlandırılması gerektiğini ima eder.¹²

Immanuel Kant'ın *Yargı Yetisinin Eleştirisi* isimli kitabında, eğlence kavramı hem "düşük" hem de "yüksek" çağrışımlarla kullanılır. Kant, onu bir taraftan kabul edilebilir olanı güzelden ayıran duyuşsal "çıkarlı" zevklere uygularken (Birinci Kitap, 7. Paragraf), ardından, bizim güzellik deneyimimize damgasını vuran; zihinsel melekelerin sınırlandırılmamış ve çıkarsız (belirli bir amaca yönelik olmayan) eğlencesinden ("freie und unbestimmt-zweckmässige Unterhaltung der Gemütskräfte") söz eder.¹³

11 Bkz. "Entertainment", *The Oxford English Dictionary* (Oxford: Clarendon Press, 1933), Cilt 3: 214.

12 Bkz. "Divertissement", *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des arts et des métiers, mis en ordre et publié par Diderot et quant à la partie mathématique par d'Alembert*. Nouvelle impression en facsimile de la première édition de 1751-1780 (Stuttgart: Friedrich Frommann Verlag, 1966), Cilt 4: 1069; fıkranın yazarı M. Le Chevalier de Jaucourt'dur. Ayrıca bkz. Denis Diderot, "D'Alembert's Dream: Conclusion of the Conversation", Kemp (1943: 119).

13 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* (Hamburg: Felix Meiner, 1974): 50 ve 84 ("Allgemeine Anmerkung zum ersten Abschnitte der Analytik"); İngilizcesi *The Critique of Judgement*, çev. J. C. Meredith (Oxford: Oxford University Press, 1952): 53 ve 88; Meredith her nasılsa Almanca "zihinsel güçlerin özgür ve sınırsız eğlencesi"ni böyle tanıyor.

Friedrich Schiller'in estetik olana oyun ve görünümle makbul yaklaşımı, insanın artı yöndeki eğlence gereksinimini oyun kavramı aracılığıyla ifade ederek tanımlar: "İnsanoğlu ancak kelimenin tam anlamıyla insan olduğunda oyun oynar, ve ancak oynadığında tam bir insandır."¹⁴ Schiller, insanın özgürlüğünün bir ifadesi ve zorlamasız, etkili bir terbiye biçimi olarak oyunun yüce değerinde ısrarcıdır. *Spiel* ve eğlencenin görsel anlamıyla ilişkisi açık olan *Schein* kavramı da, Schiller tarafından bir özgürlük alanı ve aracı olarak yüceltilir. Kant'ın *Yargı Yetisinin Eleştirisi* isimli kitabının eğlence nosyonunda hem çıkarılı hem de özgür denemeler için kırılgan bir denge tutturması ve böylelikle terimin kabul edilebilir olanın düşük gerçekliğiyle güzelin yüksek bilişsel gerçekliği arasında gidip gelmesi sonucunu doğurması gibi Schiller'in oyun ideali de daha yüksek halleriyle, eğlencenin ideal biçim ve maddi hayat arasındaki mükemmel dengeyi sağladığını ve sembolize ettiğini savunur.

Bu dengeli eğlence görüşü Friedrich Wilhelm Hegel'in etkili estetiği ve onun ideale yönelmiş kaderci maneviyatçılığıyla bozulmaya yüz tutar. Hegel ile birlikte eğlence, şüpheye yer bırakmaksızın sanat adını taşımaya layık olmayanlar üzerinden belirlenir hale gelir. Sanat denmeye layıkolmak konusundaki ilk düşüncelerini içeren *Vorlesungen über die Ästhetik*'te Hegel, "hakiki sanat" ile salt "zevk ve eğlencenin hizmetinde geçici bir oyun" ("ein flüchtiges Spiel...dem Vergnügen und Unterhaltung zu dienen") ve "hayatla ilişkili zevklerin" diğer "harici" sonuçları olan "sunulu" sanatsal oyalanmaları keskin bir şekilde ayırma gereği duymuştur. Eğlence, zevk ve bunun harici sonuçlarına hizmet etmenin alçaltıcı gerçekliğinin altını böylece çizer. Buna karşın güzel sanatlar (*die schönen Künste*) ancak bu hizmetten azat edildiğinde hakiki sanat (*wahrhafte Kunst*) mertebesine yükselir. Bu Hegel yanlısı tavrı, ne yazık ki hâlâ idealist yönelimi, sanatın nüfuz alanında hakikati güzellik ve zevk üzerinde, aynı zamanda estetik olarak, sanat alanını doğal ışıltılar üzerinde ayrıcalıklı kılmasıyla çağdaş estetikte baskınlığını sürdürmektedir.

Friedrich Nietzsche eğlence ile eğlencenin sanat ve düşünceyle ilişkisi için daha karmaşık ve esenlikli bir görüş önerir. Terimi bir yandan son derece küçük düşürücü şekilde sığ zevkler ve sıkıntının giderilmesi için vakit öldürme gibi gereksiz bir tase için kullanır. Diğer taraftan, *Ecce Homo*'da ("Neden Bu Kadar Akıllıyım?", 3. Kısım), hava ve su gibi kendine iyi bakmanın temel bir koşulu, kendinden ve kendinden kaynaklanan "ciddiyet" (*Ernst*) talebinden kaçmanın bir yolu olan "tazelenme" (*Erholung*) kavramından hareketle, eğlencenin olumlu yöndeki gücünü de ifade eder. Nietzsche tam olarak "Her tür okuma benim tazelenme alanıma dahildir," der.¹⁵ Tıpkı Montaigne gibi meditasyonun yoğun bir uygulayıcısı olan Nietzsche,

14 Schiller [1794] (1982), 15. Mektup, 107: "der Mensch spielt nur, wo er in völler Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt."

15 Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo* ("Warum ich so klug bin," 3. Kısım), *Sämtliche Werke*'de (Stuttgart: Alfred Körner, 1978): 320-321, ardından 8. Kısımda, tazelenmenin bir "kendini koruma içgüdü"yle ilişkisi olduğunu savunur (329); İngilizce çevirisi Walter Kaufmann (New York: Vintage, 1969): 242, 252.

daha önce eğlenmenin oyalanma anlamının etimolojisinden ve Montaigne'den çıkardığımız üretken paradoksu doğrular görünmektedir – kendinin, kendine yönelik ilgisinden özgür kılınarak serpilip güçlendiği ve ciddi kendine bakışın eğlenceli oyalanmaları gerektirdiği çıkarsaması. Ve sanıyorum bu paradoks başka bir diyalektik ders daha içermektedir: Benlik, kendini unutmakla ve dikkatini daha geniş olan dünyaya yöneltmekle genişler ve gelişir.

Nietzsche'den sonra Alman felsefesinin sanatın eğlendirme fonksiyonunu lekeleyen baskın eğilimleri yeniden belirir. Martin Heidegger, sanat eserlerinin, sanatı tanımlayan öz zevk veya eğlence değil “hakikatin oluşması ve gerçekleşmesi” olduklarından, “salt sanatsal keyif için sunulduklarında” tam anlamıyla temsil edilmiş ya da korunmuş sayılamayacaklarında ısrarcıdır. Estetiği oyun nosyonunu vurgulayan Hans-Georg Gadamer bile, sanatın eğlendirme fonksiyonunu ihmal ederek ontolojik ve yorumsal açıklamalarını ön plana çıkarır ve “estetik şuur” ile Erlebnis'in (içgörü; ç.n.) ayartıcı tehlikelerine karşı uyarır.¹⁶ Alman estetiğinde hakikate zevk ve hatta güzelliğin üstünde bir ayrıcalık tanıma yönündeki Hegel yanlısı eğilim, Max Horkheimer ile birlikte, etkisiz ve akıldan yoksun olduğu öne sürülen zevkleriyle “boş zamanı daha da çok boşlukla dolduran” popüler sanatın eğlendiriciliğini lekeleyen, küçük düşürücü “kültür endüstrisi” kavramını getiren Theodor Adorno'da daha da çarpıcı bir şekilde baskındır. Adorno'ya göre sanatın eğlendirici zevkleri, keskin olarak bilişsellüğün neredeyse tam karşısında yer alır görünür: “İnsanlar, sanat yapıtları hakkında ne kadar çok şey bilirlerse, onlardan o kadar az keyif alırlar; bunun tersi de geçerlidir.” Sanatsal değerler yarışında, Adorno zevkin hakikate kurban edilmesi gerektiği konusunda nettir. “Yanlış bir dünyada, bütün yapılanlar yanlıştır. Bu sanatsal zevk için de geçerlidir... Kısacası, sanatın özünün alınan keyifte olduğu fikrini olduğu gibi bir tarafa atmak gerekir... Sanat yapıtlarının bizden talep ettiği şey bilgi, ya da daha iyisi, bilişsel adil yargıda bulunma yetisidir.” (Adorno 1984: 18-21; Adorno ve Horkheimer 1986: 121)

Peki neden hakikat ve eğlence, bilgi ve zevk arasında illa bir karşıtlık olduğunu varsaymak gerekir? Anglo-Amerikalı bir şair-teorisyen-eleştirmenin bu terimlerin verimli bağlantılarını bilişsel yanını reddetmeksizin sanatın eğlendiriciliğini onaylayarak nasıl bilgece koruduğuna bir bakın. T. S. Eliot, Remy de Gourmont'un fikirlerinden esinlenerek, şiiri “olağanüstü eğlenceli” olarak tanımlar ve hemen ardından “olağanüstü insanlar için eğlenceli olduğu anlamına gelmez” uyarısını yapar. Sanat olağanüstü eğlencelidir; çünkü verdiği zevk yalnızca duyulara değil aynı zamanda anlayışa yöneliktir, der Eliot. “Bir şiiri anlamak,

16 Bkz. Heidegger (1975: 68, 71), Gadamer (1982: 58-90), Adorno (1984: 18-21). Gadamer'in popüler müziğe yaklaşımının, onu “meşru” addetmekle, Adorno'dan daha hoşgörülü olduğunu belirtmeliyim. Ancak bu meşruiyeti zevk açısından değil salt “iletişim gizilgücü”nden ve “bilgiye susamışlığımız”a eleştiri malzemesi sağladığından dolayı tanır. Gadamer sanatı aynı zamanda, daha çok aşkın ve “teolojik” terimler cinsinden anladığı şenlik nosyonuyla da ilişkilendirir; bkz. Gadamer (1986: 39, 51).

ondan doğru nedenlerle keyif almakla aynı şeydir. Bunun bir şiirden onun verebileceği kadar keyif almak olduğu; bir şiirden bir yanlış anlama doğrultusunda keyif almanın salt kendi kafamızdaki bir görünümünden zevk almak olduğu söylenebilir... Anlamadığımız sürece bir şiirin tam olarak keyfine varamayacağımız kesindir; öte taraftan, keyif almadığımız bir şiiri tam olarak anlamadığımız da çeşit ölçüde doğrudur. Bu da, ondan diğer şiirlere göre doğru ölçüde ve doğru şekilde keyif almak demektir.”¹⁷

Her şeye rağmen kültür eleştirmenlerinin çoğu sanat ve eğlenceyi, ikincisini öylesine zevk arayışı ve alt tabaka kabalığıyla bir tutarak keskin bir şekilde karşı karşıya getirmektedir. Bu bir tutma durumu pek çok kültürel ve kavramsal ekonomik etken tarafından ayartıcı kılınmaktadır. Zevk kavramı, tensel zevkleri de merkezine aldığı için, idealist felsefe ve öte dünyalı Hristiyanlık bu düşük, bedensel kusurlardan ileri gelen değerlerin gerçekliğini ötelemek üzere tuzaklar kurmuştur. Kuzey Amerika ve Avrupa’da varlığını perçinlemiş Protestanlığa özgü çalışma ve tutumluluk etiği de zevke kötü anlamlar yüklemiştir. Dahası, teorisyenlerin tipik *habitus*’u olan entelektüel sofulukları, onların zevkin zengin değerlerini tam olarak tanımaya direnç göstermelerine neden olmaktadır. Modernitenin dünyayı dinden ayırması ve geleneksel inanç kaybıyla, sanat giderek kutsallaştırma alışkanlıklarımızın alanı olarak işlev görmeye başlamıştır. Her ne kadar mekanik yeniden üretim sanat eserinin kutsal aurasına meydan okumuşsa da, sanatı aşkın; ruhani bir değer olarak koruma arzusu hâlâ sürmektedir. Laik toplumda edebiyat klasikleri kutsal metinlerimiz haline gelirken, müzeler de haftasonları manevi donanım hatırına ziyaret edilen kiliselerin yerini almıştır.

Ancak, sanat kutsallaştırılacaksa eğlenceden ayrılması gerekir; çünkü eğlence kendini tamamen sanatın romantik “teoloji”siyle kutlanan manevi ölümsüzlüğün aşkın gerçekliğine adanmak yerine, beden bulmuş insan yaşamının tazelenmesine hizmet etmekle ilişkilidir. Zevk ve yaşam -faydacı estetiğin sanatta bulduğu iki temel değer- paradoksal olarak aynı zamanda eğlencenin lanetlenmesinin müsebbibi iki büyük günahıdır. Bu nedenle bir sonraki bölüm, her ne kadar sağduyu buna hiç gerek olmadığını söylese de, bunların savunulmasına yönelik argümanlar ortaya atacak.

3.5 Zevk ve Yaşam

Her ne kadar zevkin sanat ve yaşamda en üstün değerler olduğunu hiç iddia etmemiş olsam da, estetik yaklaşımım sık sık hedonizm eleştirisine uğradığından, zevk ile başlayacağım.¹⁸ Öte yandan, Kant sonrası estetiğinin, yanlış bir şekilde, mantığının karmaşıklığı ile biçim ve kullanım çeşitliliğini tanımada başarısızlık

¹⁷ Bkz. Eliot (1968: viii-ix; 1957: 115). Bu da “kötülükleri bizim espri anlayışımıza hitap eden türden olmadığı sürece” anladığımız kötü şiirlerden keyif almamamız gerektiği anlamına gelir. İzleyen alıntı için bkz. Eliot (1964: 154).

¹⁸ Örn. bkz. Nehamas (1998) ve Higgins (2002) tarafından yöneltilen eleştiriler.

göstererek zevkin önemini bertaraf etmeye eğilimli olduğunu düşünüyorum. Bu çeşitlilik zevk kavramı için dilde var olan inanılmaz çeşitlilikte sözcükten bile anlaşılabilir. Duyusal şehvet (*voluptas*) ve dinsel mutluluğun (*gaudium*) kutsal yükseklilikleri arasındaki geleneksel karşıtlığın yanı sıra sevinç, memnuniyet, minnettarlık, mutluluk, kıvanç, gıdıklanma, komiklik, hoşlanma, keyif, övünç, bahsetme (saadet, ç.n.), vecd, heyecan ve daha birçokları... Eğlence ve mutluluk gereksiz görülebilecek bir hafiflik ima etse de; vecd, bahsetme ve heyecan anlamlı zevklerin ne denli derin ve güçlü olabileceği fikrini açıkça uyandırır.

Modern ampirisizin, zevki ve daha genel olarak deneyimi, yalnızca deneyimleyen öznenin özel zihinsel dünyasında var olan pasif duyuşlar cinsinden anlar. Bu nedenle zevk gereksiz görünebilir. Ancak zevk böyle yalıtılmış pasif bir duyuş değildir; daha çok, Aristoteles tarafından da kabul edildiği şekliyle, herhangi bir aktiviteyi “tamamlayan” ya da onu daha hoşlanılır, ödüllendirici hale getirmek yoluyla ilgimizi yoğunlaştırmamızı sağlayarak geliştiren bir niteliktir. Yani zevk, etkinliğin ayrılmaz bir parçasıdır. Tenisten keyif almak, terleyen ellerde ya da koşan ayaklarda (bizi oyundan alıkoyan duyuşlar) yoğun kabul edilebilir duygular deneyimlemek değildir; daha çok oyunu hoş bir tarzda ve dikkatle oynamaktır. Benzer şekilde, sanattan keyif almak iyi bir espresso ya da buhar banyosundan alabileceğimiz türden mutluluk verici duyumlar almak değil; daha çok söz konusu çalışmanın nitelik ve anlamlarını kavramaktan zevk almaktır ki, böyle bir zevk çalışmayı algılamamıza ve anlamamıza yardımcı olacak şekilde dikkatimizi ona yoğunlaştırmamızı da kolaylaştırır. Eliot’ın şiirde keyif ve anlamayı kopmamacasına birbirine bağlamasının ardında bu Aristoteles yanlısı kavrayış yatar.

Güçlü bir Kant geleneğinin, daraltılmış bir şekilde zihinsel melekelerimizin ahenkli oyunundan doğan saf entelektüel zevk olarak tanımlanan, çok belirli bir estetik zevk türünde ısrar etmesine karşın, pragmatist gelenek estetik zevke daha eli açık yaklaşır. En basiti, öncelikle duylardan gelen çeşitli zevkler vardır – rengin, şeklin, sesin, hareketin vb. zengin nitelikleri. Bir sanat yapıtının çekici duyuşal nitelikleri tarafından harekete geçirilen daha yüksek algıların verdiği zevkler ise, sanat adının yakıştırılmasına değecek, ilgimizi hayatın yeknesaklığından eğlenceli bir şekilde alıkoyan özel birer estetik deneyim olarak, algılarımızın olağan akışından farklı bir yerde durur. Gerçekten de estetik zevkler bazen öylesine yoğun bir sevince neden olur ki, daha üst düzey bir gerçekliğe metafiziki ya da dini bir geçişten söz edilebilir hale gelir. Hint felsefesi, *rasa*’nın (sanatta, en çok da dramda ifade edilen duygu) verdiği estetik zevkin gücü ve “bahşedici” niteliğiyle “aşkın” ya da “öte dünyadan” olduğunu iddia eder.¹⁹ İlahi mutluluk anlamı, eğlencenin Japonca karşılığı terimin (*goraku*), cennetten gelen bir kız tarafından

19 Bkz. Chaudry (1965: 145-146). Onuncu yüzyılda yazan büyük Hintli estetikçi Abinovagupta, *rasa*’nın verdiği zevki “nihai hakikatin rayihası gibi” şeklinde tanımlıyor (bkz. a.g.e.: 148). *Rasa* teorisinin pragmatist estetiğin estetik deneyim ve zevke yaklaşımıyla kısa bir karşılaştırması için bkz. Shusterman (2003).

uğurlanma anlamına gelen orijininde de bulunur.²⁰ Estetik zevkler yoğun ancak dilimize konmuş duyguların deneyimiyle birlikte, önemli olma ve iletişim ihtiyacımızı tatmin eden anlam ve ifade doyumunu da içerir. Bu tür zevkler yalnızca sanatçıyı ya da komedyeni değil, aynı zamanda deneyimledikleri zevkleri zenginleştirici çözümleme yoluyla derinleştirmek amacıyla yorumlamaya girişen eleştirmenleri ve halkı da güdüler.

Anlam ve ifadeden doğan zevkler estetik zevkin genellikle karanlıkta kalan bir başka yönüne işaret eder: toplumsal boyut. Sıklıkla sanat ya da eğlencelerden alınan zevkin sübjektif, ve dolayısıyla mutlaka özel ve kati suretle bireysel olduğu varsayılır. Ancak zevkin, pırıl pırıl parlayan; onu salt bireysel doyumun ötesine taşıyan bir özelliği vardır. Zevkler bulaşıcıdır; söylenen şarkıdan zevk alan bir çocuk gördüğümüzde, çocuğu tanımıyor; şarkının güzel olduğunu düşünmüyorsa da, onun mutluluğundan pay alırız. Estetik deneyim anlamlı ve değerli bir şeyin paylaşılması duygusuyla yoğunluk kazanır, ve bunlara zevklerin paylaşılma duygusu da dahildir. Sanatın iletişimle yarattığı büyüleyici zevkleri aracılığıyla toplumu birleştirme gücü, Schiller ve Dewey'i hatırlatan bir temadır, ancak kitle iletişim araçlarının eğlendiriciliklerinin birleştirici gücü de, her ne kadar kütülenerek de olsa, popüler sanat eleştirmenleri tarafından takdir edilmektedir.²¹

Doğrusunu söylemek gerekirse, estetik deneyim öznenin yalnızca kafasında konumlanmış değildir; her zaman öznenin sanat nesnesiyle ya da doğal güzellikle etkileşimini çevreleyen daha geniş bağlamda var olur. Pragmatizme göre, öznenin kendisi her şeyden öte doğa ve tarihin daha geniş dünyasından aldığı malzeme ve enerjilerle meydana gelen, hareket halinde, geçici bir yapılanmadır. Bütün evreni bir akış gerçekliğinde, mutlak kalıcılığın yokluğunda, yalnızca göreceli durağanlıklarla kuran pragmatizm güzellik ve zevke kırılan, geçici doğaları nedeniyle daha da çok değer verir. Gerçekliği kalıcılıkla eşitlemeyi reddetmekle, kısa ömürlü güzelliklerin ya da geçici küçük sevinçlerin, anlık oldukları için daha az gerçek, etkileyici ya da yüce olmaları anlamına gelmediğini kabul eder. Güzelliğin, sanatın ve eğlencenin verdiği bazı zevkler gerçekten de sonsuza kadar kalmayacak olmalarına rağmen değerli, hatta sırf bu yüzden daha da değerlidirler. Kiraz çiçeklerinin güzelliği alabildiğine kutlu ve yücedir çünkü onların geçici olduklarını biliriz.

²⁰ *Goraku*'nın bu ilk anlamda kullanılışına Japon klasikleri *Konjaku-monogatari* (on ikinci yüzyıl) ve *Taiheiki*'de rastlanabilir. Sözcüğü şekillendiren *kanji* (ya da karakter) arkaya eğilmiş, ağzı neşeli bir kahrkahaıyla (belki de başka bir zevk nedeniyle) kocaman açılmış bir insan kafasıdır. Japonca sözlük *Nihon Kogugo Daijiten*'de verilen bilgilere dayanarak *goraku*'nın etimolojisi hakkında beni aydınlatığı için Profesör Satoshi Higuchi'ye teşekkür ederim. (Tokyo: Shogakukan, 1974), Cilt 8: 433.

²¹ Dewey sanatın "var olan en etkili iletişim yolu" olduğunu iddia eder (Dewey 1987: 291). Estetik zevklerin yalnızca birey için değil, bir bütün olarak toplum için de uyum ve düzeni sağlamadaki değerli rolünü Konfüçyüsçülük de savunur. Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için, bkz. Shusterman (2004).

Eğlencenin sağladığı geçici sevincin değerden düşürülmesinin bir nedeni, Platoncu kesinlik ve kalıcılık önyargısıdır. Ancak araçsallığı içsel değer nosyonuyla düşmanca çatışır gören antik önyargı da, Hannah Arendt'in; estetik ve kültürel değerlerin "içsel" değerlerinden dolayı "tüm yararcı ve işlevsel referanslardan bağımsız" var olmaları gerektiğinde ısrar eden eleştirisinde bir o kadar güçlü ve açıktır (Arendt 1961). İçsel değer nosyonunu ve bunun işlevsel ve araçsal değerle ilişkisini daha yakından incelememiz gerekiyor.

3.6 İçsel Değer

Analitik felsefenin içsel değere ilişkin en ünlü araştırmasına G. E. Moore'un *Principia Ethica*'sında rastlanır (bkz. Moore 1959, bundan böyle PE olarak kısaltılacaktır). Moore burada şeylerin "içsel değer"ini ve bu değer derecesini doğru şekilde kararlaştırmak için fazlasıyla sezgisel bir metot önerir: "Şeylerin, varlıklarının iyi olduğuna karar verebilmek için, *kendi kendilerine*, mutlak yalıtılmışlık içinde var olmaları durumunda ne olduklarını düşünmemiz gerekir; ve farklı şeylerin görece değer *derecelerine* karar verebilmek için, benzer şekilde, her birinin yalıtılmış değerinin hangi karşılaştırmalı değerle eşleşeceğine karar vermemiz gerekir." (PE: 187; orijinaldeki italikler korunmuştur) Moore bu "mutlak yalıtım metodu"nu (PE: 188), radikal hedonizme karşı, salt bilinçli zevk duyumunun ne tek değer ne de en yüksek değer olabileceğini savunmak için öne sürer. Bilinçli zevk duyumunu tek başına; zevkin ifade edildiği etkinlik bilincinden yalıtılmış olarak ele alır ve ardından yalıtılmış zevkin sezgisel değerini zevk bilinciyle birleşik ve ilişkili etkinlikle karşılaştırmışsak, alınan "keyfin" organik bütününi hemen fark edebiliriz (PE: 188), ki bu değer rahatlıkla daha yüksek olabilir. Örneğin, iyi bir şiirden keyif almanın değeri, şiiri okumak gibi anlamlı bir aktivite ya da nesne ile herhangi bir ilişki söz konusu olmaksızın kendi kendine var olan salt zevkli bir bilinç durumundan daha fazlasıdır. Moore, mutlak yalıtım metoduna dayanarak, "bildiğimiz ya da tasavvur edebildiğimiz en değerli şeylerin, kabaca, insanlar arası münasebetin verdiği zevkler ve güzel nesnelerden alınan keyif olarak açıklanabilecek belirli bilinç halleri" olduğunu öne sürer (PE: 188).

Moore'un aksine, pragmatizm, değerleri sabit olarak yalıtılmış özerklikler olarak ya da değişmeyen nesnelerde yatan şeyler olarak görmez, bunun yerine onlara karmaşık ve dinamik bir alana, değerlerinin ilişkilerle şekillendiği bir alana mahsus şeyler olarak yaklaşır. Bu alan insan etkinliğinin geniş davranışsal alanıdır ki, birden fazla nesne ve seçenekle yüz yüze gelerek iletişim kuran, etkin, birden fazla özne içerir. Dahası, değerler alanı da değişen koşullar ve davranışların sonuçlarına göre zaman içinde hareket eden bir alandır. Bu nedenle yalnızca senkronik ilişkileri değil, aynı zamanda diakronik ilişkileri de kapsar. Dinamik ilişkiselliği ya da Dewey'in deyişiyle *aktarımsallığı* nedeniyle, tüm değerler; içsel olanlar da dahil olmak üzere, değişebilir. Bir ağacın güzelliğinden bir içsel

değer olarak söz edebiliriz, ancak bunun ağacın kendisinde bulunan sabit, yalıtılabilir, özerk bir güzellik özellikleri kümesi gerektirdiğini varsayamayız. Ağacın güzelliği diğer mevsimlerde aynı olmadığı gibi, yalnızca ağacın bir fonksiyonu olmayıp, ışık ve mekan gibi ağacın algılanışını çevreleyen ve güzelliğini ortaya koymasına izin veren çevresel koşullarla da ilişkilidir.

Yeterli bir içsel değer teorisi oluşturmak şu an için altından kalkamayacağım denli zor görünüyor, ama şu soruları yanıtlamak için kısaca olası bir yaklaşım sunarak ayrılmama izin verin. Moore anlaşılır bir şekilde içsel değeri, kendi içinde değer olarak alır; ancak sonrasında *kendi içindeyi* “mutlak yalıtılmışlık içinde” temeliyle yapılandırır. Öte yandan, *kendi içinde* değerlendirmek mefhumunu *kendi için* (kendi iyiliği için, kendi çıkarına ya da kendi hesabına) değer olarak almak mümkün ve daha akla yatkın görünmektedir. Bundan sonra bir şeye yalnızca başka bir amaca hizmet ettiği için değer verildiğinde değil de, o kendisi olduğu için memnuniyet duyulduğunda içsel değerden söz edilebilir. Bu, araçsal olarak değerli olmayı içsel değere sahip olmakla çelişkide bırakmaksızın, içsel değer ile araçsal değeri birbirinden ayırt etmemize olanak tanıyabilir. Yiyecekler besleyicidir ancak iyi bir yemek, kişi onun tadına yemeğin araçsal besleyiciliğini düşünmek zorunda olmaksızın, kendisi için var olduğundan bir içsel değer taşır. Aynı zamanda onun besleyiciliğini ya da araçsallığını düşünüyor olsak bile, yemeğin tadına vardığımız sürece, ondan kendi içinde değerli bir şey olarak tat alıyor oluruz.

İçsel değerın ilişkisel yorumuna direnecek bir nesnellik var mıdır? Şeylerin tüm koşullardan bağımsız, sabit, değişmeyen değerlere sahip olduğunu garanti edecek olanlar dışında hayır. Ama yine de bu güzel yemeğin içsel değerinin en az iki bakımdan nesnel olduğunu söyleyebiliriz: Nesnel faktörler içermesiyle -yemeğin kalitesinin iyi olması ve bozuk ya da yanmış olmaktansa, iyi hazırlanmış olması- ve yemeğe bir başka amaçla araçsal değeri için katlanılmadığını, ona içsel değer biçildiğini gösteren nesnel olarak gözlemlenebilir davranışsal tepkilerle görünür kılınması – keyifle yenmesi, onaylama ya da doyunluk jestleri, nörolojik örüntüler vb... Nesnel değer, Moore’un da fark ettiği gibi, ilişkisel yorumları dışlamaz. Bir insan diğerine göre iş tanımı ya da var olan verili koşullarda evrimsel olarak hayatta kalma şansı bakımından daha iyi olabilir. Ama Moore’a göre asıl problem, var olan koşullar ya da arzu edilen işlevler değişebildiğinden, değerlerin ilişkisel yorumlarının (her ne kadar nesnel koşullara bağlı olsalar da), değerın Moore’un en derin ve nihai değerlerimiz olarak içsel değerlerin sahip olmasını istediği mutlaklığı ve “sabitliği” garanti edemiyor oluşudur.

Bu kökten batınilikte, bir şeyin içsel değeri, kesin konuşmak gerekirse, araçsal değer nosyonuna oranla, dışsal değer nosyonuyla (yani, tamamen ya da kısmen nesneye dahil olmayan özelliklere bağlı değer) daha doğru bir şekilde karşıtık oluşturur. Örneğin, kazanan piyango biletinin değerinin biletin rengi, şekli, cbatı gibi ona dair özelliklerden ileri gelmeyip, dışsal olduğu açıktır. Böyle bir

içsel/dışsal karşılığına paralel olarak, araçsal değerin her zaman karşısında olanın içsel değer değil, değerin bir başka amaca hizmet etmek üzere değil son değer olarak alınıldığı “son” ya da aracısız değer olduğunu söyleyebiliriz. Araçsallıklar her şeye rağmen başka amaçlarla, etkinliklerle ve yol olarak kullanılan belirli nesnelerin safi içsel özellikleriyle açıkça ilişkili olduğu ölçüde, içsel değer de dışsal bir boyut taşır. Dışsal ve araçsal değerleri nasıl ayırt edebileceğimizi bu şekilde anlayabiliriz.

Kesin olarak söylemek gerekirse, benim tercih ettiğim yapıyla içsel değer; kalıcı olarak iç özerkliklerinde yalıtılmış nesnelere değil, daha çok iddia edilen içsel değerın atfedildiği şeylerin merkezi rol oynadığı belirli durum ya da aktarım alanlarına aittir. Örneğin, bir resmin içsel değeri, yalnızca fiziksel olarak boyanmış tuvalin kendisine değil; aynı zamanda bu renklerin katkıda bulundukları biçim ve anlamları algılayabilecek ve anlayabilecek duyu organlarına ve anlayışa sahip olan insanların mevcudiyetine de bağlıdır. Burada içsel değerden yalnızca resmin kendisi için var olmasından duyduğumuz memnuniyet deneyimi bakımından değil, aynı zamanda tuvalin kendisinin resimsel özelliklerinin söz konusu deneyimsel değerin takdir edilmesinde hayati bir odak noktası teşkil etmesi bakımından da bahsedebiliriz. Öte yandan, ifade ve anlam bakımından özellikleri de dahil olmak üzere resmin takdir edilen tüm özelliklerinin safi tuvalin kendine özgü ve onun ötesindeki şeylerle her türlü ilişkiden bağımsız olarak değerlendirilebileceği gibi bir iddia söz konusu olamaz.

3.7 Sonuç

Yazıyı eğlendiricilik değeri nosyonuna geri dönerek sonuçlandırmak istiyorum. Eğlence üzerine yazdıklarımın büyük bölümü eğlencenin kişisel bakım, rahatlama, tazelenme, bireyin zihinsel yenilenmesi ve daha da uzatılarak; bireyin kendisinin konumlandığı toplumun sürdürülebilirliği, uyumlu birlikteliği ve yeniden canlandırılması gibi başka amaçlar için araçsal kullanımına adanmıştır. Ancak böyle bir araçsallığın yanı sıra eğlence, sağladığı doğrudan haz veren doyumlardan ileri gelen bir içsel değere de sahiptir. Eğlence değerinden ayırt edilmiş haliyle *eğlendiricilik değeri* ifadesi, başka amaçlara hizmet eden araçsal değeri için takdir edilmekten çok doğrudan deneyimlenen hazzın kendisinin değerli bulunması durumunu daha iyi temsil eder görünmektedir. Ancak bu türden bir içsel değer, kalıcı olarak sabitlenmiş değerlerle karıştırılmamalıdır. Değerlerin geçici ve koşullara bağlı olduğu hususu, onların gerçek olmadıkları anlamına gelmez. Hakikaten değerli olanı değişmezlerle eşitlemek, güvenlik ve kalıcılık arzumuzla bağlantılı anlaşılabilir insani bir tepkidir. Ancak bu, geçici zevklerimizimizin çoğunu duyarsızca değerden düşüren ve yazık ki deneyimlerimiz içinde ayırtına vardığımız değerleri fakirleştiren bir hatadır.

Kaynakça

- Adorno, Theodor. 1984. *Aesthetic Theory*. Londra: Routledge.
- Adorno, Theodor ve Max Horkheimer. 1986. *Dialectic of Enlightenment*. New York: Continuum. (*Aydınlanmanın Diyalektiği*, Çev. Elif Özlühan, Nihat Ülner, Kabalcı Yayınları, 2010.)
- Arendt, Hannah. 1961. The Crisis of Culture. *Between Past and Future*'da, 197-226. New York: Viking.
- Bywater, Ingram, çev.1909. *Aristotle's Poetics*. Oxford: Clarendon Press.
- Chaudhury, P. J. 1965. The Theory of Rasa. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 24: 145-146.
- Dewey, John. 1987. *Art as Experience*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Eliot, T. S. 1957. *Of Poetry and Poets*. Londra: Faber.
- Eliot, T. S. 1964. *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. Londra: Faber.
- Eliot, T. S. 1968. *The Sacred Wood*. Londra: Methuen.
- Frame, Donald. 1957. *The Complete Works of Montaigne*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Gadamer, Hans-Georg. 1982. *Truth and Method*. New York: Crossroads. (*Hakikat ve Yöntem*, Çev. Hüsamettin Arslan, İsmail Yavuzcan, Paradigma Yayınları, 2008.)
- Gadamer, Hans-Georg. 1986. *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Heidegger, Martin. 1975. The Origin of the Work of Art. *Poetry, Language and Thought*'ta. New York: Harper. (*Sanat Eserinin Kökeni*, Çev. Fatih Tepebaşılı, De Ki Yayınları, 2011.)
- Higgins, Kathleen. 2002. Living and Feeling at Home: Shusterman's Performing Live. *Journal of Aesthetic Education* 36: 84-92.
- Kemp, John. 1943 ed. *Diderot: Selected Writings*. New York: International Publishers.
- Moore, G. E. 1959. *Principia Ethica*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nehamas, Alexander. 1998. Richard Shusterman on Pleasure and Aesthetic Experience. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 56: 49-51.
- Schiller, Friedrich. 1982. *On the Aesthetic Education of Man*, iki dilli ed. Oxford: Clarendon Press.
- Shusterman, Richard. 1982. *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*. Oxford: Blackwell.
- Shusterman, Richard. 2000. *Performing Live: Aesthetic Alternatives for the Ends of Art*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Shusterman, Richard. 2003. Definition, Dramatization, and Rasa. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63 (3): 295-298.
- Shusterman, Richard. 2003. Pragmatism and East-Asian Thought. *Metaphilosophy* 35 (1/2): 13-43.

Ekonomik Değerden Sanatsal Değer Yaratmak:

Değişen Girdi Fiyatları ve Yeni Sanat

Michael Hutter

4.1 Giriş

Kültürel yenilik kaynaklarının yaratımı genellikle sanat eserlerini yazan, icra eden ya da şekillendiren bireylere mâl edilir. Yenilik onların nadir bulunan “deha”larına verilir; Manet ve Cézanne’ın, Pollock ve Viola’nın ressamca dehaları, John Huston’ın sinematik dehası, ya da Jimi Hendrix’in müzik dehası gibi.¹ Sanatçıların kişisel, zihinsel ve fiziksel katkılarının payı tartışılmaz. Bu bölüm kişisel katkıların ötesine bakmaya çalışıyor. Zihinsel karar verme süreçlerinin ve bunların davranışsal ve maddi sonuçlarının ötesinde, toplumsal koşullarda da, bireyi çevreleyen ortamın hareketinden, toplumdaki kuvvetlerin hareketine kadar pek çok hareket meydana gelir. Bu hareketler sanatsal alanda etkili olan figürlerin sınırlamalarında ve kaynaklarında değişime neden olur. Benim odak noktam, yeni kaynak ve girdilerin bulunabilirliklerindeki ve sanatsal üretim malzemelerinin görelî fiyatlarındaki hareketler olacak.

İlk aşamada, argüman doğrudan bir akılcı karar verme uygulaması kullanacak: Sanatsal çalışmalarda kullanılan malların fiyatları diğer mallara oranla arttığında, sanatçı bu değişimi kendi finansal sınırlarında bir değişim olarak deneyimler. Kimi seçenekler daha erişilebilir hale gelirken; diğerleri ulaşılmaz olur. Her durumda, sanatçılar ve onların çalışmalarını satın alanlar yeni seçimlerle yüzleşirler. Bu seçimler yeni araç ve malzemelerin kullanımına, yeni işgücü düzenlemelerine, tüm bir sanat topluluğunun ve endüstrisinin göçüne kadar götürebilir. Yeni seçenekler arama sürecinde sanatçılar yeni özelliklere sahip malzemelerle karşılaşılır; bu malzemeler başka alanlardaki yenilikçi rekabetin,

1 Müzik eleştirisinde “deha” nosyonunun kullanımı üzerine bkz. Negus (2004). Destekleri için Getty Research Institute’a teşekkür etmek isterim. Bernd Ankenbrand, Karl Bruckmaier Gerhard Hackl ve Robert Jensen’in yorumlarına da minnet borçluyum.

sanatçılar ve sanat yapıtı dağıtıcıları için finansal olarak erişilebilir ve bulunabilir hale gelmiş sonuçlarıdır.

İkinci aşamada, sanatsal buluşlar yoluyla açığa çıkan yeni anlam ve yorum potansiyelini gözlemliyoruz. Bu potansiyel, var olan sanat formları yelpazesi içinde yer alan sanat temsillerinde denenmiş ve bu temsillerin katılımcıları tarafından seçilmiş ya da bir kenara bırakılmış çeşitlendirmelerde mevcuttur. Buluş pek çok farklı boyutta gerçekleşebilir: Görsel formatların değişimi, anlatıların değişimi ya da şarkıların ritmik yapısının değişimi gibi. Bu yeni çalışma ve yorumlar, bir araya gelerek sanat temsili için “zenginlik” ve “ifade gücü”nü kurar.

Sonuçta, girdi fiyatlarındaki değişiklikler belirli sanat formlarının tarihsel gelişimini şekillendirme gücüne sahiptir. Sanatsal çalışmaların gerektirdiği meta, sanatçının atölyesi; tuvaleri, fırçaları ve boyaları; ya da film stüdyosunun elektrik ya da hava ulaşımı kullanımı; ya da müzisyenin synthesizer’ı olabilir. Bu türden mallara ayrılan harcamalar, sanatçının bütçesinin büyük bir bölümünü tüketir.² Bu nedenle, girdi meta fiyatlarındaki değişikliklerin sanatsal format, stil ve türlerde değişikliğe yol açması beklenir.³

Bu önerme ampirik olarak ispatlanmak istenirse, mevcut literatürün katkısı yetersiz kalacaktır. Sanatsal girdilerin tarihsel fiyatlandırma dizilerini izleyen ekonomik araştırmalar yapılmadığı gibi, sanat tarihindeki çalışmalar da bireysel ve toplumsal koşulların ötesine nadiren uzanmaktadır. Örneğin pigmentlerin ya da elektriğin fiyatı ihmal edilmektedir. Bu bölüm, bu verili durumda, sanatsal değişimin, girdi fiyatlarındaki değişimin sanatsal buluşu tetikleyici etkisini gösterdiği üç örneği üzerine odaklanacak. Görsel sanatları ilgilendiren örnek, her birinde resimsel malzemelerin fiyat ve kalitelerinin keskin bir şekilde değiştiği üç bölüme ayrılıyor. Sinema endüstrisinden seçilen örnek, tüm bir endüstrinin başka bir yere göç etmesine neden olmuş bir faktör olan gün ışığı faktörüne odaklanıyor. Müzik endüstrisinden verilen örnekse, 1950’lerde üretilen gitarların maliyet ve performansları üzerinde yoğunlaşıyor.

4.2 Mavinin Ucuzu, Badana Boyaları ve Düz Ekranlar

Ressamlar genellikle küçük atölyelerde çalışırlar. Yakın bir zaman önce, özel ve kullanıma hazır malzemelerin üretilmesi, onların asistana gereksinim duymadan; tek başına çalışmalarını olanaklı kıldı. Günümüz görsel sanatçıları bütçelerinin %50’sinden fazlasını sanatsal uygulamaya yönelik malzeme, ekipman ve

2 Bu konuda istatistiksel kanıt rastlamak zordur. Öte yandan, Avustralyalı sanatçılar üzerine yapılan kapsamlı bir inceleme, tüm sanatçı kategorileri için malzeme ve ekipman harcamalarının bütçenin %50’si civarında olduğunu gösteriyor (Throsby ve Hollister 2003: Tablo 8.5).

3 Bu argüman, Baumol ve Bowen’ın (1966) ortaya koydukları varsayımın bir benzerlik taşımaktadır. 1960’larda orkestraların maliyeti üzerine yaptıkları incelemelerde, sanat işçiliği fiyatlarındaki değişikliklerin diğer sektörlerdeki işgücü verimliliğinin artmasına tetikleyen teknik gelişmelerin neden olduğu- müzikal formda, yorumcu toplulukların oluşumunda ve kompozisyonların icrasında değişime yol açtığı sonucuna varmışlardır.

hizmetlere harcamakta (bkz. 2. dipnot). Bu oran, tuvalerin çatılıp gerildiği ve pigmentlerin uygun solventlerde çözündürüldüğü eski zamanlarda muhtemelen daha yüksekti. Hipotez, yine ekonomik koşullardaki değişimin yeni sanatsal değerlerin belirmesine yol açtığı yönünde. Bilhassa yeni malzemelerin düşük fiyata bulunabilmesi formatlarda, stillerde ve kullanılan ortamlarda çeşitliliği tetikleyerek sanat camiasında yeni format, stil ve türlerin benimsenmesine yol açmıştır. Sanatın uzun tarihi söz konusu olduğu sürece, böyle etkiler pek çok olay ve yerde gözlemlenebilir. Ben üç örnekten bahsedeceğim.

4.2.1 İzlenimci Stil

İlk örnek, mavi pigmentin İzlenimci ressamların çalışmalarında kullanımıyla ilgili. Mavi pigmentin Batı resim tarihinde özel bir yeri vardır. Antikiteden beri pigment seçimi rengin yoğunluğu nedeniyle lacivertten yana olmuştur. Lacivert, Afganistan'da bulunan ve "suları aşarak" genellikle Venedik üzerinden yarı değerli bir taş olan lapis lazuliden elde ediliyordu. Hammaddenin değeri ağırlığına altına eşti. Aşırı fiyatı, taşın tozundan elde edilen pigmentin kalite derecesine göre belirleniyordu.⁴ Sonuçta lacivert, Avrupa resim sanatında üstün değer bir göstergesi haline geldi. On beşinci yüzyılın sonlarına kadar, kullanımı İsa'nın ya da Bakire Meryem'in giysileri gibi, tasvirin en hürmet edilen kısımlarıyla sınırlıydı. Antikiteden beri bilinen daha ucuz bir başka pigment, bir bakır karbonat türevi olan azuritti. Azuritin yağ ile kullanımı, özel bir işlem gerektirir. Bunun kullanımı da, 1704'te ilk yapay mavi olan Prusya mavisinin icat edilmesiyle düşüşe geçti. Prusya mavisini demir, azot ve karbon bileşenlerinden oluşur. Pahalı değildir ama güvenilirlik dereceleri çeşitlidir. Seçenekler 1802'de kobalt mavisini olarak bilinen bir oksidin ve ardından 1826'da lazuritinkine (doğal lacivert) benzer yapay bir karmaşık bileşim olan Fransız lacivertinin icadıyla bir hayli değişti: "Sentetik lacivertin sanatçılar üzerindeki etkisi büyüktü, 1870'lere gelinceye, Fransa'da standart mavi yağlıboya olarak kullanılmaya başlanmıştı ve kobalt pigmentlerinden çok daha ucuzdu. İcadı, sanatçıların kullandığı en pahalı pigmentin en ucuzlarından biriyle yer değiştirmesine neden olmuştu."⁵ Yeni pigment, her ne kadar önceki kuruma ve kalıcılık nitelikleri açısından daha iyi olsa da, maliyeti kabaca öncekinin yaklaşık onda biri kadardı.

Resim tarihi literatüründe, on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda resim, portre, sohbet tabloları, manzara ya da natürmort tarihlerinin hiçbirinde mavi pigment kullanımında büyük bir değişikliğe ilişkin bir kayıt bulunmamaktadır; anlaşılan geleneksel resim pratiği, kurulu renk düzeninde büyük bir değişikliğe gidilmesine izin vermiyordu. Yeni seçeneklerin kullanılmaya başlanması için, resim tekniğinin pek çok bileşeniyle deneylere girişen yeni bir yaklaşımın devreye

4 Bkz. Baxandall (1972).

5 Bomford vd. (1990: 58).

girmesi gerekecekti. Mavi pigmentlerin İzlenimci resimde özel bir rolü olduğunu kanıtlayan birçok gösterge mevcuttur. Gök yaygın olarak kobaltla boyanıyordu; Renoir'ın *Les Paraphues*'i, Monet'nin *Gare Saint-Lazare*'ı ya da Cézanne'ın Provençal manzaraları gibi çalışmalardaki güçlü mavi tonalite ve mavi gölgele- rin sorumlusu, büyük miktarda kobalt mavisinin yapay lacivertle kullanımıydı.⁶

Sentetik mavi pigmentin on dokuzuncu yüzyılda yeni sanatın tonal değerle- rinde yarattığı etki en çarpıcıydı. Ancak düşük fiyatlı yeni teknolojik ürünlerin yarattığı tek etki değildi. 1800'lerin başında amatör ressamlar için resim malze- meleri sağlayan koca bir endüstri doğmuştu. Zümrüt yeşili, krom sarısı ve zin- cifre (vermillion, ç.n.) gibi başka sentetik pigmentler icat edildi. Bunların tümü, doğal bileşenlerinin maliyetlerinin bir kısmı maliyetine güçlü tonlar ve daha iyi özellikler sağlıyordu. Tuvaller standart ölçülerde ve sınırlı sayıda üretiliyordu. 1840'larda makinelerin ürettiği, solventlerin içinde hazır çözünmüş boyalar te- neke tüplerde satılmaya başlanmıştı. Depolanabilirlik ve dayanıklılık bir hayli artarak, dışarıda resim yapmanın popüler bir dinlence etkinliği haline gelmesini olanaklı kılmıştı. Kitle tüketimi fiyatların daha da düşmesine neden oldu. Yeni boyalar yüzeyde ve akıcılık bakımından geç dönem İzlenimciliğinin tipik özelliği olan kalın ve görünür boya uygulamasının mâl edildiği yeni niteliklere sahipti.⁷

İzlenimci ve daha da önemlisi post-İzlenimci resmin, yirminci yüzyıl kül- türünün kendini tanımlamasındaki yerini tartışmaya çalışmak tartışmalı sonuç- lar doğurur. Cézanne'ın laboratuvarından çıkma kıvamlı boyada ve düzenlenmiş renk dizilerinde sık kullandığı tanınan vuruş şekilleri, yeni çağ imajını tanımlayan yepyeni Modernizm tarzları -Fovizmden Kübizme ve Dışavurumculuğa uzanan bir yelpazede- için zemin hazırlamıştır.

4.2.2 Ucuz Badana Boyaları

“Modern” Amerikan resmi⁸ stilistik olarak akrilik adı verilen belirli bir sentetik boya solventiyle aynı çatı altında yaşar. Bu kanonik statüye yol açan gelişme- ler, “izlenimci mavi”nin ortaya çıkışıyla benzerlik gösterir. 1940'larda, Kuzey Amerika'da müzeler için revaçta olan baskın stil hâlâ Avrupa yağlıboya ge- neğince belirleniyordu. New York'ta sahne alan, ne Avrupa'dan göçmüş (Willem de Kooning, Adolph Gottlieb, Josef Albers) ne de Kübist, Dışavurumcu ya da metafiziki tarzın çeşitlemeleri olan resimler yapmaya başlamış (Barnett Newman, Kenneth Noland, Jackson Pollock, Mark Rothko) ressamların, koleksiyonerlerin oluşturduğu bir pazarları bulunuyordu. Sanat pratikleriyle ilişkili

6 Bkz. Bomford vd. (1990: 57-58).

7 “Zamanımızın resminin karakteristik özelliği olan gevrek, kaba, koyu boya yüzeyinin, üretilen renklerin genel kullanıma açılmasından önce resimde olmayan yüzeyinin sorumlusu, bu yeni boyalardır.” Grosser (1951: 56).

8 Terimi Clement Greenberg tarafından, Modernizm nosyonunun avangard Fransız resminden Amerikan resmine aktarımı nosyonu üzerine sunulan yorumdaki Soyut Dışavurumculuk olarak bilinen bir stile işaret eden anlamda kullanılıyor, bkz. Guilbault (1983).

gelirleri sıfırken, altından kalkmaya çalıştıkları çalışmaların büyüklüğü malzemelerinin toplam maliyetini artırmaktaydı. Bu noktada sanatçılar badana boyasını, bilhassa enamel boyaları keşfettiler.⁹

Yağlıboyalar ressamlar için büyük problemlere yol açar: İşlenmemiş tuvalle tepkimeye girdiklerinden, tuvalin astarlanarak korunmasını gerekli kılarlar; renkleri zamanla bozularak kahverengimsi bir iz bırakır ve kurumaları haftalar aldığından, çalışma planının kuruma evrelerine göre yapılandırılmasını zorunlu hale getirirler. Enamel boyalar yağ kullanımı gerektirmezler. Bunun yerine, bir çözelti ya da emülsiyon içinde sentetik reçineler kullanılır. Renkler tuvale doğrudan uygulanabilir; Helen Frankenthaler'ın bazı çalışmalarındaki gibi çok ince tabakalar halinde seyreltilebilir; ya da reçinenin daha yüksek oranda kullanımıyla kalın, fiziksel birikimler meydana getirilebilir; yağlıboyaların "ıslak" ve sıcak görünümlerinin aksine "kuru" ve soğuk bir görünüm alarak, çok hızlı bir şekilde kururlar. Galon galon alınabilecek denli ucuz bu yeni malzemenin bir avantajı daha vardı: Geleneklere uymuyordu. Fırça vuruşsuz yüzeylerin soğukluğu yeni bir estetik ifade sistemi getiriyordu. New York'ta sahne alan eleştirmenlerin sağladığı yorumların yardımıyla, Soyut Dışavurumculuk daha önce sanat eseri toplamayı hiç düşünmemiş alıcılardan oluşan bir pazar buldu.

Jackson Pollock, deneylerini nitro-piroksilin içeren eski bir reçineye bağlı Duco markasıyla gerçekleştirdi. Polivinil asetat, suda çözünmenin getirdiği avantajı da ekleyerek Burri ve Noland gibi ressamlar tarafından kullanıldı. Bilhassa çözelti formunda olan akrilik reçineler standartlaştı. Ellilerin ortalarından itibaren, boya tedarikçisi bir firma olan Bocour and Golden, Magna adı verilen, Akriloid F-10 adlı reçinenin terebentinde çözülmesiyle elde edilen bir boya markasıyla, kaliteli ürün pazarında baskın hale geldi.¹⁰ Dış cephe boyası olarak kullanılmak amacıyla üretilen Rhoplex gibi akrilik emülsiyonları 1953'te çıktı. Bunlar 1963'ten itibaren birkaç marka adı altında sanatsal malzeme pazarına da ulaştılar. Akrilik emülsiyonlar çok kalıcıdır; "çizikli, sert, modern, ayrık" görünürlük;¹¹ çok daha hızlı kuruduklarından, ardı ardına birden fazla tabaka eklemeyi olanaklı kılarlar.

1912'de Picasso'nun, ana maddesi bir alkid reçine olan Ripolin adında bir badana boyası kullanmaya başladığını da eklemek gerekir. Kariyeri boyunca badana ve tekne boyası kullanmaya devam etmesine ve sık sık bu tür boyaları övmesine rağmen, bunun Avrupa resmine bir etkisi olmamıştır. Yeni ifade yollarıyla bütçenin elverdiği ve revaçta deneyler için ucuz malzemelerin bulunabilmesi

9 "Bu tip boyaların kullanımı Pollock ve Willem de Kooning gibi sanatçıların, pahalı ve kaliteli sanatsal malzemelerle girişebileceklerinden daha deneysel uygulama teknikleri geliştirmelerini sağladı." Crook ve Learner (2000: 27).

10 Magna boyalarının üretimi 1990'larda durduğunda, ressam Roy Lichtensten kalanların tümünü satın almıştı: "Başka bir şeyle de resmedebildim ama resim yapmayı ta en başından yeniden öğrenmem gerekirdi." Crook ve Learner (2000: 27).

11 Helen Frankenthalen, Crook ve Learner'da alıntılanmış (2000: 29).

ve 1940'ların genç Amerikalı sanatçılarının özel ekonomik koşullarının oluşması gerekti. Böyle koşullar altında, sanatsal olmayan malzemenin özellikleri yeni bir stilin imzası haline geldi ve kısa zamanda özellikle aynı malzemeyle yapılmasına talep doğurdu. Bir kez bu tanınma düzeyine erişildiğinde, öngörülebilir bir kalite artırımı düzeneği oluşturuldu: Uzmanlaşmış firmalar; hem profesyoneller hem amatörler için, ("renk adamları") ressamların özel gereksinimlerine ve daha geniş bütçelere yönelik çeşitler geliştirdiler.

4.2.3 Ucuz Düz Ekranlar

Son örnek bizi günümüze geri getiriyor. Günümüzde her ne kadar sanatsal malzemelerdeki fiyat değişikliklerini gözlemleyebiliyor olsak da, bu değişikliklerin ileride ne tür yeni sanatsal formlar yaratabileceği konusunda karanlıktayız. Yine de halihazırdaki kanıtlar kültürel değerdeki muhtemel değişikliklere işaret eder durumda. Unutulmaması gereken ilk nokta iletişim araçlarının ve telekomünikasyon hizmetlerinin fiyatlarındaki düşüş. Bunun altında yatan sebepler ise malum. Görsel ve işitsel sunumların, elektronik işlemler kullanılarak dijital ortamda gerçekleştirilmesi giderek yaygınlaşmakta. Maliyetin çoğunu araştırma, geliştirme ve pazarda yer edinme kalemleri oluştururken, sistem bileşenlerinin salt yeniden üretimi ucuza mâl olmaktadır.

Ucuz olmasının yanı sıra, yeni iletişim araçları sanatçıya, eskiden uzman sanatsal ya da endüstriyel destek gerektiren görüntü manipülasyonu ve yeniden üretimi süreçlerinin birçoğunu yerine getirebilme gücünü tanımakta. Peki bunun sanatçı uygulamalarına etkisi ne olabilir? Buna ilişkin kanıtlardan biri, Avusturyalı sanatçıların arasında yapılan, görsel sanatçıların %79'unun bilgisayar kullandığı ve %72'sinin sanat pratiklerinde internet kullandığını gösteren bir araştırma.¹² Daha genel olarak, dijital teknoloji temelli yeni görsel sanat alanlarının ortaya çıktığını gözlemleyebilmekteyiz.

Bu yeni alanlardan birisi de dijital ve dijital ortamda oynanmış fotoğraflardır. Geniş formatlar Jeff Wall, Andreas Gursky ya da Candida Höfer gibi sanatçıların fotoğraf baskılarına orijinal resimlerin fiziksel özelliklerini bağışlamaktadır. 1980 ve 90'ların video sanatçıları, çoğu zaman bir üreticinin sponsor olduğu alışıldık televizyon ekranlarının kullanımıyla sınırlanmıştı. Kayıt teknikleri analog olduğundan, montajın bilindik kesme ve birleştirme teknikleriyle yapılması gerekiyordu. Dijital teknoloji, internet aracılığıyla görsel kaynaklara ve bu kaynakların manipüle edilebileceği yazılımlara erişimi olanaklı kıldı.¹³ Dahası, düz likit kristal ekranlar, video sanatçılarının bunları çalışma süreçlerinin standart girdileri olarak işe koymalarını mümkün kılacak kadar düşük fiyatlarda bulunur hale geldi. Bu alanın öncülerinden biri olan Bill Viola, bunların "Tutkular"

¹² Throsby ve Hollister (2003: 55).

¹³ İnternet sanatı yeni bir alan olarak da serpilmektedir; bkz. Greene (2004).

adlı projesindeki kullanımını şöyle açıklıyor: “Hep daha büyük görüntüler istedim. Bir gün bilgisayar başında aynı okurken olduğu gibi, kitabın dünyasına dalarcasına gömüldüğümü fark ettim. Küçük bir ekranla deneyler yaparak ve onu okuma uzaklığında kullanarak kendimi kaybetmeyi başarabildiğimi gördüm... Yağlıboya gibi düzgün, kremi bir dokuyla kocaman bir görüntü yaratabiliyorum. Ki bu bir kutu bile değil!”¹⁴

Yağlıboyaya yapılan gönderme, resim malzemesinin değişmesinde bir başka aşamayı gözlemlediğimizi açıkça ortaya koymaktadır. Değişime yine görece fiyatlardaki değişim yol açmaktadır. Bu sefer değişim alanın kıyısından, amatörler ve yeni gelenler arasında başlamamıştır. Kendini kanıtlamış bir sanatçı tarafından yürürlüğe konmuştur. Daha pahalı ve alışıldık bir ortam seçebilirdi – bu diğer sanatçılar için engel teşkil edecek bir seçim de olabilirdi. Bunun yerine, bütün sanat okullarının ve tek tek sanatçıların çoğunun bütçelerinin yeteceği bir ortamı seçmiştir. Elbette Viola’nın düz ekran kullanımı henüz yalnızca sanatsal arenada bir çeşitlemedir; oturmuş bir uygulama değildir. Ancak -teknik olarak gelişmiş şekliyle- farklı kültürel anlamlara sahip yeni bir dijital sanat stili olarak seçilme şansı vardır.

Girdi fiyatları ve sanatsal form arasındaki bağ, bireyselleşmiş; sermayeye tam katılmamış bir üretim biçimi olan görsel sanatlarla sınırlı değildir. Tersine, daha sonra göreceğimiz gibi, endüstriyel üretim biçimleri diğer sanat formlarının tema ve yaklaşım şekillerine daha da fazla baskı yapmaktadır.

4.3 Ucuz Işık

İlk kamera ve projektörlerin icadı, patent koruma sisteminin endüstriyel araştırmalarda büyük motivasyon sağladığı bir döneme denk gelir. Bu nedenle film endüstrisinin ilk birkaç onyılı, patent koruma sistemi tarafından şekillendirilmiştir. Fransa’da, kamera üretim ve kullanımının hakları Charles Pathé’deydi. Amerika Birleşik Devletleri’nde ise bu alanı Thomas A. Edison kontrol ediyordu. 1895’te, Armat ve Jenkins daha büyük izleyici kitleleri için gösterime olanak tanıyan bir film projektörünün patentini aldı. Bir yıl sonra, patenti Edison satın aldı ve film yapımının yanı sıra gösterim haklarına da sahip oldu.

Film yapım ve dağıtım pazarındaki rekabet, Edison’un 1908’de Motion Pictures Patents Company’yi (Film Patent Şirketi) kurmasıyla daha da sınırlandı. Patent firmasının yapımcıları stüdyolarını büyük pazarların yakınında; bilhassa New York ve Chicago’da tuttular. Filmler ortalama 20 dakikalık makaralar halinde, haftada bir adet çekiliyordu. Bunlar, kısa sürede her gün “hareketli görüntü” katılma alışkanlığını geliştiren geniş bir şehirli izleyici kitlesi tarafından tüketiliyordu. Ancak yeni bir film çekmek için mevcut zaman aralığı, yeterli

¹⁴ Walsh (2002: 203).

ışığın yokluğunda epey kısıtlıydı. Stüdyoların tavanları, elektriğin sağladığı ışık doğal ışığın yerini tutacak kadar güçlü olmadığı için camdan yapılmıştı.

1908 civarında bazı stüdyolar daha güneşli yerleri denemeye başladı. Birkaç yıl süreyle, Florida birkaç stüdyonun kışlığı haline geldi. Aynı arayış bazı yapımcı firmalarını Güney Kaliforniya'ya götürdü ve birkaç yıl içinde, "her ne kadar büyük çoğunluğu hâlâ sürekli orada kalma niyetinde olmasalar da" büyük şirketlerin tümü kış sezonunu için oraya gitmeye başladı."¹⁵ Yine de, giderek artan sayıda şirket tamamen taşınmaya karar vermekteydi: 1911'e gelindiğinde, on film şirketi ve üç bağımsız yapımcı Los Angeles civarında çalışmaktaydı ve 1915'te, Los Angeles Ticaret Odası ülkede çekilen filmlerin %80'inin bu bölgede üretildiğini iddia ediyordu.¹⁶ Güney Kaliforniya (1)durağan iklim koşulları, (2) nemle bozulmamış doğal ışık, (3)geniş manzara seçenekleri ve (4)düşük ücretli işgücü sağlıyordu. Bunlara ek olarak, doğudan uzak olmak tröstün patentlerini ihlal eden bağımsız şirketler için bir derece koruma sağlamaktaydı. Ancak asıl sebepler ilk ikisiydi: Neredeyse her zaman bulunan, kaliteli gün ışığı.

Hollywood'a göçülmesi film yapımını birkaç şekilde etkiledi. Dış çekimler arttı; yeni koşullarda kameralar daha özgürce konumlandırılırken, aktörler ve hayvanlar mekanı daha derinliğine kullanıyor; kamera hareketleri hareketli sahneleri yakalamak için daha çok sayıda ve kısa süreli çekimlere bölünüyordu. Bunlara ek olarak idari merkezdeki yöneticilerle iletişimin güçlüğü, yönetmenleri yeni fikirlerle deneylere girişme konusunda cesaretlendiriyordu. "Negatifler trenle ofise gönderilinceye kadar, iş iştin geçmiş oluyordu."¹⁷ Dahası, kısa çekimlerle birlikte aşırı uzun çekimler de moda oldu. Kaliforniya'nın halihazırda sağladığı manzara, daha uzun süreli filmler için önemli bir nitelik haline geldi. Bu yeni koşullar altında en verimli tür, endüstrinin Doğu Yakası günlerinde icat edilmiş olan "Vaşşi Batı dramları"ydı. Ancak şimdi manzaralar, kovalamacalar ve savaşlar da görsel repertuarın birer parçasıydı. Ayrıca makul bir günlük ücret karşılığında, aksiyon ve sete otantiklik kazandıracak deneyimli biniciler bulmak mümkündü. Yapımcılar genellikle "halihazırdaki melodram ve komedilerden öğeler alıp, bunları batıya özgü bir sete koyuyorlardı."¹⁸ Böylelikle "asil ve fedakar davranışlar", "hızlı aksiyon, engebeli arazi ve iyi biniciliğin" gösterildiği bir sete aktarılıyordu.¹⁹

Bu ortamda, hızla büyüyen bir milletin kimliğine ilişkin konular araştırılabilir. İzleyen birkaç on yıl boyunca gelişmesini sürdüren kovboy filmleri, Hollywood film endüstrisinin önde gelen sanatsal formlarından biri haline geldi. John Ford, Howard Hawks, John Houston gibi yönetmenlerin başlıca yapıtlarıyla, kovboy filmleri hem bireysel hem kolektif kahramanları ve kanun kaçkınları, yengileri

15 Bowser (1990: 159).

16 Bowser (1990: 162).

17 a.g.e.

18 Bowser (1990: 170).

19 Bowser (1990: 171).

ve yenilgileriyle tastamam yeni bir mitolojik tarih kuruyordu. Tür, 1950'lerde, Vahşi Batı temalarından alıntılar yaparak, bu kez yurtdışından da izleyicilerin ilgisini çekecek şekilde yeniden işleyen yeni nesil yönetmenlerle bir kez daha canlandırıldı.²⁰

Son olarak, görsel sanatsal formlardan uzaklaşarak fiyat değişiklikleriyle müzikal formlar arasındaki bağı araştıran üçüncü örneğe geçiyoruz.

4.4 Ucuz Çelik Kasa Gitarlar ve Dijital Ekipman

İki farklı yeniden üretim ve dağıtım teknolojisi, müzik endüstrisinin 1900'ler ci-varına tarihlenen başlangıcına damgasını vurur: İlk olarak ses titreşimlerini kaydederek bir depolama aygıtına basan fonograf, ve ikinci olarak yeniden ürettiği ses dalgaları elektromanyetik alanlar aracılığıyla iletilen radyo alıcıları. Yirminci yüzyılın başlarında, ikinci teknolojinin yayılması daha hızlı gerçekleşti. Radyo programları büyük orkestralarla uzun yayın süreleri boyunca canlı kaydediliyor ve bütçesi radyo alıcılarına yeten orta gelirli dinleyicilere sunuluyordu. Aslında, programlara, satışları artırmak amacıyla alıcı üreticileri sponsorluk yapıyordu. Fonograf kayıtları uzunluk ve dayanıklılık yönünden bir hayli sınırlıydı, ama radyo yayınlarının ulaşamadığı günlük bir dinleyici kitlesi için erişilebilirdi. Kayıt endüstrisi gelirleri 1930'larda hızla azaldı ama 1950'lerde vinyl kayıtların girişiyle serpiilmeye başladı. Aynı esnada radyo alıcıları da ucuzladı. Radyo istasyonları yayınlarını canlı yorumlar yerine kayıtlar üzerinden yapmaya, potansiyel müşterilere yeni çıkan müzik yorumlarının örneklerini sağlamaya ve dolayısıyla plak satışlarının artışına katkıda bulunmaya başladı.

Yeniden üretim ortamının radyodan vinyl kayıtlara kayışına, genç deneysel müzisyenler tarafından seçilen enstrümanlardaki değişim eşlik etti. Geleneksel orkestralar daha çok yaylılar ve piyanodan oluşuyordu.²¹ Caz toplulukları klarnet, trompet ve saksofon gibi üflemlerli sazlar odaklıydı. Gitarlar ise bu duruma yeni bir boyut ekledi. İcra gelenekleri halk müziğinde çalınan banjodan ve üretimi banjoya göre daha az maliyetli olan gitarın beyaz Batı müziğinde kullanımından türedi. Büyük müzik topluluklarında gitarların sesi yeterince gür çıkmıyordu; ancak, elektrik amplifikasyonu düşük gürlük kısıtına ve aynı zamanda masif gövde bağımlılığına son verdi. Endüstriyel olarak üretilmiş çelik kasa ve yükseltici ekipman ucuz, çalınması kolay ve istenen gürültüde ses üretebilen bir enstrüman meydana getirmişti.²² Bunun etkisiyle, durmaksızın yapılandırılan; genellikle gitar, bas gitar, vokal ve davuldan oluşan küçük gruplar ortaya çıktı. Bu dizilim kendini yeni yeni göstermeye başlayan rock müzik için kural haline geldi.

20 Bkz. Tompkins (1993).

21 Pişano ya da klavyeler on sekizinci yüzyıldan beri daha geniş orkestraların düşük maliyetli muadilleri olagelmisti; bkz. Negus (1992: 30).

22 Rickenbacker gibi ilk ürünler, 1935 gibi erken bir tarihte bulunabiliyordu. Ancak asıl canalcı gelişme 1950'lerin başlarında Fender Telecaster ve Gibson'ın çıkışıyla gösterildi.

Otuz yıl sonra, müzik endüstrisi girdi fiyatlarında yeni bir değişiklik deneyimledi: Dijital teknoloji yeni bir kayıt ortamının, CD'nin kullanımını olanaklı kıldı. İlk etki, tüm pazar tamamen yeni bir taşıyıcı ortama göç ettiğinden, plak şirketlerinin gelirlerindeki ani düştü. Ama teknoloji ilerledikçe, dijitalleşme yeni etkilere yol açtı. Yapımcılar dijital halde bulunabilen ve üzerinde oynanabilen seslerin maliyet avantajlarını kendi yararlarına kullanmayı, canlı performans girdilerinin ihmal edilme noktasına kadar taşıdılar. Bugün endüstriyel pop müzik, elektronik ses örnekleriyle ve bunları yeni düzeneklere dönüştüren programlarla inşa ediliyor. 1990'larda, dijital ekipman fiyatları tek tek müzisyenler ve küçük stüdyoların gücünün yeteceği ölçüde düştü. Günümüzde müzik parçaları, enstrüman çalan müzisyenler olmaksızın bestelenip icra edilebilmekte. Fiyatlardaki düşüş, tüketiciler için de fayda sağladı. Her tür kaynak materyalden yüksek kalitede, sanal maliyetsiz kopyalar sağlayan ekipmana erişebilir hale geldiler.

Bu değişimlerin muhtemel sonucu, "dijital" ve "analog" seslerin yeni bir kombinasyonundan oluşan müzik kayıtları ve bir araya getirilmiş birkaç parçadan (albümlerden) tek parçalık düzenlemelere yönelen tüketici davranışları olacaktır. Sanatsal değerlendirmenin değişimi yavaş ilerlediğinden, etkiler önce deneysel müzik arenasının pazarın kıyısındaki en güzide yerlerinde gerçekleşecektir.

4.5 Sonuçlar

Bu bölümde resim, film yapımı ve müzik alanlarından örnekler üzerine tartışıldı. Sonuçlar, sanatçılar için girdi niteliği taşıyan malların fiyat ve kalitelerindeki değişimlerin, sanat alanında stil, içerik ve ifade şekillerinde çeşitliliği tetikleyeceği hipotezini desteklemektedir.

Tartışılan örneklerde Paris, New York ya da Hollywood'un sanat çevrelerindeki estetik değerlendirmeler ile ekonomik değerlendirmeler arasında epey bir mesafe bulunmaktaydı. Konu, ürünlerin; değişimleri diğer harici amaçlardan dolayı sanatçıların yapıtlarında değişime neden olacak yüksek fiyatlarını ilgilendirmiyordu. İç değerler bütün örneklerde yerli yerinde duruyordu: Atmosferi veren renk değerlerinin ifadesinde, ya da teatral bir hareket dijital bir panoya aktarılırken, ya da olabildiğince yüksek gürlükte müzik yapılırken mükemmeliyet aranıyordu. Konu yeni girdilerin düşük fiyatlarıyla da ilişkiliydi. Yeni seçenekler deneysel bir temelde değerlendiriliyordu. Yeni girdi, örneğin kobalt mavisinin uçuculuğu, akriliğin ham tuval üzerindeki sertliği, ya da Vahşi Batı manzaralarının bitimsizliği gibi içsel, estetik bir anlama bağlanabildiğinde başarıya ulaşıyordu.

Böyle başarılı olmuş estetik değişimler, kesin anlamda rastlantısal değildiler. Yeni girdi ürünlerinin görünüşleri nedeniyle değişen fiyat oranlarındaki farklılaşma; sanatçılar, sanat eleştirmenleri, pazarlamacılar, yayıncılar, müzik yapımcıları, film yönetmenleri ve ürünleri karşılığında ödeme yapacak izleyiciyi

çeken herkes tarafından kullanılan değerlendirme sistemini kurcalayacak yeni bir çalışma yaratılması olasılığını değiştirir.

Ekonomik ve estetik değerlendirmeler birbirlerinden ayrı süreçlerdir. Bu ayrılıkları, birbirlerine bağılıklarını da talep eden türdendir. Sanatsal etkinlikler ekonomik aktarımlara bağılıdır; girdi fiyatlarındaki değişim bu bağımlılığın yalnızca bir boyutudur. Diğer yandan, ekonomik etkinlikler de kendi ortamlarında sanat yapıtlarına sanatsal etkinliklere bağılıdır. Keşfedilen yeni anlamların, pazarda, öğelerin özellikleri ya da ürünlerin içeriği olarak pek çok uygulaması mevcuttur. Sanatsal üretimin günümüzün enformasyon merkezli ekonomisinin gelişimindeki etkisi hâlâ keşfedilecekler arasındadır.²³

Kaynakça

- Baxandall, Michael. 1972. *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford: Oxford University Press.
- Bomford, David, Jo Kirby, John Leighton ve Roy Ashok. 1990. *Art in the Making: Impressionism*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Bowser, Eileen. 1990. *The Transformation of Cinema 1907-1915*. New York: Scribners.
- Crook, Jo ve Tom Learner. 2000. *The Impact of Modern Paints*. Londra: Tate Gallery Publishing.
- Greene, Rachel. 2004. *Internet Art*. Londra: Thames and Hudson.
- Grosser, Maurice. 1951. *The Painter's Eye*. New York: Reinhart.
- Guilbaut, Serge. 1983. *How New York Stole the Idea of Modern Art*. Chicago: University of Chicago Press. (New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı, Çev. Elif Gökteke, Sel Yayıncılık, 2009.)
- Hutter, Michael. 1992. Art Productivity in the Information Age. Ruth Towse ve Abdul Khaake ed. *Cultural Economics*'te, 115-124. Heidelberg: Springer.
- Hutter, Michael. 2001. Structural Coupling between Social Systems: Art and the Economy as Mutual Sources of Growth. *Soziale Systeme* 7(2): 290-313.
- Negus, Keith. 1992. *Producing Pop: Culture and Conflict in the Popular Music Industry*. Londra: Edward Arnold.
- Negus, Keith ve Michael Pickering. 2004. *Creativity, Communication and Cultural Value*. Londra: Sage.
- Throsby, David ve Virginia Hollister. 2003. *Don't Give Up Your Day Job: An Economic Study of Professional Artists in Australia*. Sydney: Australia Council.
- Tompkins, Jane. 1993. *West of Everything: The Inner Life of Westerns*. New York: Oxford University Press.
- Walsh, John. 2002. *Bill Viola: The Passions*. Los Angeles: Getty.

23 Bu kiptaki bazı bölümlerin yanı sıra, bkz. Hutter (1992) ve Hutter (2001).

İKİNCİ KISIM

SANAT YAPITINDA DEĞER YARATIMI

Sanatçının Değer Yaratımı:

Hector Berlioz ve *Symphonie Fantastique* Örneği

David Throsby

5.1 Giriş

Sanatçı tarafından yaratılmış bir resim, roman, senfoni, müzikal performans ya da oyunu ele alalım. Böyle bir çalışmanın değeri üzerine günümüzde yürütülen tartışmalar, tüketicinin (izleyici, okuyucu, dinleyici vb.) anladığı değer üzerine odaklanır. Yani değer, birey olarak tüketici ve çalışma arasındaki etkileşimle hasıl olur. İnsanlar, değerlendirmelerini yaparken ve tüketim deneyimlerine tepkilerini verirken; yapıtın alımlandığı toplumsal, siyasal ve kültürel bağlamlar; türediği tarihsel gelenek; ve başkalarının bilinen ya da tahmin edilen değerlendirmeleri gibi pek çok faktörden etkilenebilirler. Ancak değişmeyen özellik, değer; sanat yapıtına verilen bireysel tepkilerden türeyen toplumsal bir yapılanma olmasıdır. Sanata olan talep, sanat piyasalarında fiyat belirlenimi ve kültürel mirasın ekonomik değerlendirmesine yönelik araştırmalarda kanıtlandığı gibi, kültürel ürün değerlendirmelerinin ekonomik modellemelerin çoğunun altında değer bu yorumu yatar.¹

Sanat tarihinde değer kökenine getirilen uzun soluklu bir başka yorum, değer her nasılsa yapıta içkin olduğudur. Bir başka deyişle, herhangi biri tarafından alımlanışına bağlı olmaksızın var olduğudur. Bu geleneğe göre sanat görece olmaktansa mutlak olan ve güzellik, hakikat, gizem ve maneviyat gibi terimlerle ifade edilen saf amaçlar tanımlayan belirli temel ilkelere itaat eder (Etlin 1996).

Her iki durumda da, değer kökeninin nereden çıktığı sorusu ortadadır. Sanat yapıtları sanatçılar tarafından, çoğunlukla şık bir şekilde “sanatsal görüş”ün peşinde olduğu ifade edilen bir amaçla yaratılırlar; yani sanatçının motivasyonunun değer yaratmada bir rol oynadığı varsayılır. Durum böyleyse, değer alımlanmasına etkisi açısından sanatçının niyetleri ne kadar önemlidir? Bu soru

¹ Bu konulara ilişkin literatürden örnekler için bkz. Towse (1997), Bölüm III, V, VII.

bizi yaratıcılığın ve sanatın üretildiği koşulların özünde yatan meseleye götürür. Bu bölümde sanatsal üretim için sanatçının güdülenmesini temel alan bir model öne sürerek ve üretilen çalışmaların değerini bulduğu aktarımsal süreçler için bir yorum sunarak bu meseleleri ekonomik bağlamda tartışıyorum. Sonrasında teorideki bu fikirleri belirli bir örneğe, büyük Fransız romantik besteci Hector Berlioz'un (1803-1869) müziğine ve onun en önemli eserlerinden birine, *Symphonie Fantastique*'e (1830) biçilen değere uyguluyorum.

5.2 Sanat Üretimi

Ben, bir sanat eseri tarafından oluşturulan ya da onda cisimleşen iki değer türü arasında bir ayrım yapıyorum.² Bunlardan ilki, çalışmanın belirli ekonomik göstergelerle ya da çeşitli ekonomik değerlendirme usulleriyle ölçülen *ekonomik değer*idir. Bu türden en basit değerlendirmelerden biri, çalışmanın alınır ya da satılırkenki fiyatının ne olduğuna ilişkin bir piyasa araştırmasıdır. Ancak çalışmanın ekonomik değerine pazarın dışından etki eden ve örneğin, kişilerin, çalışmanın sahip olduğu halkın yararına özellikler için tek tek ödeme yapmaya istekliliklerinin toplamıyla ölçülen başka öğeler de bulunabilir. Bu ekonomik değerlendirmeler nasıl elde edilirse edilsin, çalışmanın bileşik ekonomik değerini verecek şekilde, ortak bir ölçü birimi cinsi -para- kullanılarak toplanabilir.

Toplunun, onu oluşturan bireylerin bir araya gelişlerinden başka hiçbir şey olmadığı bireyselse bir dünya modelinde, ekonomik değer en azından prensipte çalışmanın tam değerini vereceği düşünülebilir. Bu türden bir önerme, bireysel yararın her şey olduğu ve birey tarafından tanınan bütün değer öğelerinin, piyasa içinde ya da dışındaki yararlar için ödeme yapmaya isteklilik gibi parasal açıdan ifade edilebildiği varsayımlarına dayanır. Öte yandan değer ve yapıtın, bireysel değerlendirmeleri aşan estetik ya da kültürel kriterler üzerinden yargılandığı ve finansal olarak ifade edilemeyeabilen önemini yansıtan bir başka yorumu olan *kültürel değere* dikkat çekmek isterim. Bu kriterler üzerinden yapılan bireysel değerlendirmelerin sanat yapıtlarının piyasa içi ve dışındaki fiyatlarını etkileyebilmesine rağmen, bu yargıların finansal değerlendirmelere tam olarak yansıtılamayacağını ve ölçüm kapsamının ötesinde kalabileceğini düşünüyorum. Ekonomik değer aksine, her ne kadar bileşenlerinin yapıbozumuna gidilerek hiç olmazsa bir kısmının niceliksel ya da niteliksel değerlendirmesine izin verebilecek şekilde biraz yol katedilebilse de, kültürel değer ifade edilmesinde kullanılan yaygın bir birim bulunmamaktadır.³

Bu iki değer kavramı, bir sanatsal üretim modelinin yapılandırılmasında şöyle kullanılabilir: Sanatçılar hakkında ve onların seçtikleri mesleğe nasıl yaklaştıkları konusunda bildiklerimize dayanarak, "sanatsal görünüm peşinde olduğu"

2 Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için bkz. Bölüm 1.

3 Tartışmanın daha ileriye götürülmesi için bkz. Throsby (2001), 2. Bölüm; kültürel malların ekonomik değerlendirmelerindeki kısıtlar konulu bir tartışma için, bkz. Throsby (2003).

ifadesini, daha önce tanımlanan terimler cinsinden, kültürel değere sahip yapıtlar üretme süreci olarak yorumlayabiliriz. Gerçekten de, yaptıklarının akılcı kararlara varma mekanizması versiyonu, çalışma süreçlerinin kültürel değer çıktısının maksimize edilmesi cinsinden bir çerçeveye oturtulabilir. Böyle bir model, sanatçılar paraya tamamen kayıtsız ya da sanatlarını günlük yaşamın zorunlu taleplerinden uzakta üretebilecek kadar şanslı; yani finansal açıdan bağımsız olsalardı ve bir sonraki yemeğin nereden geleceği konusunda endişelenmeselerdi, sanatçıların davranışlarının *tam* bir açıklamasını sağlayabilirdi. Ancak, çoğu durumda sanatçıların para konusunda da sıkıntıları vardır ve en azından yiyecek, giyecek ve barınma için yeterli gelir elde etmeleri gerekir. Bu yüzden, modelin onların davranışları hakkında eksiksiz bir resim ortaya koyabilmesi için, onların hareketlerinin finansal sonuçlarının hesabını da tutması gerekir.

Bu, iki şekilde gerçekleştirilebilir. Birincisi sanatçılara yaratıcı pratiklerinden (görsel sanatçılar, yazarlar, besteciler vb. için üretilen yapıtların satışı; yorumcular içinse işgücünün satışı); kendi sanatlarını öğretmek gibi sanata dair diğer çalışmalardan; genel olarak sanat üzerine dışarıda yapılan çalışmalardan; bağış, yatırım ve patronlardan, eşlerden ve diğerlerinden alınan desteklerden elde ettikleri gelir de dahil olmak üzere birden fazla gelir kaynağına sahip olabilme hakkı tanınmalıdır. Bu çeşitli gelir kaynakları modelin içine açıkça entegre edilebilir. İkinci olarak, her ne olursa olsun sanatçının hayatta kalması için haftalık, aylık ya da yıllık bazda minimum bir gelir sağlanmalıdır; böyle olursa, “sanatsal görüş”ün peşinden finansal sonuçlar düşünülmezsizin koşulabilmesini sınırlandıran engellerin kalkması olasıdır.

Sanatsal üretim modeli, artık kaynağı her ne olursa olsun belirli bir süre içinde minimum gelirin elde edilmesi kısıtına bağlı olan, sanatçının ne kadarlık bir çalışma süresini salt yaratıcı pratiğine ve ne kadarını diğer çalışmalara ayıracağına karar vermesi gereken daha kesin belirlemelerin yapılabileceği aşamadır. Modelde, diğer çalışmalar yalnızca ekonomik değer kazanırken, yaratıcı sanatsal çalışma, daha önce tanımlandığı gibi hem ekonomik hem kültürel değer getirebilir. Sanatçının model içindeki güdüsü, ekonomik ve kültürel değerlerin bileşik bir fonksiyonunun maksimize edilmesi olarak yorumlanabilir.

Farklı sanatçıların amaç fonksiyonlarına göre ekononmik ve kültürel değer bileşenlerine farklı ağırlıklar vermeleri akla yatkındır. Sanatsal bileşenlerin zirve yaptığı ve minimum hayatta kalma koşullarında yaşamayı seçenlerin üretim güdülerinin ekonomik değerdense kültürel değere ağırlık verdiği söylenebilir. Bunun tersi, daha çok sanat kariyerlerinin gelir getirme olasılıklarıyla ilgilenen sanatçılar için geçerli olacaktır. Sanatçıların büyük çoğunluğunun bu ikisinin arasında yer alması akla yatkındır.⁴ Şimdiye kadar olanların özetini vermek gerekirse, bir sanat yapıtının değerinin, son alımlanışı nasıl olursa olsun, yaratıcı sanatçıların

4 Bu modelin ayrıntılarıyla işlenmiş bir formu için bkz. Throsby (2001: 6. Bl.), bir başka çeşitlemesi için bkz. Bryant ve Throsby (2006).

bilinçli üretim kararlarına bağlı olarak oluşturulduğunu iddia ettim.⁵ Bu kararlar bazı durumlarda sanatsal güdülere bağlı olmakla (bizim kullandığımız terminolojide, yalnızca kültürel değer yaratmaya yoğunlaşmak) “saf” addedilebilirler. Öte yandan, çoğu durumda bu üretim kararları ekonomik faktörlerden (bizim terminolojimizde, ekonomik değer yaratımı) etkilenir, ve sonuç olarak yapıtın nihai değeri de farklılaşır. Bir sonraki kısımda, sanat yapıtının kültürel değerinin, yapıt atölyeyi terk edip izleyici kitlesinin kullanımına sunulduğunda nasıl belirlenebileceğiyle ilgileneceğim.

5.3 Pazarda Fikirlerin Kültürel Değerini Belirlemek

Sanat yapıtları hem cisimleşmiş formda (bir resim, roman vb.nin fiziksel hali) hem de cisimsiz formda (örneğin, bir fikrin formu – basit olsun diye tekil kullanıyorum, yoksa elbette çoğu sanat yapıtı birden fazla fikir taşır) var olurlar. Yapıtın fiziksel hali, ekonomik değerine en azından o zaman için doğrudan kullanım değeri cinsinden makul ölçüde yakın bir fiyat üzerinden pazarlanabilir. Aynı esnada, yapıtın taşıdığı fikirler de fikir pazarı adını verebileceğimiz yere açılmış olur. Bu pazarda dolaşımda olan pek çok fikir vardır. Bunlar ilgili insanlar tarafından tüketilir, değiş tokuş edilir, göz önüne alınır ve tartışılır; ve bu süreçte tüketiciler fikrin kültürel değerine göre bireysel değerlendirmelerini belirlerler. Değerlendirmeleri tekil ya da fikrin değerinin birden fazla yönüyle ilişkili olabilir. Fikir salt kamusal bir mal olduğundan, bireysel değerlendirmelerin bir araya gelişinin, dolaşım döngüsü içinde fikrin toplam kültürel değerlendirmesini içerdiği düşünülebilir.

Bir başka deyişle, sanatçıların iki pazara yönelik talepleri karşıladığını öne sürüyorum; fiziksel yapıtlar için ve fikirler için olmak üzere iki pazar. Bunlardan ilki yapıtın ekonomik değerini belirlerken, ikincisi kültürel değeri belirler. İki pazar birbirleriyle yakından ilişkilidir ve birbirlerini ustaca ya da inceliksiz pek çok şekilde etkilerler. Herhangi bir yapıt için iki pazarda belirlenen ekonomik ve kültürel ederler, o zamana aittir ve zaman içinde sanat yapıtının ekonomik ve kültürel değerlendirmesi daha ileri götürüldükçe değişebilir.⁶

Sanatçının niyeti bu aktarımsal süreçlerin sonucuna etkide bulunur mu? Öncelikle, ürün piyasasında, ekonomik değer oluşumuna ağırlık veren sanatçılar çalışmalarını muhtemelen ticari olarak daha çok ümit vaat eden gelişim çizgilerine göre yön vereceklerdir. Yani sanatçının niyetinin yaratılan ekonomik değer üzerinde güçlü bir etkisi olabilir. Elbette, ekonomik saiklerle harekete geçen sanatçıların, önemli ve uzun süreli kültürel değer taşıyan yapıtlar üretmesi de mümkündür (Cowen 1998). Aynı şekilde, herhangi bir finansal geri dönüş düşüncesi içinde olmaksızın kültürel bir önerme sunmak için yanıp tutuşan sanatçılar,

5 Yaratıcılığı üretim süreçlerine bir girdi olarak dahil eden bir model Throsby’de (2006) ortaya konmuş ve üzerinde ampirik olarak tahminler yürütülmüştür.

6 İkili pazar hipotezi Throsby’de (2000, 2001) daha ayrıntılı bir şekilde tartışılmaktadır.

çalışmalarının yüksek fiyatlara eriştiğini görüp şaşırabilirler. Koşullar ne olursa olsun, sanatçının niyetlerinin, şu ya da bu şekilde, yapıtın fiziksel ürün pazarındaki performansı üzerinde bir miktar etkiye sahip olması akla yatkındır.

İkinci olarak, *fikir piyasasında*, sanatçının niyetinden, sanat yapıtının yorumlanmasında önemli bir öge olarak etkilenilmesinin tarihi uzundur. Kimilerine göre, ki bunların aralarında sanatçılar da bulunmaktadır, böyle bir etkilenme saçmadır; yaratıldıkları andan itibaren sanat yapıtlarının geleceği kendilerine aittir ve algılanma biçimlerinin açılanan çeşitliliği, sanatın farklı insanlar için farklı anlamlara gelebilme gücünün kanıtıdır. Öte yandan diğer bazı eleştirmenler sanatçının belirli bir eseri yapar ya da sanatsal gelişimin belirli bir çizgisinin peşinde koşarken gerçekte ne demek istediğini ortaya çıkarmaya çalışırlar. Roman taslakları, resim eskizleri, notaların orijinal el yazmaları vb. ürünlerin didik didik edilmesi ve sanatçıların otobiyografik yazılarının, yapıtlarını hangi amaçla yarattıklarının açığa çıkması için durmaksızın çözümlenmesi bu yüzdendir. Zaman geçtikçe sanatçının niyeti konusundaki tartışmaların, onların yaratılarının kültürel ve sanatsal değeri konusundaki eleştirel tartışmalara da derin etkisi olmuştur.⁷

Günümüzde, sanatçının niyetiyle yapıtın eleştirel ve ticari anlamda algılanışı arasındaki bağ geçmiştekine oranla daha açıktır ve kendini daha çabuk ortaya koyar. Günümüz sanatında süregelen eleştirel tartışmalar, sanat yapıtının üretildiği koşulları sık sık göz önüne alırken, belirli yapıtlara ilişkin estetik tartışmalar da sanatçının niyetine açık bir şekilde göndermelerde bulunur. Bir örnek vermek gerekirse, dünyada düzenlenen; yazarları, yaratıcı süreçleri ve roman ya da şiirlerinin aslında ne anlama geldiği konusunda bilgi vererek yapıtları hakkındaki tartışmalara katılmaya yüreklendiren edebiyat festivallerinin son zamanlardaki artışı, yazarların birer yıldız olarak görülmeye başlanmasına yol açmıştır. Bunu yapan sanatçılar muhtemelen yazdıklarının hem eleştirel algılanışını hem de ekonomik sonuçlarını etkilemesi umudunu taşıyarak niyetlerini açmaktadırlar.

Sanatsal niyet ve değer arasındaki ilişkinin, üzerinde durmak istediğim önemli bir yönü de buluş konusudur. Şirketler ekonomisinde, buluşçu fikirlere ve dolayısıyla yeni ürünlere önyak olan şey yaratıcılıktır. Bu durumda buluş saikleri kâr amacı ve rekabet avantajlarıdır. Yaratıcılık, zaman zaman sanatta da, bir sanat formunun sınırlarını genişletmeye ya da gidişatını değiştirmeye yetecek kadar önemli buluşlara önyak olabilir. Böylesine yenilikçi buluşlar kimi zaman tek bir sanat yapıtı, kimi zaman bir sanatçının tüm çalışmaları, kimi zamanda aynı ilgi ve amaçlara sahip bir sanatçı grubunun çalışmalarıyla gerçekleşir. Hangi yolla gerçekleşirse gerçekleşsin, buluşun öneminin değerlendirilmesi sürecinin söz konusu sanatçının ya da sanatçıların niyetlerinden etkilenmekten

7 Amaçlılığın; on dokuzuncu yüzyıl Amerikalı manzara ressamlarından Sol Le Witt, Jackson Pollock, Francis Bacon ve Joseph Beuys gibi yirminci yüzyıl yıldızlarının yapıtlarına uzanan bir yelpazede, yapıtın eleştirel değerlendirmesine etkiyen faktörlerden biri olarak rolüne ilişkin kapsamlı bir tartışma için bkz. Kuspit (1984).

kaçınması pek mümkün değildir. Kimi sanatçılar için buluş, ekonomik nedenlerle değil (çünkü sanatta gerçekten buluşçu çalışmalar nadiren ekonomik anlamda da karlıdır) ama sanatsal ve kültürel nedenlerle açıkça güdülen bir amaçtır. Kimi sanatçılar ise bilinçli bir şekilde buluş yapma niyeti taşımadıkları halde, ürün verdikleri sanat formunun gelişimini derinden etkileyen yapıtlar ortaya koyabilirler. Her iki durumda da, yapıtların buluş olarak kültürel değerinin biçilmesinde, onların niyetlerine önem verilmesi yerinde olur gibi görünmektedir.

Bu tartışmayı yukarıda taslağı verilen model bağlamına oturtmak için, buluşun, fikir piyasasının spekülâtif stoklarından olduğu öne sürülebilir. Başka bir deyişle, herhangi bir fikir üzerine değerlendirme değiş tokuşunda bulunan piyasa üyeleri, buluşa riskli bir proje olarak yaklaşmaya yatkındırlar; çünkü buluşlar yatırımcılarına kültürel bakımdan çok iyi geri dönüş sağlayabilecekleri gibi, onları beş kuruşsuz ortada da bırakabilirler. Buluş gerçekleştiği sırada, sanatçının niyetleri hakkında bilgi sahibi olmak yatırımcıyı aydınatabileceği gibi, yanlış da yönlendirebilir. Söz konusu buluşun değeri ancak uzun vadede, kültürel değer üzerinde mutabakata varıldıkça açıkça görülebilecektir. Bu noktada, değer biçimlenmesinde sanatçının niyeti gerçekten de önemli bir katkı teşkil edebilir.

5.4 Örnek Çalışma

Besteci Hector Berlioz'un yapıtları önceki teorik tartışmaları gözler önüne sermek için uygun bir örnek teşkil etmektedir. Berlioz her şeyden önce bir buluş adamıydı. Zamanının alışıldık müzikal anlayışının karşısında durdu ve senfonik müziğin gelişimine farklı bir şekilde yön verdi. Müziğinin "yeniliği" gerçekten de öyle karakteristik bir kalıcılığa sahiptir ki, bu özelliğiyle dinleyiciyi bugün, hatta birçok dinleyişten sonra bile hâlâ can evinden vurmaktadır (Johnson 2002: 109). Çalışmaları yalnızca bir hayli bireysel bir müzikal karakterin değil, aynı zamanda müzikal düşünce üzerinde geniş yankısı olan bir karakterin kanıtıdır. Daha önce tartıştığımız konular üzerinden ifade etmek gerekirse, gerek yazınsal gerekse müzikal çalışmaları, fikir piyasasında her zaman tartışma ve çatışmalara yol açmıştır denilebilir.

Dahası Berlioz, ardında eşsiz bir sanatçının zihninin nasıl işlediğine dair zengin bir görüş sağlayan pek çok anı defteri, mektup ve eleştiri yazısı bıraktığından, sanatsal niyetin araştırılması için ideal bir seçimdir.⁸ Yazılı kayıtların yorumlanması konusuna elbette temkinli yaklaşılmalıdır. Eğer Kurt Heinzelman'ın 7. Bölüm'de parmak bastığı gibi sanatçılar, kendileri hakkında yazdıkları da dahil olmak üzere bütün çalışmalarını kendi ünlerine katkısı olacağını öngörerek tasarlıyorlarsa, otobiyografik kayıtlar dikkatle ele alınmalıdır (Kris ve Kurz 1979).⁹ Berlioz örneğinde,

8 Elimizde Berlioz'un hayatı üzerine yazılı incelemelere ek olarak, bize sözcüklerle görüntü arasında bir karşılaştırma yapma olanağı tanıyan ve Braam'da (2003) bir araya getirilen portreleri de bulunmaktadır.

9 Şüpheli otantik hikayelerin tekrarlandığı sanatçı *biyografileri* de, zamanla aslında hak etmedikleri bir statüye erişebilirler; bkz. Kris (1953: 65-66).

*Memoirs*¹⁰ -kısmen gerçekçi, kısmen otobiyografik, kısmen eleştirel- sorgulanmaksızın bir tarihsel belge olarak alınamaz. Pek çok yorumcu, Berlioz'un hayatının çeşitli taraf ve aşamalarına ilişkin kayıtlarındaki abartma, çelişki ve tutarsızlıklara dikkat çekmiştir. Örneğin, Pierre Citron (2000: 137), bestecinin bazen “gerçekleri dikkatle birbirine bağladığına, becerilerini ya çok hafife aldığına ya da kendine çok büyük bir pay biçtiğine” işaret etmektedir. Yine de Citron *Memoirs*'ın bütününde “bir adam ve çalışmalarının sadık bir portresi”ni verdiğine kanaat getirmiştir. Ancak şu anki maksatlılığa yönelik amaçlarımız doğrultusunda, Berlioz'un sağladığı yazılar daha geniş bir açıdan ilk bakıştaki değerleriyle ele alınabilirler.

Berlioz, erken yaşta her şeyden çok bir müzik kariyeri istediği konusunda kararlıydı. 1820'lerin başlarında Paris'te bir tıp öğrencisi olarak babasına şöyle yazıyordu: “İsteğim dışında olağanüstü bir kariyere doğru sürüklenmekteyim (sanat kariyeri dışında uygun bir olasılığa ilişkin hiçbir kayıt bulunmamaktadır).” (*Letters*, 15)¹¹ Berlioz, hayatta kalmak için maddi açıdan bağımlı olduğu orta sınıftan bir kasaba doktoru olan babasının onaylamadığı bir müzik tutkusu tarafından sürükleniyordu. Babasının gönülsüz iznini bir yandan müziğinin icra edilmesi için çok çalışarak, bir yandan da öğretmenlik ve eleştiri yazarlığı yaparak ve küçük pozisyonlarda çalışarak kapatmak zorundaydı. Hayatta kalmak için daha ucuz yerlere taşınarak, lokantada yemeleri bırakarak ve ekmek, erik kurusu ve kuru üzüm diyetiyle beslenerek minimum gelir gereksinimini düşürdü (Cairns 1989: 169). İlk yıllar boyunca her daim borç içindeydi ve hayatının ilerleyen yıllarında her ne kadar başarılı bir besteci ve icracı olarak kabul edilebilir bir şekilde yaşadıysa da, hiç bir zaman tam bir finansal felaketten çok uzakta olmadı.

Yine de, sanatsal çalışmalarının üretiminde ekonomik geri dönüşe ya çok az ya da hiç önem vermediğini ve esas olarak bizim kültürel değer olarak adlandırdığımız şeye odaklandığını açıkladı:

Müziğe duyduğum tutku... her zaman kor halindedir ve iki dakika olsun durulmak bilmez. Paraya düşkünlüğün bu tutkuyla asla, hiçbir koşulda ilgisi olmamıştır; aksine, güzelin peşinden koşmak uğruna fedakarlık yapmak ya da kalabalığın eğlencesi olan sefil yerlerden uzak durmak konusunda asla güçlük çekmemişimdir. Günün en popüler çalışmalarından birini bestelemek için bana bir servet teklif etseniz bunu kızgınlıkla geri çevirdim. (*Memoirs*, 486)

Bu açıklamaya karşın, paranın Berlioz'un müzikal seçimlerinde etkili olduğu bir iki örnek var gibi görünmektedir. Örneğin, 1829 Prix de Rome deneşmesinde, “gerçek sanatçıya özgü dik kafalı bir dürüstlük” sergileyerek Parislilerin beğenisiyle uzaktan yakından ilgisi olmayan bir yapıt bestelemiştir. Sonuçta

10 Bkz. Newman (1966).

11 Bkz. MacDonald (1995).

kazanamamıştır. Besteci Boıldieu bir sonraki denemesinde daha duyarlı olması yönünde tavsiyede bulunmuştur. Fakirliğe tutsak Berlioz, verilen ödül yalnızca statü açısından yarar sağlayacağı için değil, aynı zamanda önündeki beş yıl boyunca gelir garantisi getireceği ve onu babasına bağımlı olmaktan kurtaracağı için de bu tavsiyeye uymuş ve 1830'da söz konusu ödülü kazanmıştır (*Memoirs*, 95-96; Bloom 1981; Carson-Leach 1987: 47-48).

Tüm besteleme süreci boyunca Berlioz'un yaratıcı dehasını "Épisode de la vie d'un artiste" altbaşlığını verdiği yapıtı *Symphonie Fantastique*'ten daha açık gözler önüne serdiği hiçbir eser yoktur. Berlioz bu senfoniye, ümitsizce aşık olduğu Shakespeare oyuncusu Harriet Smithson'a olan tutkusunu dile getirdiği için otobiyografik buluyordu. Smithson yapıt boyunca yinelenen bir temayla, bir *idée fixe* (fikir-i sabit) ile temsil edilir. Berlioz senfoni için ayrıntılı bir açıklama metni yazdı ve bunun "yapıtın dramatik planını anlamak için vazgeçilmez" olduğunu belirterek performans öncesinde dağıttı.¹² İlk bölüm, sanatçının bilinmeyen bir sevgiye duyduğu tarifsiz özlemi anlatır. İkinci bölümde onu bir baloda görür; ve ardından onu kırsalda, flütleriyle söyleşen iki çoban olarak düşünmekten kendini alamaz. Afyon alır ve bu, kendisinin, sevdiğini öldürmekten ölüme mahkum edildiği berrak bir sanrıya neden olur. Hükümün infazına götürülür. Bunu şeytanların, cadıların kol gezdiği korkunç bir kabus ve *Dies Irae*'nin grotesk bir parodisinin oluşturduğu son bölüm izler. Yapıt geniş bir dinleyici kitlesi bulmuş ve 1830'da, Berlioz yapıtın ilk icrasına "soğukkanlı Parisliler" in bu yapıtı anlayamayacağına ilişkin endişelerle yaklaşmıştır.

İcra süresince ve ertesinde yapıt, yüceltme ve horgörünün bir karışımıyla karşılandı. 11 Aralık 1830 tarihli *Revue Musicale*'de eleştirmen F. J. Fétis, yapıtı "en üst seviyede sıradışı bir kompozisyon ... anlatı kişisel ve müziğin alışıldık dilinin sınırlarının ötesinde ifade edilmiş. Ancak genellikle, zevk vermekten çok hayret uyandırıyor," diye tanımlıyordu.¹³ 6 Aralık 1830 tarihli *Le Temps*'ta yer alan, yapıt üzerine imzasız bir eleştiri ise şöyle diyordu: "M. Berlioz, başladığı yönde gitmeye devam ederse, Beethoven'ın yanbaşındaki değer biçilemez yerini alacak."¹⁴ Diğer eleştiriler bu denli övgü dolu değildi, yapıt daha çok "kafa karıştırıcı" ve "yetersiz" buluyorlardı. Bu denli geniş bir yelpazede yer alan eleştirel tepkilere şahsen Berlioz dikkat çekecek ve "yalnızca iki ya da üç yazar beni akıllıca bir temkinlilikle tartıştı. Yapıtlarım üzerine tutarlı yargılar vermek ve amaçlarımı, zihnimin eğilimlerini anlamak için gereken bilgi, hayal gücü, duygu ve yansızlığa sahip eleştirmenler bulmak bugün bile kolay değil," diyecekti (*Memoirs*, 115).

12 Programın tamamı *Symphonie Fantastique*'in Eulenburg edisyonunun önsözüne dahil edilmiştir (Londra: Ernst Eulenburg, 1977: xvi-xxiii). Müzik incelemeleri için örneğin ayrıca bkz. Holoman (1989: 99-110), MacDonald (1991: 90-92), Langford (2000: 53-57).

13 Richard Macnutt koleksiyonundan elyazması, Tumbidge Wells, Arts Council of Great Britain'da (1969: 57) alıntılanmış.

14 Bkz. Rose (2001: 42).

İlk yorumları izleyen yıllar süresince, *Symphonie Fantastique* Berlioz'un ya şef olduğu ya da onur konuğu olarak dinleyiciler arasında hazır bulunduğu pek çok Avrupa ülkesinde icra edildi. Yapıt çoğunlukla büyük heyecanla karşılandı. Aralık 1867 St. Petersburg performanslarından biri bunlara tipik bir örnek teşkil eder. Berlioz bunun için şöyle yazıyordu: "İnanılmaz bir başarıydı; her bölümün ardından bir alkış koptu ve dördüncüyü tekrarlamak zorunda kaldılar. Bittiğinde kucaklaşmalar, el sıkışmalar, selamlaşmalardan bunalımdım." (*Letters*, 457) Meslektaşları Berlioz'un çalışmasını şu ya da bu şekilde tepki vermek suretiyle ciddiye aldılar. Bir taraftan Rossini, ünlü "İyi ki müzik değil" deyişini ortaya atıyor,¹⁵ diğer yandan Franz Liszt, senfoniye öyle çok beğeniyordu ki 1834'te onun piyano transkripsiyonunu gerçekleştireyor; ve Richard Wagner 1841'de şöyle yazıyordu: "Bu senfoniye duyan hiç kimse ... kendini öncesi olmayan bir mucizeyle karşı karşıya olduğunu düşünmekten alıkoyamaz. Muazzam iç zenginliği, kahramanca hayal gücü, bir volkanın kraterinden fışkıracasına tutku patlamalarıyla hasil olmakta... Her şey devasa, cüretkar ama sonsuz acıyla yüklü."¹⁶

Senfoni, bestecinin ölümünden sonra da yorumlanmaya ve tartışılmaya devam etti. Yapıt, yirminci yüzyılın ilk yarısında İngiltere'de gözden düştü – Berlioz'un karşıt tavrı zamanın tutucu beğenisine çok gelmiş gibi görünüyor (Elliot 1938: 136). Ancak besteci için 2003'te düzenlenen iki yüzüncü doğum günü kutlamaları, onun hayatı ve çalışmalarına ilginin yeniden yoğunlaşmasını ve bu senfoninin bir müzikal gelenek olarak öneminin yeniden vurgulanmasını sağladı.

Sanatçının niyetinin *Symphonie Fantastique*'in kültürel değerine katkısı konusunda ne söyleyebiliriz? Bestelenme sürecinde birkaç etkenin iş başında olduğu aşıkardır. Öncelikle, Berlioz'un Harriet Smithson'a duyduğu çılgınca sevgiden türeyen yoğun duygulanımının başrolde olduğu söylenebilir; bu, yapıta her zaman güçlü bir kişisel ifade örneği olarak değer verilmesine neden olmuştur. İkinci olarak, hikayenin açmlandığı bir programın öngörülmesiyle daha da belirgin hale gelen bir anlatı oluşturma çabası açıkça gözlenebilir.

Üçüncü olarak, Berlioz, daha önce de belirttiğimiz üzere, zamanının müzik modasına, müziğinin ilk anda nasıl alımlanacağını bile bile karşı çıkmaya karar vermiş bir müzikal buluş adamıydı.¹⁷

Bana karşı uzun süredir sürdürülen savaşın en büyük nedeni, benim müziği duyuşumla Paris halkının arasındaki tezatlıktadır. Ben onlara çocuk ya da basit insanlar gibi muamele ettiğimden, çoğu bana deli gözüyle baktı. *Opéras-comiques* üreticilerinin tepdiği yolundan sapan tüm müzikler bu insanların nazarında deli

15 Holoman'da (1989: 109) alıntılanmış.

16 Wagner'in 1914'te Leipzig'de basılmış mektup seçkisinden, Rose (2001: 116) tarafından alıntılanmış.

17 Yine de uzun vadede çalışmalarının değerinin anlaşılacağını düşündüğünden ya da en azından ümit ettiğinden dem vurulabilir.

müziği idi, aynı Beethoven'ın Dokuzuncu Senfoni'si ve anıtsal pianoforte sonatlarının onlar için bir çığır kendini bilmez besteleri oluşu gibi. (*Memoirs*, 484)

Ancak Berlioz kendini yalnızca süregelen beğenin karşısında konumlandırarak kalmıyor, aynı zamanda müzikal buluş olarak kendinlerince önem taşıyan yeni müzikal ifade biçimleri arıyordu. "Benim suçum," diye yazıyordu 1827'de arkadaşı Humbert Ferrand'a gönderdiği mektupta, "yeni bir şey yapmaya çalışıyor olmak." (*Letters*, 42) Gerçekte, *Symphonie Fantastique*'in buluşsal niteliği sonraki besteciler üzerinde çok doğrudan etkili oldu. "Dramatik senfoni"nin icadı, Liszt ve Richard Strauss gibi besteciler tarafından müzikal ifadedeki programlı gelişmelerin temelini oluşturdu. Ancak Berlioz'un, doğrudan *Symphonie Fantastique*'e bağlanan en etkili buluşu, şüphesiz, büyük bir senfonik çalışmayı tekrarlanan bir temayla dönüştürerek birleştiren *idée fixe* idi. Langford'ın (2000: 68) belirttiği gibi, "Wagner'den Mahler'e, on dokuzuncu yüzyıl sonlarının bestecilerinden birinin, kendini Berlioz'un müzikal yapılandırmasının temel ilkesinden muaf tutabildiğini söylemek pek güçtü."

Amaçlılığın, *Symphonie Fantastique*'le ilişkili dördüncü ve son tarafı, besteciye dışarıdan etki eden etkenlerdir. Sanat yapıtları, zamanlarının, çoğunlukla bestecinin davranış ve tepkileriyle iletilen toplumsal ve politik koşullarını yansıtır. *Symphonie Fantastique*'in 1830 yılının Aralık ayında icra edilen ilk yorumu, X. Charles'ın rejimini tepetaklak eden Temmuz devriminin hemen akabinde gerçekleşmişti. Berlioz'un senfonisi, gösterdiği niyet açısından hiç politik olmasa da (tıpkı yine o yıl Victor Hugo ve Eugène Delacroix gibi diğer Fransız sanatçılar tarafından üretilen yapıtlar gibi),¹⁸ Berlioz'un, zamanın önemli bir politik meselesi olan özgürlük savunusunun sanattaki baş kahramanı olmasından yansıdığı söylenebilir.¹⁹

Bu tartışma her ne kadar amaçlılık konusuna tek yapıt üzerinden yoğunlaşmış olsa da, ardından gelen gözlemler Berlioz'un müziğinin genel olarak değerlendirilmesine de uygulanacak şekilde genişletilebilir. Berlioz'un müzikal ifadesini biçimlendiren karakteri ve kişiliğine ilişkin algılar, onun yapıtlarına verilen popüler ve eleştirel tepkileri etkilemiştir. Böyle olmakla birlikte, Berlioz'un müzik tarihine katkısı üzerine değerlendirmeler kültürel değerliliğin dinamik fikir piyasasında zaman içinde değişmeye yatkın olduklarını göstermektedir. Berlioz "havai ve hercai" olmakla ün salmıştı (Bloom 1998: 191) ve bu havailik Fransa da dahil olmak üzere her yerde, gelecekte de sürecek gibi görünmekte.²⁰

Ancak *Symphonie Fantastique*'in, bestecisinin doğumundan iki yüzyıl sonra yapılan değerlendirmelerine dönecek olursak, iki Berlioz biyografisi yazarının yargısından söz edebiliriz. Bunlardan ilki; David Cairns şöyle yazıyor:

18 Hugo'nun *Hernani* adlı oyunu ve Delacroix'nın *La Liberté guidant le peuple* adlı tablosu.

19 Ayrıntılı bilgi için, bkz. Bloom (1989). Ayrıca bkz. Crabbe (1980: 42-47) ve Murphy (1988: 27-28).

20 Fransa, Berlioz'un kabul görmeyi ve anlaşılmayı en çok dilediği yerdir; bkz. Cairns (1999: 774-779).

Symphonie Fantastique belirli bir kadın konusunda saplantılı bir faninin hıyvesini anlattığı için değil; müzikal olarak uygun bir formda, güzel ve berrak bir imgeleme gücünün yanı sıra taze ve canlı kalan orijinallikle sestten bir icat olarak genç hayal gücünün ıstırap ve şevkini, düşlerini ve kabuslarını ifade ettiğı için yaşamaya devam etmektedir. Gücü ve sonsuza kadar genç kalacak olması, hem büyük ölçekli müzikal anlatının ustalığından, hem de bestecinin onun içine serptiğı duygunun yoğunluğundan gelir. (Caims 1989: 337)

İkincisi, partiyonun son edisyonlarından birinin önsözünde geçen, Hugh Macdonald'ın düştüğü nottur:

Berlioz'un hâlâ çarpıcı şekilde modern sonoritelyi yakalamasının sırrı, yalnızca ilerici bir ruh haliyle yapılan deneylerde değil, duygu ve deneyimlerin ifadesi ve yoğun şevkle dolu bir hayal gücünün sözcükler yerine müzik üzerinden etkinliğindeydi... On dokuzuncu yüzyılda tüm müziklerin anlamlı olduğı varsayılrđı; kimi besteciler dinleyicilerine söz konusu anlamın ne olduğunu anlatmak konusunda Berlioz'un *Symphonie Fantastique*'in programında çektiğı gibi epey sıkıntı çekerken; diğersleri sessiz kalıyordu. Anahtar sözcük Berlioz'un favorisi olan "ifade" idi; eğer onun müziğinin hangi uzaklığa "erişebildiğini" görmek istiyorsak, yanıtın aranması gereken yer onun aklında ne olduğunu ifade etme kapasitesindedir. (Macdonald 1977: vi)

Bu değerlendirmeler, bu tek yapıta göre, sanatçının bir sanat yapıtı üretirkenki niyetinin, yapıtın sanatsal ve kültürel değerini şekillendirme yollarını özetliyor.

5.5 Sonuç

Bu bölümde sanatsal üretim süreçlerinin sanat yapıtlarının alınılanmasını şekillendirmesi ve dolayısıyla bu yapıtlara biçilecek her türden değeri etkilemesi konusunu inceledim. Ekonomik güdü ve kısıtların sanatsal üretimde araya girdiğini göstererek, yaratıcı ürünün ortaya çıktığı ekonomik bağlamı tanımaya özen gösterdim. Daha özelinde ise sanat alanındaki buluşlara dikkat çektim ve bunları ekonomideki buluş saikleriyle karşı karşıya getirdim. Bu da şu soruyu doğurdu: Belirli sanat yapıtlarının kültürel değerini ya da zaman içinde sanat formlarının değerlendirmelerindeki büyük değişimlerin önemini belirlemede, sanatçının (ya da bir sanatçı grubunun) niyetlerinin anlaşılması ne kadar önemlidir? Sanatta buluşa yönelik uyarıcı olarak saf sanatsal güdülenmeyi önermiş olsam da, sanatsal buluşa (büyük sanat yapıtlarından ayrı olarak) yol açan saf ekonomik güdülerin sergilendiğı örnekler bulunup bulunmadığı konusunu incelemek hayli ilginç olurdu diye düşünüyorum.

Geriye, bu fikirlerin bir tek-örnek incelemesine ampirik uygulamasının her türlü teste tabî tutulmuş olmaktan uzak olduğunu söylemek kalıyor; her ne kadar Berlioz örneğı tartışılan birkaç önermenin, özellikle de Berlioz'un açıkça ifade

ettiği amaçların zaman içinde onun müziğinin değerlendirilmesindeki önemli etkisi düşünüldüğünde, buluş meselesinin sağlamlasına hizmet ediyor olsa da. Öte yandan, daha temel olarak, bu konuyu daha ileriye götürmek için bu bölümde verilen modellerle birleştirilmiş haliyle kültürel değeri nelerin oluşturduğunun daha net bir şekilde dile getirilmesi gerekir gibi görünüyor.

Kaynakça

- Arts Council of Great Britain. 1969. *Berlioz and the Romantic Imagination*. Londra: The Arts Council.
- Bloom, Peter. 1981. Berlioz and the *Prix de Rome* of 1830. *American Musicological Society Journal* 34(2): 279-304.
- Bloom, Peter. 1989. Berlioz in the Year of *Symphonie Fantastique*. *Journal of Musicological Research* 9(2/3): 67-88.
- Bloom, Peter. 1998. *The Life of Berlioz*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bloom, Peter. 2000 ed. *The Cambridge Companion to Berlioz*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bloom, Peter. 2003 ed. *Berlioz, Past, Present and Future: Bicentenary Essays*. Rochester, NY: University of Rochester Press.
- Braam, Gunther. 2003. *The Portraits of Hector Berlioz*. Kassel: Bärenreiter.
- Bryant, William D. A. ve David Throsby. 2006. Creativity and the Behaviour of Artists. V. Ginsburgh ve D. Throsby, *Handbook of the Economics of Art and Culture*'da, 507-529. Amsterdam: Elsevier North-Holland.
- Cairns, David. 1989. *Berlioz. Cilt 1: The Making of an Artist, 1803-1832*. Londra: Cardinal.
- Cairns, David. 1999. *Berlioz. Cilt 2: Servitude and Greatness*. Londra: Allen Lane, The Penguin Press.
- Carson-Leach, Robert. 1987. *Berlioz*. Londra: Omnibus Press.
- Citron, Pierre. 2000. *The Mémoires*. Bloom'da, 200 ed, 127-145.
- Cowen, Tyler. 1998. *In Praise of Commercial Culture*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Crabbe, John. 1980. *Hector Berlioz: Rational Romantic*. Londra: Kahn and Averill.
- Elliott, J. H. 1938. *Berlioz*. Londra: J.M. Dent.
- Etlín, Richard A. 1996. *In Defense of Humanism: Value in the Arts and Letters*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Holoman, D. Kern. 1989. *Berlioz*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Johnson, Julian. 2002. *Who Needs Classical Music? Cultural Choice and Musical Value*. Oxford: Oxford University Press.
- Kris, Ernst. 1953. *Psychoanalytical Explorations in Art*. Londra: George Allen and Unwin.
- Kris, Ernst ve Otto Kurz. 1979. *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist: A Historical Experiment*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Kuspit, Donald. 1984. *The Critic is Artist: The Intentionality of Art*. Ann Arbor, MI: UMI Research Press.
- Langford, Jeffrey. 2000. The Symphonies. Bloom'da, 2000 ed., 53-68.
- MacDonald, Hugh. 1991. Hector Berlioz, *Symphonie Fantastique* notalarının Eulenburg edisyonunun ön-sözü. Londra: J. M. Dent.
- MacDonald, Hugh. 1995. *Selected Letters of Berlioz*. Londra: Faber and Faber.
- Murphy, Kerry. 1988. *Hector Berlioz and the Development of French Music Criticism*. Ann Arbor, MI: UMI Research Press.
- Newman, Ernest. 1966. *Memoirs of Hector Berlioz from 1803 to 1865*. New York: Dover.
- Rose, Michael. 2001. *Berlioz Remembered*. Londra: Faber and Faber.
- Throsby, David. 2000. Economic and Cultural Value in the Work of Creative Artists. Erica Avrami vd., *Values and Heritage Conservation*, 26-31. Los Angeles: Getty Conservation Institute.
- Throsby, David. 2001. *Economics and Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Throsby, David. 2003. Determining the Value of Cultural Goods: How Much (or How Little) Does Contingent Valuation Tell Us? *Journal of Cultural Economics* 27: 275-285.
- Throsby, David. 2006. An Artistic Production Function: Theory and an Application to Australian Visual Artists. *Journal of Cultural Economics* 30(1): 1-14.
- Towse, Ruth. 1997 ed. *Cultural Economics: The Arts, the Heritage and the Media Industries*, 2 cilt. Cheltenham: Edward Elgar.

Modern Avrupa'nın İlk Evrelerinde

Sanat, Şeref ve Mükemmeliyet

Elizabeth Honig

Hollanda'da yaptığım her şeyde; harcamalarım, satışlarım ve diğer anlaşmalarım, iyi kötü her türlü ilişkimde, hep kaybetmekten mustarip oldum, ve bilhassa Leydi Margaret, ona verdiklerim ve onun için yaptıklarım karşılığında bana hiçbir şey vermiş değil.

-Albrecht Dürer, Günlük, Mayıs 1521¹

Çünkü resimler kumaşlardan farklı değerlendirilir. Bunlardan ikincisi ölçüyle satın alınırken, ilkinde mükemmelliği; konusu ve figür sayısına göre değer biçilir.

-Peter Paul Rubens, Sir Dudley Carleton'a mektup, 1 Haziran 1618²

6.1 Giriş

1521'deki Hollanda yolculuğu boyunca kendisine hayran meslektaşları tarafından ağırlanırken, Albrecht Dürer'in, kendisini Avrupa sanat dünyasının yıldızı olarak görmek için haklı bir sebebi vardı. Bir yüzyıl sonra, Peter Paul Rubens İngiltere'de potansiyel bir müşteriyle kendisinin kat kat hayrına olacak bir değiş tokuş için pazarlık ederken, Avrupa'nın en büyük kültür adamlarından biri olarak statüsünü korumak için daha da iyi bir nedeni vardı. Bu ünlü sanatçıları ve iş görüşmelerini birbirinden ayıran yüz yıl, çoğu kaynağa göre, resim ve baskıların -bu ikisi yolula üretilen sanat formları- piyasa ürünleri statüsü edindiği bir yüz yıldır. Resimlere sıradan birer mal gibi yaklaşılacak şehir piyasaları bundan önce de bulunuyor olmakla beraber, piyasanın sanatın statüsünde değişime uğrattığı ölçüde büyümesi on altıncı yüzyılda gerçekleşmiştir. Artık hami için bir elişişi tarafından ya da, anlaşmalı bir şato için ayrıcalık tanınmış üreticiler

1 Bkz. Fry (1995: 95).

2 Bkz. Magum (1955: 67).

tarafından sipariş usulünce üretilmeyen sanat yapıtı, Dürer zamanında değeri piyasa tarafından belirlenmeye başlanan bir nesne, Rubens zamanındaysa artık piyasa değeri kesin matematik hesabıyla tanımlanıp biçilen bir maldı. Ya da Rubens öyle düşünüyormuş gibi görünüyor.

Tarihçilerin düştüğü notlar genellikle sanat yapıtlarının değerlerinin yaratılma yeri olarak piyasanın zaferinin, çoğunlukla bu çalışmaların üreticilerine fayda sağladığı yönündedir. Piyasaya daha çok çeşitlilikte ürün sunan daha fazla sanatçı, daha iyi bir hayat sürmeye başlamıştır; büyük S ile başlayan Sanat, piyasanın en güzide yerlerindeki rekabette ve tüketici tabanının genişlemesinde ayrıca fayda getirmiştir. Rönesans İtalyası ya da az sonrasında Hollanda, Belçika ve Lüksemburg Üçlüsünde (bundan sonra kısaca Üçlü olarak geçecek, ç.n.) sanat ekonomisi alanında gerçekleşen patlamaya ilişkin kayıtların tümtü, pek çok kazanım ve çekici hikayelerle süslü iyimser masallardır.³ Böyle bir çalışmada ben de bulundum ve modern dönemin başlarının sanat literatürünü araştırma görevine, aklımın bir köşesinde yer edinen bu anlatılarla, resmin metalaştığı bu evre boyunca kullanılan değerlendirme terminolojisinin izini sürebilme umuduyla yaklaştım. Ancak günümüzün sanat yazıları, sık sık görüldüğü gibi, sanat tarihi için yarattığımız anlatıyı düzenli bir şekilde takip etmez. Yalnızca genel övgülere ilişkin değil, mükemmeliyetin parasal terimlere nasıl çevrildiğine ilişkin terimlerin araştırmasına giriştiğimde, gelişen pazara ya da belki tersini ima edecek şekilde dolaylı yoldan var olan bir ilişkiye dair bir anlatıya rastlamadım. Değer üzerine tartışmalar yalnızca belirli durumlarda yapılıyor ve bütünüyle bakıldığında sanat piyasasıyla bağlantısız görünüyor.

Bu bölüm on altı ve on yedinci yüzyıllar boyunca devam etmiş olan, benim pazar karşıtı değerlendirme söylemi olarak gördüğüm şeyi inceleyecek. Pazarın, sanat eserlerine değer biçmede baskın hale gelmesiyle, yazarların bu gerçeği tanımlamaya ve dile getirmeye yönelik ilgilerinin azaldığını; daha çok, piyasa tarafından tehdit edildiğini düşündükleri (haklı olarak) alternatif değerlendirme yolları yığmakla ilgilendiklerini savunacağım. Bunu bütün keskinliğiyle hissedenler, değer hakkında kendi görüşlerini yazmaya en yatkın olanlardı: Daha akademik eğilimli ya da sanatçı olarak kendi statülerinin bilincinde olan, ya da sanatlarının yüksek düzeyde tanınması ve kabul görmesini hak ettiklerini düşünen sanatçılar; yani, Dürer ve Rubens gibi insanlar.

3 İtalya için bkz. Goldthwaite'in (1993) şimdiden klasik niteliğini kazanmış çalışması ve daha yeni bir çalışma için bkz. Fantoni vd. (2003). Hollanda için bkz. Honig (1998), Vermeulen (2003) ve North (1999). Bunlar sanatsal Hollanda ekonomisini inceleyen ve yirminci yüzyılın başlarında W. Martin'le başlayıp, ekonomi tarihçisi John Michael Montias'ın çalışmalarıyla devam eden pek çok çalışmadan yalnızca en yeni birkaç tanesidir.

6.2 Alternatif bir Değer Yaratım Alanı Olarak Şeref Sistemi

Peki Dürer'in Hollanda'yla ne alıp veremediği vardı? Bu araştırmaya yolculuğu boyunca tuttuğu günlükten başlamak uygun görünüyor, çünkü tüm iş anlaşmalarının kaydını büyük titizlikle burada tutmuş: Araya gördüğü sanat yapıtları ve tanıştığı insanlar hakkında yorumlar serpiştirdiği, harcama ve gelir kayıtlarının tutulduğu bir defter bu. Günlüğün toplumsal yönü, işle ilgili olanından ayırt edilemiyor; çünkü Dürer'in yeni tanışları, ev sahipleri, akşam yemeği eşlikçileri ve tüm aileler, aynı zamanda onun potansiyel ticaret ortakları. Bu ticaret yalnızca onun yanında getirdiği çok sayıdaki baskı stoğunun satılmasından ibaret değildir. Dürer'in kişisel ekonomisi hâlâ daha çok takas ve hediyelerle işliyordu. Hayranlarından pek çok hediye alıyordu: sanat eserleri, egzotik yerlerden gelen doğal ve gizemli hediyeler; dokumalar, şaraplar, şekerler; bir papağan. Ve her zaman, durmaksızın hediye veriyordu – basılı kitaplar, yapraklar ve yaprak dizileri, ağaç oymaları ve gravürler. Hatta bazen hemen bir resim yapıp verebiliyordu. Bizim muhtemelen satış diyeceğimiz aktarımlar, hediye değiş-tokuşu terimleriyle de ifade ediliyordu: “Antwerp’in en büyük ve en zengin tüccar loncasına bir ‘St. Nicolaes’ takdim ettim, karşılığında onlar da bana 3 Philip florini takdim ettiler.”⁴

Ancak “hediye temelli bir ekonomi”nin işleyişi, Noel Baba olmaktan bir hayli farklıdır; Dürer hesaplı bir vericidir. Çoğu zaman verdiği parasal değerinin gayet iyi farkındadır: Portekizli üretici için bir heykelcik ve bir tomar baskı beş florin ederken, Bay Bannisis için *Veronica*’nın resmi ve bir grup baskı yedi florin etmektedir.⁵ Ravensburg Lazarus’una “ahşap panel üzerine yapılmış 6 stiverlik bir portre, bunun yanında büyük bakır gravürlerin sekiz kopyası, yarım levhalardan sekizi, bir *Passion* gravürü, ve tamamı 4 florinden fazla tutacak diğer gravür ve ağaç oymaları” verir.⁶ Ve böyle bir ekonomiye konu olan tüm hediyeler gibi, Dürer’inkiler de karşılığını *bekler*: “Hazineci Lorenz Sterk’in çok özenli ve iyi bir yağlıboya portresini yaptım; 25 florin ederdi. Bunu ona sundum ve karşılığında 20 florin verdi.”⁷

Dürer’in hediyelerinin alıcılarının önemi arttıkça, karşılık beklentisi de o oranda yükseliyor, ve bir bağ kurmaya ilgisi o oranda aciliyet kazanıyordu. Bu zoraki hediyelerin en önemli alıcılarından biri, Hollanda rejiminin vekili Avusturyalı Margaret’ti.⁸ Dürer ona *Passion*’un bir gravür kopyasını, ardından tüm baskılarının birer kopyasını verdi. Bunların üstüne parşömen üzerine yaptığı, muhtemelen zarif koleksiyonlara yaraşır suluboyalarla yapılmış iki resmini sundu.⁹ Bütün bunlar, onun hesapladığı kadarıyla, 30 florin değerindeydi.

4 Fry (1995: 74).

5 a.g.e.: 46, 51.

6 a.g.e.: 68.

7 a.g.e.: 83.

8 Krallık hediyelerinin zorakılığı için bkz. Klein (1997: 459-493).

9 Fry (1995: 48, 54).

Ancak Leydi Margaret'ten buna karşılık bir hediye gelmiyordu. Nihayet birkaç ay sonra, Margaret ona kendi koleksiyonunu gösterirken, Dürer ondan Jacopo de' Barbari'nin bir kitabını isteme cüretini gösterdi. Margaret bunun için muhtemelen onun mahiyetiyle ilişkide olan "kendi" ressamına söz verdiğini söyleyerek yanıtladı.¹⁰ Onun, Hollanda'daki, en önemlisine beklenmedik hediyeleri karşılığında ona hiçbir şey vermeyen krallık vekili tarafından sebep olunmuş kayıpları konusunda bu makalenin başında alıntılanan şikayeti işte bu yüzdendir.

Dürer sanat yapıtlarının bu iki değerlendirme sistemi arasında oynamak istemişti ve tahmini, kaybeden tarafta olduğu yönündeydi. Bir tarafta onun anladığı ve alışık olduğu piyasa sistemi vardı. – özellikle bir baskı ustası olarak, piyasayı zaten ürünlerinin doğal olarak değerini bulduğu, ayrıca onun sunduklarına özel olarak değer biçen yer olarak görüyordu. Ancak bir de ona piyasanın sunduklarından bazı bakımlardan daha büyük ödüller sunmasını beklediği ikinci bir sistem bulunmaktaydı. Bu sistemde satıcı değil de verici, yalnızca bir "adil eder"ın alıcısı değil de özel hediyelerin alıcısıydı. Bu, sanat yapıtlarının yalnızca meta olarak değil, toplumsal ilişkilerin birer göstergesi de olduğu bir sistemdi. Ve bu sistem her ne kadar onun için işlememiş ya da işgücünün karşılığını vermemiş olsa da, bunun içinde yer almak konusunda ısrarlıydı ve onun istediği şekilde yürümemesinden dolayı sıkıntılıydı.

Değer yaratımının, benim şeref sistemi olarak adlandıracığım ikinci alanı, Martin Warnke'nin "saray sistemi" olarak tasvir ettiğine yakın ancak daha geniştir ve işlerliğini, sanatçıların saraya ana hamilik kaynağı olarak bakmayı bırakmalarından sonra da epey bir sürdürür.¹¹ Bu sistem, sanatçının statüsünü olumlamak için Rönesans'ta evrilen söylem biçimlerini kuşatmakla birlikte, aslında statülerin belirlenmesine aracı olan karmaşık toplumsal davranış örüntülerini de içine alır. Bu sistemde dolaşımda olan nesneler, salt maddi değerlere çevrilemezler ve çevrilmemeleri gerekir, çünkü bunlar gücün; onurun ve takasçıya karşı yükümlülüğün göstergesidirler. Takas toplumun tüm üyelerince gerçekleştirilir, ancak değerli nesneyi *yapan* kişi, toplumsal olarak hayati anlam taşıyan simgelerin yaratıcısı, yoğun toplumsal değer taşıyan şeylerin mucidi olması dolayıısıyla özel bir yer talep edebilir.¹² Şeref sistemi bir değer alanı olarak saklanmalı ve korunmalıdır çünkü onun ibresinde yer bulan sıradışı yetenek ve dehaya sahip sanatçılar, piyasanın kolay kolay oluşturmadağı türden bir tanınmışlığa erişebilirler: kendine güven, toplumsal düzey, estetik başarılar gibi.

¹⁰ a.g.e.: 91.

¹¹ Bkz. Warnke (1993). Warnke, yalnızca sarayda sanatın değerinin kendini ortaçağ işçilik geleneklerinden bağımsız kılıp bir "ekselans" (mükemmeliyet, ç.n.) kazandığını, çünkü sarayda *yapıcının* işgücü ve ürünlerinden bağımsız bir değere sahip olduğunu öne sürüyor. Ben bu argümanı baştan sona zorlu buluyorum ve açıklama düzlemini genişleterek bu sistemin neden sanatın metalaştığı döneme kadar dayandığını anlamayı diliyorum. Rönesans döneminde "deha" nosyonunun gelişimi için bkz. Sousloff (1997).

¹² Bkz. Hyde (1999).

Şeref sisteminde ürünün yapıcısının çabalarını karşılamak için doğrudan para kullanıldığında bile, bu, sanatçının çalışmasına bir “fiyat” biçildiği şeklinde ifade edilemeyecektir. Para daha çok, yapıcının sanatçı olarak değeri ya da şerefiyle, alıcının cömert bir hami, prens ya da arkadaş olarak şerefi arasındaki dengenin bir göstergesi olacaktır. Takas edilen nesnenin “değer”ini kuran bu çift yanlı şeref talebi, iki taraf arasındaki ilişkinin; hediye alışverişinin sonucunda değişebilecek olan ilişkinin doğasıyla eşdeğer olacaktır.¹³ Sanatçı, şerefini alıcının beğenisini ve yüceliğini yansıtan ustaca ve mükemmel bir yapıt sunarak ortaya koyarken; prens ya da müşteri de şerefini sanatçıya mahiyetin kalanını ya da arkadaş çemberini etkilemeye yeter cömertlikte bir hediye bağışlamak suretiyle serbestisini göstererek ortaya koyacaktır.¹⁴ İdealde, hediye ve nesnenin potansiyel piyasa değeri arasında önemli ve pozitif bir fark meydana gelecektir (matematik hesabına dahil olmayıp, hâlâ mevcut olan); ve bu farkın derecesi yalnızca serbestiye değil, aktarımın iki tarafında kurulu ya da kurulmakta olan ilişkiye de bağlı olacaktır. Hediye alışverişi, bir hami-sanatçı ilişkisine yol açabileceği gibi, kurulu bir ilişkinin harekete geçirilmesi ya da nezaket kazanmasını da sağlayabilir. Alışveriş ayrıca sanatçının kendisinden üstün toplumsal statüyle arkadaşlığa varabilecek bir ilişkiye geçerek yükselmesi potansiyelini de taşır.¹⁵ En azından piyasanın mesafeli, incelenabilir ilişkilerinden farklı olarak, daha dayanıklı ve toplumsal nitelikleriyle daha değerli bağlar ve yükümlülük zincirleri kurulmasını sağlar.

Sanatçı bir kez zengin bir hamiyle şerefli bir kişilik oluşturduktan sonra, bu bağı piyasayı kendi avantajları doğrultusunda yönlendirecek şekilde kullanabilir. Titian Murano’daki kilise için bir *Annunciation* resmetmiş, ancak tamamladığında komisyonierler “Titiano’nun istediği” 500 kronu ödemek istememişlerdi. Bu demek oluyor ki, öncesinde üzerinde anlaşılmış bir fiyat yokken, Titian çalışmasının ederinin bu olduğunu iddia ediyordu.¹⁶ Fiyat reddilince, Titian resmini başlangıçtaki siparişe ilgisi olmayan, ancak Titian’ın sağlam bir destekçisi olan V. Charles’a gönderir. Charles resmi beğenir ve Titian’a 2000 kron bağışlar: Bu bir ödeme değil, Titian’ın kendisine sunduğu hediyeden duyduğu hoşnutluğun cömert bir sembolüdür. Bu hediye Titian’ın çalışması için istediğinin dört katı oluşu resmin değeriyle ilgili hiçbir şeyi, öte taraftan imparatorun Titian’la ilişkisi ve ona güveniyle ilgili her şeyi ifade eder. Bu aktarımda

13 Bununla, Wamke’nin saray çevresinde dönen aktarımlar tanımını biraz değiştirmeye çalışıyorum: “Üzerinde anlaşılan fiyat, sanatçının kendine biçtiği -ünlüne dayanan- değer ile, aynı zamanda cömert bir hami olduğunu göstermek zorunda olan alıcının beğenisi arasında bir uzlaşma noktasıydı.

14 “Serbesti” bu evre boyunca zenginler için (özellikle de prensler) dinle ilişkisi olmayan bir erdem olarak savunusu yapılan bir terimdi; Rönesans Fransa’sında “serbesti” değerine bir bakış için bkz. Zemon Davis (2000: 17-19 ve kitabın çeşitli yerleri).

15 On altıncı yüzyılda hediyein nasıl giderek artan bir şekilde arkadaşlıkla ilişkilendirildiği konusunda bkz. a.g.e.: 19-20.

16 Bu hikaye Giorgio Vasari’de geçmektedir (1912-1915: Cilt 9, 167-168).

bir imparatoru taraf olmuştur, ancak şeref sisteminin idealleri doğrudan ticari aktarımlarda da devreye sokulabilir. Michelangelo *Doni Tondo*'yu sipariş veren kişiye, yine resmin tahmini değeri olarak kendisinin biçtiği, önceden üzerinde anlaşılmamış bir fiyat olan 70 dükalık bir faturayla birlikte yollamıştı.¹⁷ Doni bu kadar büyük bir meblağı ödemeyi reddeder ve bu Michelangelo'yu derinden yaralar. Doni'ye davranışıyla kendisine hakaret edilmiş gibi hissettiğini bildirir. Doni geri adım atar, Michelangelo katılığını sürdürür ve sonuçta zavallı hami resmin orijinal ederinin iki katını verir. Burada şeref, doğrudan paraya çevrilmiştir: Son fiyat resmin değerini değil, sanatçının kişisel değerini ve bunun toplumsal aktarımdaki yerini temsil eder.

6.3 Bir Strateji Olarak Vermek

Dürer'in Leydi Margaret karşısındaki yenilgisinin nedeni belki de önden şeref sisteminin gerektirdiği anlaşmaları pratik etmesini sağlayacak bir sosyal ilişki (diğer sanatçıyla kurmaktan hoşnut olduğu gibi) kurmadaki başarısızlığıydı. Bir sosyal konumlanma ve zenginlik elde etme yolu olarak hediye verme ediminin uygulanışı pek basit değildi; belirli bir dillendirme biçimi talep ediyordu. George Puttenham'ın, saray yaşamının aldatmacalı koridorlarından geçerken saray taliplilerinin kullanımına sunulmuş bir retorik mecazlar el kitabı olarak tanımlanabilecek, merak uyandıran kitabı *Arte English Poesie*'nin kapağına bir saray hediyesi koyuşu bu yüzdendir.¹⁸ Edep ve terbiye üzerine geçen bölümün uygun davranıştan ve sosyal statüden bahsedilen noktasında, Puttenham huzura çıkan bir filozofa (yerine serbest herhangi bir sanatçıyı koyabileceğimiz) kral tarafından yüklü bir hediye verilmesi olasılığından söz ediyor.¹⁹ Bu uygun mudur? Bu bir problemdir: Kral hediyeği fakirleşmeksizin verebilir (bu durumda uygundur) ama filozof-sanatçı bunu almakla aşırı zenginleşmiş olacaktır (ki bu uygun değildir). Bir başka deyişle; hediyeler, finansal statüyü sosyal statünün izin verdiğinin çok ötesinde değiştirme potansiyeline sahiptir.

Ama durum bundan daha da karmaşıktır. Sanatçı, reddetmek “kralın beceri ve bilgeliğinden şüphe etmek” anlamına geldiği için hediyeği elbette geri çevirmez. Ayrıca aktarımı zenginlik değişimi olarak düşünmemiz de doğru değildir, “çünkü Prens serbestileri haklarla ya da diğerlerinin tahminleriyle değil, kendilerinin afiyetlerine ve büyüklüklerine göre ölçülür.” Yani bu ritüelliğiyle ekonomiden arındırılmış aktarımda, sanatçıya yüklü zenginlikler ihsan edilebilir, yeter ki (Puttenham'ın eklediği gibi) azami bir ihtiyatla: Sakın ola istemeye. İstek yerine geçebilecek şey bir ipucu olabilir ancak rica olamaz, bir ret jesti olabilir (belki bir değersizlik protestosu) ama sonuçta kabul görmeye yol açar. Vasari, *Lives*'da, resamlara serbestileriyle (temkinli) bilinen ya da “hasis, teşekkür nedir

¹⁷ a.g.e.: Cilt 9: 19.

¹⁸ Puttenham hakkında bilgi için bkz. Javitch (1978), özellikle 2. Bölüm.

¹⁹ Puttenham (1968: 234), tıpkıbasım.

bilmez ve nezaketsiz" (biraz daha cesur) olarak tanınmış hamilerle nasıl başa çıkılacağı konusunda benzer yöntemler önerir.²⁰ Eğer sanatçı elindeki kağıdı doğru oynarsa, alacağı hediye de büyük olacaktır. Ayrıca alıcısının ürettiği herhangi bir şeyin değerinden tamamen koparılmış olacaktır ki, Puttenham'ın sözünü ettiği filozofun yerine kolayca "sanatçı"yı koyabilmemizin nedeni de budur: Hediye ödülü nesnelerle değil, kişilerle ilişkilidir.

Dürer sistemi işletecek sosyal ilişkilere ya da becerilere sahip olmayabilir, ancak çağdaşlarından bazıları hediye ve yükümlülük stratejilerini kullanmakta ehildi. Cellini, kendisine bir hayli hizmet eden otobiyografisinde, bu sanatta bir kuyumcu ustası kadar ehil görünür. Sistemden kâr anlamında her zaman yarar sağlamamaktadır çünkü düşmanları onun arkasından dolaplar çevirmektedir, ancak şeref söz konusu olduğunda hep kazanan taraftadır. Ödeme yüzünden çıkan bir anlaşmazlıkta, dükün sekreteri Cellini'ye Perseus heykeli için ne kadar istediğini sorar.²¹ Cellini bu "beklenmedik" soru karşısında "hayrete" düştüğünü ve "çalışmalarına fiyat koymak gibi bir alışkanlığım yok," diye yanıt verdiğini savunur. Okuyucularına şöyle bir açıklama yapar; "Artık yalnızca hoş bir ödül kazanmayı değil, Dük'ün bana gösterdiği güçlü yakınlık jestlerine güvenerek, şimdiye kadar kendisinden onun iyiliği dışında hiçbir şey istemediğimi gören Ekselanslarının takdir-i şahanelerini de güvence altına almayı umuyordum." Cellini, çabalarının telafi edilmesini istememenin kilit strateji olduğunu anlamıştır. Bu, hediyenin yükünü, olduğu gibi serbestisini nesneye değil; onun statüsüne yakışacak bir ödeme yapmak yoluyla göstermek zorunda olan haminin omuzlarına bırakır. Bunun da ötesinde, "takdir-i şahaneleri" ya da genel iltimas, etiketinin doğruluğu karşılığında Cellini'yi bulacaktır.

Bu örnekte takdir-i şahanelerinin çevirisi, Cellini'ye bağlanma sözü verilen bir yıllıktır, ancak dükün kötü kalpli sekreterleri bunu ödemeyi ihmal ederler. Sanatçı bundan yakındığında, onun açgözlülüğünden dükün gözü döner: Cellini şimdi şeref yasasını çiğnemiş ve para istemiştir. Dük, Cellini'nin ürünlerini şeref sisteminden çıkararak piyasa sistemine daha yakın bir yere koymakla tehdit eder: Heykelin değerini biçtirecek ve uzmanların (muhtemelen başka sanatçılar) diğer sanat yapıtlarıyla karşılaştırarak kararlaştıracakları fiyatı ödeyecektir. Böylesi Cellini için her açıdan bir felaket olurdu: Bilirkişiler ne derse desin, şerefi bin paralık olacak, çalışmaları "sıradan" seviyeye düşecek ve herhangi bir mal gibi değerlendirilecekti. Dükün favorisi olmayı ve ona olan yakınlığını kaybedecek, bir grup "uzman"la bir tutulacaktı. Cellini'nin ilk tepkisinin protesto etmek olması bundandır: "Floransa'da bunları yapabilecek bir tek kişi bile yokken nasıl oluyor da benim eserlerime uygun değer biçiliyor?" diyerek, kendini diğer iş erbabından ayırma yoluna gider. Ancak bu, yapısı gereği diyaloga bağlı bir sistemde açıkça egoizme dayalı bir şeref söyleminden dem vuran bir

20 Vasari (1912-1915: Cilt 5, 71).

21 Bu hikaye Cellini'de bulunabilir (1948: 387-391).

birey için, kaybettirecek bir gambittir. Bu nedenle Cellini apar topar geri çekilir: Protestosunu “Tek arzum sizin onayınızdır,” diyerek dile getirir. Kendini maddi hiçbir kazanım ve hamisinininkinden öte hiçbir yargı istemez pozisyonda yeniden konumlandırarak, dükte arzulanan prensçe yükümlülük ve serbesti duygusunu kışkırtır ve dük anında “Size heykel için değerinden çok daha fazlasını ödemeliyim,” bildirisinde bulunur. Burada haminin değer konusunu hâlâ uçlara taşımak istediğini sezeriz – genellikle, bir sanat yapıtının “gerçekten (bir tutar) değerinde” olması gibi nosyonlara şeref sisteminde itibar edilmez. Her şeye rağmen, dük Cellini’nin retorikleriyle köşeye sıkışmıştır ve kendi şerefini koruyacak şekilde karşılık vermek zorundadır.

Bu türden manevralar arasından akıllıca bir tanesi de, kendisine Napoli kralı tarafından hediyeler -atlar, giyecek, gümüş bir kupa ve yüzlerce düka- önerilen mimar Guilano da San Gallo tarafından gerçekleştirilmiştir.²² Malları kabul eder ancak ödeme değil, yalnızca hediye kabul edebileceğini belirterek parayı geri çevirir. Bu şerefli geri çevirme esnasında, aslında gerçekten dilediği şeyi isteyebilecek konuma gelir: Kralın koleksiyonundaki bazı antikalar. Kral ona birkaç heykel verir, San Gallo da bunları Floransa’daki hamisi Muhteşem Lorenzo’ya takdim eder. Lorenzo “hediye karşısında duyduğu büyük memnuniyeti ifade etmiş ve sanat uğruna altın ve gümüşü reddeden, ustaların bu en kalenderinin davranışını yüceltmekten hiç yorulmamıştır.”²³ San Gallo kendisini böylelikle bir hediye alıcıdan, hediye vericiye dönüştürmüştür. Asıl hamisi gibi, antikacılık sanatından memnuniyet duyduğu gerçeğini ortaya koymuştur. Kendi “serbestisini” göstermiş ve böyle yapmakla sosyal açıdan merdivenin bir üst basamağına tıрманmış; Floransa düküyle olan bağıını güvenceye almıştır.

Sanat yazarları, pek de şaşırtıcı olmayan bir şekilde, cebinin sıklığının sanatçıya hakaret anlamına geldiği anlaşılan patronların takdire şayan özelliklerini vurgulamaya eğilimlidir. Burada anlaşmanın temel eksenleri şeref ve utançtır. Bir çalışma için çok az verdiğini bilen patron “utanç” duyar.²⁴ Potansiyel patronlar bir sanatçıyı ona hakaret etmeksizin ödüllendirmek için harap olurlar. Malvasia, Agucchi’den Dolcini’ye yazılmış, Ludovico Carracci’ye kendisine bir resim umu-duyla nasıl yaklaşması gerektiği sorusunu soran 1602 tarihli bir mektuptan alıntı yapar. Arkadaşına “oynaması gereken rolün ne olduğunu anlatması, onu gerçekten hoşnut etmek için Ludovico’ya para yerine zarif bir hediye göndermenin daha iyi mi olacağı, ama eğer para olacaksa her adımda her şeyi mahvetmek işten bile olmadığından, Dolcini’nin bunun ne kadar olması gerektiğini söylemesinin mümkün olup olmadığı” konusunda yalvarmaktadır.²⁵ Ludovico’nun kuzeni, paraya pek az önem veren Annibale Caracci, Farnese galerisi karşılığında eksik ödeme almış

22 Vasari (1912-1915: Cilt 4: 194).

23 a.g.e.

24 a.g.e.: Cilt 5: 116.

25 Summerscale (2000: 256).

olmaktan dolayı her nasılsa korkunç derecede utanç duyar.²⁶ Papa Michelangelo'ya, kendini her kaybettiğinde ve sanatçının şerefini küçük düşürdüğünde özüni niyetine değerli hediyeler gönderir.²⁷ İşe yarar yerel örneklerden yoksun sanat yazarları, patronun (ya da kültürün) eski hoşnutsuzluğunun şerefine halel gelmiş sanatçıya cömert hediyelerinin verildiği eski örnekler sunar.²⁸

6.4 Kıymet ve Eder²⁹

Demek ki, bir şeref sistemi aktarımında kıymetlilik, doğru hediye alışverişi usulleriyle *kişilere* eklenmektedir. O halde, yaratılan ve takas edilen nesne, bulunduğu toplumsal durumdan ayrılabilen bir “eder” sahip değildir. Anlamı ve kıymeti tamamen yapıcısının statüsüne bağlıdır, yabancılaştırılmaz ve asla bir mal olarak düşünülemez. Bu nedenle sanat yazarlarına göre en iyi patronlar -en çok parası olan ve sanattan en büyük hoşnutluğu duyan- nesnelerin ederlerinden bihaberdir. Şeylerin *ederlerini* bilmektense, Sanatın ve yapıcılarının *kıymetini* bilirler.³⁰ Bu, Portekizli yazar Francesco Da Hollanda'nın İspanyolları hakiki sanat anlayışından yoksun olmakla eleştirirken aklında bulunan idealdir: Resmi övgülerini adeta şakırlar “ama onları bir nebze olsun sıkıştırdığınızda, en ufak çalışma için bile ödeme yapacak ruha saip değildirler; ve benim bundan da adice bulduğum şey, İtalya'da resim çalışmaları için büyük meblağlar verildiğini anlattığınızda eğleniyor görünürler, ki bu hareketleri bana göre onların şişirilmiş asaletlerini artırır görünmüyor.”³¹

Da Hollanda hem şeref hem de piyasa sisteminin sanat nesneleri için yüksek eder, sanatçılardan duyulan memnuniyet, ya da genel olarak kıymetli bir Sanat anlayışı üretmede başarısız olduğu bir toplumdan çıkmıştır. Bu duruma bir çare bulmayı dilediğinden, bu metinde epey sık bir biçimde fiyatlar ve piyasa değerleri tartışılır ve bunlar alışılmadık biçimlerde centilmenlik ve serbesti özendirmeleleriyle bir arada dokunur. Bir noktada, kitap boyunca açık açık söylediği Michelangelo'ya, sanat eserlerine nasıl değer biçilmesi gerektiğini sorar. Buradaki oyun, elbette, “dev” olarak tanınan bir sanatçının sesini ayarlamak ve

26 Bellori (1968: 52-55) bu talihsizlikten Farnese'nin mahiyetindeki bir İspanyol'u sorumlu tutar: Hollanda'nın epey serbestisiz İspanyol patronları kötülemesi için bkz. ilerleyen sayfalar.

27 Vasari (1912-1915: Cilt 9, 39).

28 Örneğin, van Hoogstraeten (1678: 314).

29 Metnin genelinde “value” karşılığı kullanılan “değer”, bu bölümde bazı yerlerde “eder” ile yer değiştirirken, “worth” karşılığı olarak “kıymet” kullanılacak. (ç.n.)

30 Bunun hoş bir örneği, Van Mander'in, Antonis Mor'un eseri olan Mary Tudor portresini isteyen bir imparatorun, istediğinde kuşkusuz kendisine verilecek olanı aldığına hoşnutluğunu göstermek için Mor'a ne vermesi gerektiği konusunda Kardinal Granvelle'den tavsiye istemek zorunda kaldığını anlattığı hikayedir. Mor'un destekçisi olan Granvelle, paraca büyük bir tutar dillendirir, ancak Van Mander'in burada özellikle parmak bastığı nokta, gerçekten üstün bir patron için sanat yapıtlarının belirlenebilen bir değerinin olmadığıdır – Mor'un alacağı imparatorun sanatçıdan duyduğu memnuniyetle ilişkili olacaktır, onun resmine sahip olmakla değil. Van Mander (1994: 231).

31 Hollanda (1928: 56-57).

bihaber İberlilere değerin ne olduğunu açıklamasını sağlamaktır. Michelangelo şöyle yanıtlar:

Değer biçmek derken neyi kastediyorsunuz?... Sizin ve benim parasal değerinden bahsettiğimiz resme mi yoksa herkesin değer biçebileceği bir resme mi sahip olmak isterdiniz? Bana gelince, ben, az bir zaman harcayarak yapılmış olsa bile, büyük bir ressam tarafından yapılmış esere en büyük değeri biçerim; bir de çok zaman harcamışsa, buna değer biçebilecek kim olabilir ki? Ve ustalıktan uzak bir ressamın yıllarca süren çalışmasına en az değeri biçerim... Çünkü eserler üzerlerinde harcanan gereksiz işgücüne göre değil, eser sahibinin hüner ve ustalığının kıymetine göre yargılanır.³²

Michelangelo fiyat ve değeri birbirinden ayrı tutmamızı istiyor. Güzel sanatlara piyasa tarafından değer biçilmesinin epey uygunsuz olduğunu ima ediyor – sanatın hakiki değerini herkes biçemez, ve bu değeri parayla ölçmek doğallıktan uzaktır. Bir başka deyişle, sanat ederini diğer malların bulduğu gibi bulmamalıdır. Da Hollanda’nın Michelangelo’su, bundan sonra, sanat eserinde değeri belirleyen işgücü değil sanatçının “hüner ve ustalığının kıymeti” olduğunu belirten bir argüman daha ileri sürer. Sanatçılar, üretimlerinin işgücü maliyeti de dahil olmak üzere, nesnelere standart ekonomik değer biçme yöntemlerinden korunma gereksinimindedirler. Michelangelo’nun matematik hesabında, “değer” nosyonunun odaklanması gereken şey *nesne* değildir: Değer sanatçı kişiyi ilişkisiyle, bilhassa da onun ustalık ya da yeteneğe sahip oluşuyla ilişkiyle kalmalıdır. Fiyatın belirlenmesine ilişkin ayrıntılardan bahsetmesi için sıkıştırıldığında, Michelangelo bunun yerine şeref sistemi ilkelerine dönüş yapıyor.

Sanatçılara, kendilerinden kaynaklanan ve değerleri kendi içlerinde biçilen, şeref sisteminin teşvik ettiği kıymet ve yetenek kavramları; sanatın, piyasanın derecelendirme mekanizmalarının içine çekilmesiyle tehdit edilir. Avrupa genelinde, ama özellikle İtalya’da ve özellikle on altıncı yüzyıl boyunca, sanat literatürü sanatçılarla arada bir tampon görevi görmeye ve onların eserlerini meta gibi değerlendirilmekten korumaya çalışır. Piyasa sıradan varlıklar için işlemeye devam edebilir, ancak sanat literatürünün konusu bu değildir; yazarlar sanatı ve estetik kalitenin, kendi finansal ödülleriyle beraberinde getiren mükemmelliğe nail büyük sanatçıları tanımlayan bir sosyal değerlendirmesini bulundukları yüksek statüde tutmakla meşguldüler. Örneğin, Michelangelo’nun yüksek geliri tartışılırken, Vasari bunun “gidip gelmelerden ve değıştokuştan” değil de “ustanın iş ve düşünce gücünden” kaynaklandığını anlatana kadar epey güçlük çekiyordu; yani, parayı meydana getirdiği ürünler için değil, özel bir yaratıcı varlık olduğundan kazanıyordu.³³

32 a.g.e.: 58-59.

33 Vasari (1912-1915: Cilt 9, 110). Burada editörlüğü E. H. Ve E. W. Blashfield ve A. A. Hopkins tarafından yapılan, 1911 versiyonundaki metni kullandım. Michelangelo’nun (epey düşündürücü) geliri için bkz. Hatfield (2003: 195-201).

Sanat yazarlarının “işgücü” kalemini değer hesabından silme ve yapıcının zihninde değer yerini sağlama konusunda en endişeli oldukları kültürler, özellikle yeteneklerin tanınıp ödüllendirilmediği, sanatçıların genel statüsünün daha güvencesiz olduğu kültürlerdi. İngiltere’de çalışan Nicholas Hilliard, sanatçıların yaptıkları her parça iş için aynı paranın ödenmesini protesto eder.³⁴ Bu, diye açıklar, yeteneği kendisini göstermekten alıkoymaktadır çünkü sanatçılar sıkı çalışmaktan çok, çok çalıştıkları için ödüllendirilmektedirler. Onun ileri sürdüğü çözüm yolu, çalışarak gelir elde etmelerine gerek olmayan ve bu nedenle piyasanın yapısı yüzünden sarsılmayacak zengin beylerin resim yapma sürelerine kısıt getirmektir. Sanatı vasatlıktan ancak amatör ruh kurtarabilir. Hilliard’ın iyi sanatçısı, özellikle mükemmel bir şey yaptığında, bunu “aynı zamanda üzerinde konuşulabilsin diye, yakınlık duyulan değerli birine verecek” olan (“sonuçlar üzerinde çalışan”) bir deney insanıdır.³⁵ Hilliard’a göre, sanatın değerini bulması için en uygun bağlam; toplumsal ilişkiler, şeref ve ündür.

6.5 Piyasanın Sorunları

Sanat yapıtını vermek şeref sisteminde hiçbir sorun yaratmaz; orada bu tip jestler hediye, yükümlülük üstlenilmesi ya da karşılık bekleme pratiğinin bir parçasıdır. Şeref sisteminde, bu türden her aktarım bireysel, eşsiz ve oynamaya açıktır; bu nedenle en kötücül manipülasyonlar bile yazarlar tarafından kafa sallanarak onaylanır. Ancak piyasa sistemi, bir değişimle diğerinin arasında değer belirlenmesini sağlayan bir eşitliğin yaygın geçerliliğine dayanır. Bu yüzden bu iki sistemin bir arada var olmaları kolay değildir: Sosyal hareketler birinde anlamlıyken, diğerinde saçmadır. Örneğin, ürünlerinizi vermenin piyasa sisteminde hiçbir anlamı yoktur. Ancak Rönesans sanat literatürü, yapıtlarının paha biçilmez olduğunu ve piyasada şereflerini kaybedeceklerini hisseden antik Zeuxis örneğini izleyerek bunu yapan ressamların hikayeleriyle doludur.³⁶ Yazarların piyasa değerleri konusunda daha az titiz olduğu Avrupa’nın kuzeyinde, böyle bir davranış epey tuhaf karşılanıyordu: Van Mander, Joos van Cleef’in “hiçbir para bunları tamamen karşılayamaz” sözünü, onun deliliğinin bir tezahürü olarak alır.³⁷

On yedinci yüzyılın gidişatında bazı yazarlar giderek piyasaya güvenmeye ve değer yaratımının sosyal/tutarsız yollarından kuşku duymaya başladılar. 1642’de

34 Hilliard (1983: 15-16). Bu, yeteneğin takdiri konusunda kusursuz toplumlar için bile bilinmedik bir şikayet değildir. Van Mander sık sık hızlı çalışmanın büyük bir ressam için bile yararlı bir beceri olduğunu (Frans Floris’i ten bahsederken; bkz Mander, 1994, 241) ve çalışmaları üzerinde çok fazla zaman harcayan sanatçıların iyi bir hayat süremeyeceğini (Aertgen van Leyden’den bahsederken, 237, ancak bu yorum başka sanatçılar için de yapılmıştır.) kabul etmektedir.

35 a.g.e.: 41.

36 Pliny, *Natural History* xxxi.36.62, Wamke tarafından alıntılanmış (1993: 152). Michalengelo bu örneği Da Hollanda’da alıntılar (1928: 59-68). Zeuxis örneğini izleyen sanatçılardan birisi, “hiçbir fiyatın çalışmalarının karşılığını ödemeye yetecek kadar büyük olmadığına” inanan Sebastiano del Piombo’dur; Vasari (1912-1915: Cilt 6, 183).

37 Van Mander (1994: fol.226v)

Tintoretto hakkında yazan Ridolfi, onun, Signori tarafından “yapıtı için nasıl bir telafi kendilerini memnun ederdi?” sorusunu, hiçbir şey istemeyip kendilerinin takdirine güvendiğini söyleyerek yanıtladığı ve bu zarif yanıt nedeniyle sık bir şekilde ödüllendirildiği bir hikayeden bahseder.³⁸ Bu şeref sistemine gayet uygundur ve Tintoretto için işe yaramış görünmektedir, yine de Ridolfi sanatçının piyasa sistemine neden bu denli ters gittiği konusunda şaşkınlığını ifade eder. Dahası, meslektaşlarının onun işleri bu şekilde yürütmesinden nefret ettiklerinden söz eder. Onların, Tintoretto’nun “adap” eksikliğinin, “sanatın ütüne zarar verdiğini” hissettiklerinden dem vurur.³⁹ Puttenham’ın saray dünyasında adaba örnek teşkil eden bir davranış şekli, piyasa ressamlarına göre tamamen şerefsizcedir. Benzer şekilde Samuel van Hoogstraeten de alıcılarıyla daha yüksek fiyat ödemeleri için “gevezelik eden” sanatçıları hor görür, çünkü konuşmak piyasa tarafından verilmiş kesin yargıları (*vaste oordeelen*) kararsızlaştırır ve azımsanacak işlere bir an için aşırı yüksek fiyat biçilmesine neden olur.⁴⁰ Burada hakikat piyasa değeridir ve sanatçının her türlü bireysel müdahalesi onun yargısını yanlışlayacaktır. Artık şeref sisteminin toplumsal değerlerinden tamamen yüz çevrilmiştir.

Hoogstraeten’in, sanat yapıtına piyasanın biçtiği değerın doğru olduğu yönündeki inanışı sıradışıdır ve kendi yazdıklarıyla bile tutarlı değildir. Sanatta “kıymete değerliğe” epey ağırlık vermesine karşın, örneğin, sanatsal türlerin görece “kıymet”lerine göre sıralandığı ünlü listesinde asla sanatsal kıymetle parasal değer arasında bağlantı kurmaz. Bu kitapta, olduğu gibi pek çok bölüm sanat yapıtlarının değişim değerlerine adanmıştır, ama bunlar sanatsal kıymet ve sıralamayla ilgili bölümlerden ayrılmıştır. Hoogstraeten için, toplumda en yüksek fiyatın biçildiği resim formunun -portre- estetik açıdan en “kıymetli” sanat formu olmayışı önem taşıyor gibi görünmektedir. Piyasanın resim değerlendirmeleri genellikle sanat teorisininkilerle eşleşmediğinden (yalnızca portre değil, natürmort da sanatsal kıymetlerine göre çok yüksek fiyatlandırılıyordu), Van Hoogstraeten’in farklı konuların kıymeti konusunda piyasa değerlerini öne sürdüğü argümanı savunmak için kullanmaması şaşırtıcı değildir.

Gerçekten de, kuzeyin sanat teorisinde parasal değere odaklanmak -ne kadar belirlenmiş olursa olsun- bazen estetik değeri yüceltmektense onun yerine

38 Ridolfi (1984: 69).

39 Tintoretto’nun davranışına anlam vermek için, Ridolfi, Tintoretto’nun yalnızca kendi tatmini için çalıştığı ve para ve değerden bihaber olduğu açıklamasına dönmek zorunda kalıyor, oysa hikaye hiç de böyle değil. Yine de Tintoretto’nun para konusundaki vurdumduymazlığı, *Lives*’ın genel temalarından biridir: bkz. Ridolfi (1984: 22, 70). Hikayeleri Tintoretto’nun gayet kavrayışlı olduğunu sezdiriyor olsa da, Ridolfi kendini bu izlenime ters düşmek ve Tintoretto’nun, halkın değer vereceği türden yapıtlar üretmeyi bilmediğini söylemek zorunda hissediyor.

40 Hoogstraeten (1678: 312-313). “Het is niet onnatuurlijk, dat veele kosteners hunne eygen werken voor de beste houden; maer men plach altyds aen die den prijs te geven, die van elk meester in de tweede plaats nae zijn eygen werk gestalt wiert; daer de varstandige de zelve nu behoorden waerdich te achten, die met den grootsten yver vervolgt worden.” notunu da dışar.

geçer gibidir. Yani, sanatçının *sanatsal* yeteneği ya da para kazanma yeteneğini tanımak arasında bir seçim söz konusudur. On yedinci yüzyılın eşliğinde yazan Van Mander, sanatçıyı estetik olarak ilginç bulmadığında uzun uzun fiyatlarından bahsetmeye yatkın görünüyor. Büyük gelire en çok vurgu yapan biyografi ise, Avrupa seçkinlerinin portrelerini resmeden Antonis Mor.⁴¹ Ancak Mor'un biyografisinde, sanatının estetik niteliklerinden eser derecede söz edilir. Mor'un çağdaşı Pieter Bruegel'in kısa ama bir hayli ayrıntılı yaşamöyküsü ise bunun tam karşısında durur. Bu biyografi tamamen estetik üzerinedir ve fiyatlardan hiç bahsetmez. Okuyucu Mor'un finansal açıdan başarılı olup, Bruegel'in olmadığını düşünmekten kendini alıkoyamayabilir, ama tüm göstergeler Bruegel'in sıkıntı çeken bir ressam olmadığı ve hiç de azımsanamayacak zenginlik ve cömertliğe sahip patronları olduğu yönünde. Sanırım Van Mander için en iyi sanatın kıymetinin parasal değerden ayrı tutularak kayda geçirilmesi gerektiği yönünde ince bir anlayış söz konusu. Fiyatlardan bahsetmek, sanatın statüsünü yükseltmek ya da başarılı bir portre ressamını övmek için gayet uygun düşerken, resim sanatına önemli estetik katkıları olmuş bir ressam için alçaltıcı görünebilir. Benzer şekilde Bartholomaeus Spranger'in hayatında, Van Mander arkadaşının sanatının alımlanışını uzun uzadıya överken, parasal değerden hiç dem vurmaz. Daha çok, ressamın mükemmelliğinin nereden kaynakladığını açıklamayı dert edinir. "Hayran olunmaya değer", "ustaca ele alınmış", "incelikli" ve sadece "güzel" – hem kıymeti hem şerefi güvence altına alarak saray ile şehir arasında gidip gelebilecek (Spranger'in yaptığı gibi) kavramlar bunlardır.⁴²

6.6 Mükemmellik ve Piyasa Sistemi

Van Mander'in kitabı basıldıktan on yıldan fazla bir süre sonra Rubens, Dudley Carleton'a resimlere nasıl değer biçileceğine dair az ve öz, güvenli ve kavrayışlı bir denklem sunacaktır: ebadıyla değil (ki işgücünü ima eder) ama daha çok "mükemmelliği, konusu ve figür sayısına" göre. Son iki terimin açıklanması daha kolaydır: Figür sayısının çokluğu, sanatçının kompozisyonu belirleme yeteneğini daha çok kullanmasını gerektirecektir,⁴³ "konu" ise, Rubens'in Hoogstraeten'den farklı olarak, daha yüksek seviyede bir konu ele almanın daha yüksek parasal değere çevrilmesi gerektirdiğini hissetmesiyle ilişkilidir.⁴⁴ An-

41 Van Mander (1994, fol.230v-231v).

42 Kullanılan terimler *verwonderlijck*, *Meesterlijck gheandelt*, *aerdich*, *schoon* ve *haerlijck*'tir.

43 Bu, kompozisyonları neredeyse tümüyle figürlerden ibaret olup tablonun başka yönlerini içermeyen Rubens'e has görünüyor, ancak bunu değerlendirmesi yapılan işin kavramsal güçlüğü-nü ölçmenin bir yolu olarak gördüğüne şüphe yok.

44 Ancak bunun Antwerp çevresinin gerçekliğini tamamiyle doğru yansıttığı söylenemez. Rubens'in kiler her ne kadar en yüksek değer biçilen çalışmalar olsa da, yurttışı Jan Bruegel'in natürlmort ve manzaraları onunla başa baş gitmekteydi; ve en az bir yüzyıl sonrasının Amsterdam'ında, en yüksek değeri Antwerp'li usta Frans Snyders'in natürlmortları buluyordu. Bkz. Montias (1991: 367, tablo 10b). Piyasanın değer belirlemesinin ressamların kendi sanatlarına biçtikleri değerle eşleşmediği bir kez daha görülmüştür.

cak, kullanılan ilk terim en soyut ve sıradışı olanıdır: *mükemmellik*. Rubens, bununla bir sanat yapıtının estetik değerinin nicelenebileceğini ve parasal terimlerle ifade edebileceğini ima eder. Cellini'nin yapıtlarını esirgemeye çalıştığı şeyi -onlar hakkındaki yargının, fiyatların karşılaştırmalı belirlenmesi yoluyla, diğer şeylerle karşılaştırılarak verilmesi- Rubens doğal bir yazgı olarak kabul eder. Bu denli soğukkanlı olabilmemesinin nedeni, sıradışı bir durum içinde bulunmasıdır. Rubens bir piyasa ressamı olarak yazmaz. Onun ve Carleton'ın etkinlik gösterdiği, görece küçük seçkin uzmanlar çemberinde, sanat yapıtında "mükemmeliyet" in ne olduğu konusunda şöyle ya da böyle bir fikir birliği söz konusudur; dahası, Rubens'in yapıtlarının bu niteliğe sahip olduğu konusunda da anlaşılmıştır.⁴⁵ Rubens'in, ürünlerini değerleri işgücüne göre belirlenen dokumalar dünyasından ayırıp onların başka kriterlere göre değerlendirilmelerine izin veren şey de, ürettiği tüm yapıtlara yapışan bu "mükemmellik" olacaktır.

Ancak mükemmeliyet konusunda anlamak, modern Avrupa'nın başlangıç evresinin daha geniş piyasasında hiç de kolay bulunur şey değildir. Piyasa değerlendirmesinin kullanacağı estetik kıymeti güvence altına alan yaygın bir eleştirel söylemin yokluğunda, sanatçılar -özellikle hırslı ve başarılı olanlar- çabalarının hak ettiği ödüllere ulaşması garantisinden yoksundular. Eski şeref sistemi değer üretimine kişisel müdahaleye izin veriyordu çünkü bu değer dolaşımdaki nesnelere değil doğrudan sanatçıya atfedilmekteydi. Şeref sisteminde tanınırlığın güvence altına alınması için yöntemler üretilmişti ve bir sanatsal kıymet söylemi, hediye verme üzerine bir davanış örüntüsü ve sanatçının mükafatını alabileceği bir yükümlülük sistemi yaratılmıştı. Şeref sistemi sanatsal başarıyı, piyasanın genellikle yapmayı başaramadığı şekilde toplumsal gelişmeye bağlamıştı. Şeref sistemindeki hediye alıp verme ritüelleri bu nedenle piyasa sistemine göre ayırt edilir avantajlar sağlıyordu. Sanat yapıtlarının dolaşımında ve değerlendirilmesinde piyasa baskın duruma geçtiğinde bile, sanat yazarları, eski dünyada değer daha önemli ve büyük bir *anlam* taşıdığından, şeref söylemine tutundular. Sanatçıların uğrunda mücadele verdikleri, zanaatçı gerçekliğinden ayrılmış, bireysel dehayı yücelten bir tür kişisel değer anlamına geliyordu bu. Piyasa, eleştirilerin yaygın olarak yargıladığı şekilde, yapıcının denetiminin tamamen dışında, resim ve baskıları diğer malların yanında birer meta haline getirerek, sanatı elişçiliği seviyesine indirmekle tehdit ediyordu. Ani zaferlerini giderek daha az sayıda sanatçının deneyimlemesine karşın, şeref sistemi, sanatsal söylemde, metanın değerinden çok sanatçının değerini belirlemek için ideal mevki olmayı sürdürdü.

45 Rubens ve Carleton arasındaki aktarımların kültürel bağlamı üzerine en yakın gözden geçirme için bkz. Donovan (2004).

Kaynakça

- Bellori, Giovanni Pietro. 1968. *The Lives of Annibale and Agostino Caracci*, çev. Catherine Enggass. University Park/Londra: Pennsylvania State University Press.
- Cellini, Benvenuto. 1948. *The Autobiography*, çev. John Hoddington Symonds. New York: Doubleday.
- Donovan, Fiona. 2004. *Rubens and England*. New Haven, CT ve Londra: Yale University Press.
- Fantoni, Marcello, Louisa C. Matthew ve Sara F. Matthews-Grieco. 2003 ed. *Art Market in Italy, 15th-17th Centuries*. Ferrara: Panini.
- Fry, Roger. 1995 ed. *Dürer's Record of Journeys to Venice and the Low Countries*. New York: Dover.
- Goldthwaite, Richard A. 1993. *Wealth and the Demand for Art in Italy 1300-1600*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Hatfield, Rab. 2003. The High End: Michelangelo's Earnings. Marcello Fantoni, Louisa C. Matthew ve Sara F. Matthews-Grieco, *The Art Market in Italy, 15th-17th Centuries*'de. Ferrara: Panini.
- Hilliard, Nicholas. 1983. *The Art of Limning*, Arthur F. Kinney ve Linda Bradley Salamon ed. Boston: Northeastern University Press.
- Hollanda, Francisco da. 1928. *Four Dialogues on Painting*, çev. Aubrey F. G. Bell. Londra: Oxford University Press.
- Honig, Elizabeth. 1998. *Painting and the Market in Early Modern Antwerp*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Hoogstraeten, Samuel van. 1678. *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkunst*. Rotterdam: F. Van Hoogstraeten.
- Hyde, Lewis. 1999. *The Gift: Imagination and the Erotic Life of Property*. Londra: Vintage.
- Javitch, Daniel. 1978. *Poetry and Courtliness in Renaissance England*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Klein, Lisa M. 1997. Your Humble Handmaid: Elisabethan Gifts of Needlework. *Renaissance Quarterly* 50: 459-493.
- Magnum, Ruth Saunders. 1955 ed. *The Letters of Peter Paul Rubens*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Mander, Karel van. 1994. *Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters* (1604), Hessel Miedama ed. Doornspijk: Davaco.
- Montias, John Michael. 1991. Works of Art in Seventeenth Century Amsterdam. David Freedberg ve Jan de Vries ed., *Art in History, History in Art*'ta. Santa Monica, CA: Getty Center.
- North, Michael. 1999. *Art and Commerce in the Dutch Golden Age*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Puttenham, George. 1968. *The Arte iof English Poesie* (1589), ıtkıbasım. Menston: Scolar Press.
- Ridolfi, Carlo. 1984. *The Life of Tintoretto* (1642), çev. Catherine Enggass ve Robert Enggass. University Park and London: University of Minnesota Press.
- Soussloff, Catherine M. 1997. *The Absolute Artist: The Historiography of a Concept*. Minneapolis ve Londra: : University of Minnesota Press.
- Summerscale, Anne. 2000. *Malvasia's Life of teh Caracci* (1678). University Park: Pennsylvania State University Press.
- Vasari, Giorgio. 1912-1915. *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors, and Architects*, çev. G. De Vere. Londra: Medici Society.
- Vernheylen, Filip. 2003. *Painting for the Market: Commercialization of Art in Antwerp's Golden Age*. Turnhout: Brepols.
- Warnke, Martin. 1993. *The Court Artist: On the Ancestry of the Modern Artist*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zemon Davis, Natalie. 2000. *The Gift in Sixteenth-Century France*. Madison: University of Wisconsin Press.

İvır Zıvır ve Aura:

Arşiv Ekonomisi

Kurt Heinzelman

7.1 Kıymet ve Eder

Bu bölümün merkezinde yer alan teorik mesele, David Throsby'nin yeni kitabı *Economics and Culture*'da özenle ortaya konmuştur: "Temel bir seviyede, hem ekonominin hem de kültürün dayandığı kavramsal temeller değer nosyonlarıyla ilişkilidir." (Throsby 2001: 14) Sorun, fiyat-maliyet karşılaştırmalarının ekonomik değer için sağladığının aksine, "kültürel değer"ın belirlenmesinde, "...değerin çeşitli bileşenlerini bir araya getirecek bir ölçüt bulunmaması"dır.¹ Dahası, "dünyanın ekonomik bir yorumu...", "modern ekonomik kuralların her yerde hazır ve nazır olması ve gücü" nedeniyle kesinlikle kültürel olana "...bas-kın çıkma eğilimindedir." (Throsby 2001: 41)

Bu ifadeleri aksiyom olarak değerlendiriyorum. Öte yandan Throsby'nin bahsetmediği en önemli şey, "değer"ın dayandığı "kavramsal temeller"den birinin kesinlikle dilsel olmasıdır. *Kapital*'in ilk sayfasında, Karl Marx meselenin belkemiğinin anlambilimde yattığını, sorunun kültürel tercihlerin kullanımları belirlenmesiyle karmaşıklaşan sözün doğasındaki belirsizliklerden kaynaklandığını söyler. "17. yüzyıl İngiliz yazarlarında," der Marx, "kıymet'e sık sık kullanımdaki değer, 'eder'e ise değişim değeri anlamında rastlarız. Dilin (İngilizce) var olanı anlatmak için Anglo-Sakson kökenli sözcüğü (*worth*), yansıması içinse Latin kökenli sözcüğü (*value*) tercih etmesi dilin ruhuna da gayet uygundur." (Marx 1967: I: 36n) Marx netlik getirmeye çalışıyor, ancak onun getirdiği netliği bu geç dönemde işitmek güç olabilir, ki bu bölümün amaçlarından biri de budur. Marx'a göre değişim değeri, bir chimacra, bir metafor, yansıma, romantik bir şekillenıştır. Kıymetse hakikat karşılık gelir ve doğasından kaynaklanır, esas olandır. Bir aşamada bizim de zımnen katıldığımız modern kurallar bütünü, farklıdır. Metafor

1 Bkz. Throsby (2001: 40).

ile hakikat kutuplaşmasını yok etmeksizin, terimlerin yönelimselliklerini değiştirmekle yetinir. Ekonomik değer ya da değişim değeri hakiki değer ya da baş gösterge olurken, kıymet ya da genel olarak kültürel değer diyelim, metafora; paha biçilemez olanın bir ölçüsüne dönüşür. Bu noktayı daha da açabilirdim, ama herkes bunun ne anlama geldiğini biliyor, aynı bir yayıncının “Elbette, iyi bir kitap, ama satınaz” demesi gibi. Demek istediğim, mantıksal olarak eğer *kıymet* ve *eder* gibi sözcükler şu ya da bu yönde kolayca kutuplaşabiliyorlarsa -anlamsal alanın Marx’ın 1867’de zaten gerçekleştiğinden şüphe duyduğu tersyüz oluşu-, o halde asıl problem, kutuplaşmış terimlerin birbirlerinden başlamak için yeterli tutarsızlıkla ayrılmamış olmalarıdır. Gerekli tüm mantıksal olasılıkları içermiyorlardı.

Öyleyse, annemin bir konuda üste çıkmak istediğinde kullanmayı sevdiği ifadelerden birini kullanarak (“rekabet halindeki müzakere oluşumları” demeyeceği kesin) sadede gelelim. Charles Pugsley Fincher’ın çizdiği karikatür dizisi *Thadeus & Weez*’den bir örnek ele alalım. 2003’te, Massachusetts Vermont’a katılıp tek cinsiyetli evliliklere heteroseksüel olanlarla aynı hakları tanıdıktan kısa bir süre sonra, bunun nasıl “doğal olmayan” envai çeşitlilikteki diğer çiftleri yasallaştırmaya gideceği konusunda gelişi önceden tahmin edilebilir bir çılgılık koptu. Karikatürde, vitraylı camların önünde bir vaiz, artan bir taşkınlıkla şöyle seslenir: “Kardeşlerim, fikirlerin evliliğine karşıyım./ Sözcüklerle müziğin evliliğine de karşıyım... gelenekle yeniliğin evliliğine de... / Müzik ve dansın evliliğine de... resim ve şiirin evliliğine de... şirketlerin evliliğine de.” Ardından, son karede ellerini birbirine kavuşturur ve huşu içinde şöyle der: “Çünkü, kardeşlerim, evlilik bir kadın ve bir erkek arasında olur.” Karikatürün meydan okuduğu şey, özünde metaforik olan retorik bir terime -bu örnekte *evlilik*- gerçeğe ilişkin bir birincilik ya da ayrıcalık tanıma nosyonundadır. Bu anlamda, *değer* sözcüğü de *evlilik* gibidir. Ekonomik söylemler bağlamında, değer gerçeğe ilişkin ve neredeyse her zaman, hatta ekonomi retorığı çok öyküsel ya da çok matematiksel olduğunda bile gerçeklere dönülerek tekrarlanabilen bir anlama sahiptir. Aristophanes’in *Bulutlar*’ında, Sofokles, çiftçi Strepsiades’e prozodinin kültürel önemini açıklamaya çalışır, o ise şiir ölçülerinin değerini ancak ticari değişim değeri cinsinden kavrayabilir. Modern yaşam ekonomi tarafından koşullandıkça, değer bu ekonomik anlamı da hep bizimle kalacaktır. Ama temelde metaforik bir sözcük olan *değerin* gerçeğe ilişkin tek anlamının ekonomik oluşunun doğal hiçbir nedeni yoktur.

Benim “arşiv ekonomisi” dediğim şeye odaklanırken, değer tanımını *değer* teriminin çift kutupluluğunu sınamak amacıyla eşzamanlı olarak estetik ve ekonomik yollardan açımlayan üç örnek sunacağım. Sınır getiren bu üç örnek, kültürel doğalarına karşın, ekonomik çözümlemeci gerçekliğin dışında kalmaktansa, kurum arşivleriyle ilişkilerinin gereği olarak ortasına düşüyorlar. Bir yazarın arşivinin edinilmesi, elle tutulabilen ekonomik değere sahip olan (böyle olsa bile, arşivin değeri kamuya açıklanmaz) yaratıcı süreçlerin hareketli dünyasında

yerinden oynamayan bir amaçtır. Doğrudan işaret edeceğim konu, arşivlerin yaratıcıları tarafından nasıl yaratıldığı ve değerlendirildiği; dolaylı olarak işaret edeceğim konu ise arşiv kurumunun kasten ya da bilmeyerek yaratılan değeri nasıl ilan ettiği olacak. Tüm yazar ve sanatçılar arasından iş ortakları -çoğunlukla eşler- bulunanlarla ilgileneceğim. Yani, üç anlamda *evlilik*ten bahsedeyim:

- Yazar ya da sanatçının, çalışma arkadaşıyla evliliği;
- Yaratıcı ile koleksiyoncu kurum, arşiv ya da müzenin evliliği.
- Kültürel ve ekonomik ilgilerin evliliği.

Bunlardan hiçbirinin doğal eşleşmeler olmadığını söylemenin komik olmadığını sanıyorum. Bu evliliklere işaret ederken, yaratıcının, üretme usullerinin yığınla çerçöp yarattığı bir üreticiden farkı olmadığını göstereceğim. Yani, ıvır zıvır yalnızca yaratımın yan ürünlerinden biri olmayıp, en azından kimi sanat tüketicileri için, onun aurasının bir parçasıdır. En azından açıktan açığa işaret etmeyeceğim şey ise, her ne kadar bu ölçü “arşiv ekonomisi”nin tam tanımının kesinlikle bir parçası olsalar da, arşiv kurumlarının sağladığı arşiv toplama ve satın alma, ayrıca bakım, kataloglama, ve erişim maliyetlerinin fiyat ölçümleridir.

7.2 Christo ve Jeanne-Claude

Bana göre, bir yandan kültürel üretim konusunda büyük estetik başarı gösterirken, değerin ekonomik anlamını tartışma konusu haline en çok getiren sanatçılar, Christo ve Jeanne-Claude. Bulgaristan’da doğan, Komünist rejimde büyüyen, önce Cenevre’ye sonra Paris’e göçen ve sonunda ABD vatandaşı olan Christo, çalışmalarının kolektifin antitezi olduğunu kanıtlamıştır. Her ne kadar sonraki işleri etkilemek üzere çok büyük bir yapımcılık şirketini yönetmek zorunda kalmışsa da, şirketin yapısı sosyalist değil, merkezi ve hiyerarşiktir: Uygulamaların başı tek bir varlık -resmi olarak 1994, ancak fiili olarak 1961’den beri-, adını koymak gerekirse, Christo ve Jeanne-Claude -karısı- şirket evliliği.

Christo’nun erken dönem çalışmaları bile doğrudan ekonomik ve kültürel değer meselelerine dokunur. Bunu söylerken aklıma özellikle *Package 1961* (Paket 1961) gibi çalışmaları geliyor. Christo elbette şeyleri sarıp sarmalayan ilk sanatçı değildir, ancak o, sarılı şeyleri hem ekonomik düzlemde hem de hediye alış-verişi gerçekliğinde tınlatır. Şeyleri sarmanın bir nedeni, onun kimliğini, alıcının aldığı zevki katlamak amacıyla gözden saklamaktır. İçtekini gizlemek, antik bir libidinal paradoks olan zevkin ertelenerek artırılması düsturuna göre, duyulan hoşnutluğu artırır. Varsayım, içtekinin, alıcının arzusunun uygun düştüğüdür. Paket kendini gerçek anlamda bir sır etrafında çevrelenmiş ve ona vakıf bulur. Paketin kendisi hiç de çekici olmayabilir, ancak sırrın öyle olması beklenir.

Peki ya genellikle açıkta yapılan hediye paketinin açılması eylemindeki nesne bir hediye değil de bir sanat eseri -yani satılabilecek bir şey- olursa, gizliliğe ne olur? Eğer paketlenmiş bir şey satın alıyorsanız, içinde değerli bir şey olduğunu

düşünürsünüz. Ancak, Christo'nun yarattığı durumda, paketin "içinde" hiçbir şey olmayabilir de. Gerçekten de, genellikle sarma işlemi bir şeyden kurtulmak amacıyla yapılmadığından, paketin içinden örneğin ıvır zıvır çıkmasını beklemek aklımızın ucundan bile geçmez. Christo'nun daha sonra yaptığı, sanatsal paketin "içinin" durumunu dramatize eden bir çalışması daha vardır. *Wrapped Book 1973* (Sarılmış Kitap 1973) gibi yapıtlar, içeriğini şekli aracılığıyla olanca açıklığıyla ortaya koyar ve aynı zamanda içeriği değerlendirmenin anlamsızlığını öne sürer. İçteki kitabın hangisi olduğu umrumuzda değildir (ya da gerçekten bir kitabın bulunup bulunmadığı); sanatsal değerin yattığı yer burası değildir.

Christo'nun, bu paketlerin yalnızca buluntu nesneler ya da öyle herhangi bir tür kağıt, kumaş ya da iple yapılmış -yani çerçöp- nesneler olmadıkları yönündeki hazır ancak dikkatle ve isteyerek yapılandırılmış çıkışlarına rağmen, değer tamamıyla dışta da değildir. Eğer Christo tarafından sarılmış paketin değeri ne içeriğinde ne de biçimindeyse (her ne kadar *Package 1961*'in görsel olarak rahatsız edici derecede fazla sarıldığı söylenebilecek olsa da), o zaman bu değerin tanımlanması nasıl beklenebilir ki? Ben, değerin, Walter Benjamin'den devşirilmiş ve burada kültürel yapıtların orijinalliklerinden hasıl olan özel değerlerini kastetmek amacıyla kullanılan "aura"sında olduğunu söylerdim (Benjamin 1973). *Orijinalligi* her iki anlamda kullanıyorum: şeyin ne kadar yeni ya da yenilikçi olduğu, ve onun kökeni ya da "varlık haline gelmesi durumu". Christo'nun nesnelerinin estetik değeri, hediye verilen ekonomilerin ve ticari değişim ekonomisinin kesişme noktasında açığa çıkar. Bu paketlerin, sanatçının bireysel yaratıcılığından doğmuş figüratif ve fiyat konmuş hediyeler mi, yoksa tek bir sanatçının halka bedava sunulmuş hediyeler gibi görünen ve bazı açılardan buna benzerlik gösteren ticari nesneler mi oldukları sorulabilir. Aynı anda iki yönde de hareket ederler. Ya da en azından, bunlara hayranlık duyulduğunda -satın alındıklarında- ve artık yalnızca paket olmayıp -atılabilir malzeme, ya da ıvır zıvır- sanat olduklarında.

Christo'nun en ünlü yapıtları, 1961'den beri Jeanne-Claude'la birlikte gerçekleştirdiği, kimi zaman "çevre sanatı", kimi zaman da "yeryüzü sanatı" diye anılan büyük ölçekli dış mekan çalışmalarıdır. Bu yapıtların tanımları gereği bir kişiye ait olabilmeleri mümkün değildir, ancak yine de, Christo'nun açıkladığı gibi, yoğun bir kişisel istekten kaynaklanırlar: "Kimse bizden buralarda milyon dolarlar harcamamızı istemedi. Bu çalışmaları yapmayı önlenemez şekilde arzulayan bizlerdik. Mantıksızlar ve kesinlikle gereksizler. Bunları haklı göstermenin hiçbir yolu yok. Evet, son kertede sorumsuzlar. Bu mantıksızlık, çalışmamızın çok önemli bir kısmını oluşturan özgürlükle ilintili." (Donovan 2002: 53) Christolar ile söyleşen röportajcı bu tür çalışmaların "temellerinde birer hediye" olduklarını öne sürmesi üzerine, Christo şöyle yanıt verir: "En temel öncüller bunların satın alınamayacak, metalaştırılamayacak, bilet kesilemeyecek

olmaları. Herkes bunları görmeye gidebilir. Projeler yok olup gidecek ve bunların hiçbir sahibi yok.” (s. 53)

Doğru, ancak bizim kültürümüzde meta sarmalama, Reichstag ya da Biscayne Koyu gibi çok büyük nesnelerde bile, sarılı şeyin meta statüsünü kesintiye uğratıp değeri değiştiren bir simge. Sarılı halde para hediye edilmesi bu yüzden bu kadar utanç vericidir. Kaplama, kaplanan nesnenin statüsünü değiştirmekten bir hayli uzaktır.² Christo ve Jeanne-Claude’un yaptığı gibi, binaları, adaları, kıyıları ve bölüm bölüm kırsal arazileri sardığınızda, sahip olunamaz bir şeyi paketlediğiniz bellidir, çünkü bilinir ki paket açılacak ve üretim sonsuza dek sökülüş kalacaktır. Ancak bu eylem, yalnızca çok pahalı olmakla kalmaz, aynı zamanda, tam da doğa, manzara ve mülkiyetle kesişimleri nedeniyle her türlü ekonomik fiyat-maliyet mantığına ters düşer. Onun aurası budur – sosyoekonomik kategorilerin kültürel olanlarla bir arada var olmalarını sağlamak. Örneğin Reichstag örneğinde, sarılan binanın çevresinde gerçekten de yiyecek, içecek, hediyelik ve başka nesnelerin satıldığı dipdibe pek çok işyeri türemiştir.

Şimdi bu devasa çalışmalardan birine, 1972’den 1976’ya kadar süren dört yıllık bir projeye daha yakından bakalım. Bu, Kuzey Kaliforniya’da 24.5 mil boyunca Marin ve Sonoma arasına dikilen çelik direkler üzerine solgun, yarı saydam ve elastik bir kumaş gerilerek hazırlanmış 18 ayak yüksekliğinde bir çitti. Amerikan Kızılderili etkisi yapan ismi *Running Fence*³ ile, yapıt, görünmeyen gerçek başka mülk sınırları üzerinden geçiyor olsa bile, alışılmadık türden bir estetik mülkiyet bildiren üç boyutlu bir çizgiden ibaretti.

Çeşitli arazilere erişim izni için, Christo ve Jeanne-Claude, sarmalamadaki süreli sahipliğin estetik dengini icat etti. Öncelikle, çit-zamanı denebilecek şeyin; üzerinde anlaşılmış bir sınırı vardı. Yapı geçici ve silinir olacaktı – taş işçiliğiyle ya da tellerle yapılmış değil de daha çok eski çitler gibi. Christoların mülkün kullanımı karşılığında önerdiği şeylerden biri, çit yapılırken kullanılan malzemeydi – hafif ama çok dayanıklı naylon, çelik çubuklar ve sabitlemede kullanılan materyal. Bu pahalı ve yeniden kullanılabilir malzeme, çit söküldüğünde mülk sahiplerine verildi. Yani, çiti oluşturan bileşenler birer estetik nesne olarak ıvrır zıvıra dönüştüğünde, verildikleri çiftlik sahipleri için kullanım değerine sahip oldular. Ancak, Christo ve Jeanne-Claude’un hem çiftlik sahiplerine hem de halka esasında önerdikleri, şimdiden sahip olunan arazileri kateden değişken ve aykırı bir mühendislik ve sanatsal tasarım ürününü görmenin zevkiydi. Büyük ekonomik buluş, halka maliyeti olmayan bir kamu malı yaratmadaydı; tesadüf eseri, sosyopolitik imaları da olan bir buluştu bu.

2 Bunu anlatmanın bir başka yolu paranın zaten bir kaplama aracı, değerın sayısal bir paketlenmesi olduğunu söylemektir, ama bu bambaşka bir konu.

3 Düz bir çeviriyle *Uzanan Çit* olarak karşılanabilir, ancak yapıtın kendisi ve “running”in “koşan”, “kaçan” gibi anlamları düşünülürse, örneğin *Kaçak Çit* daha uygun bir karşılık olacaktır. (ç.n.)

Sonuç olarak, Christolar sanatlarını meydana getirdikleri şeyi, kullanılan özel mülkiyet karşılığında vermiş oldu. Ayrıca mülk arazi sahiplerinin ekonomisini sekteye uğratmamayı da kabul ettiler. Örneğin, otlayan hayvanların, hayvanların otlamaya hakları olduğunu düşündükleri yerlerde gezmelerine izin verilecekti. Burada, çitin, beslenen hayvanlardan öteye “kaçmak”ta olduğu söylenebilir.

Christoların merak uyandıran başarısızlıklarından biri, kamu arazilerine erişim için devletle pazarlık edememeleridir; ki bu karşılaştıkları esas tasarım sorunuyla da çakışır: Bitiş çizgisinin nerede olacağına nasıl karar verileceği. Bir kaçak çit nerede biter? Denizde olması gerektiğine karar verdiler. Çit denize doğru devam edecek, suya battıkça perspektif çizgilerinin ufka yakınlaştıkça küçüldükleri gibi küçülecekti. Ancak çit, dik ve engebeli yarlardan Pasifik’in kayalık tabanına daldıkça, destekleri gömerek sabitlemekten ibaret teknik sorun, bu kamu arazileri denen yerlere erişim için devlet yetkilileriyle anlaşmanın yanında hiçbir şey değildi. Christo ve Jeanne-Claude sonunda küçük de olsa bir avantaj sağladılar. Christo ve Jeanne-Claude’un çitlerini korunmakta olan kıyı kesimine yapamayacaklarının tavsiye edildiği zamanla onlara karşı bir mahkeme kararının çıktığı zaman arasında kalan bürokratik alacakaranlık kuşağında, işçiler çiti denize indirip sonucu filme almayı başardılar. Mahkeme kararının birkaç dakikayla önüne geçtiler ancak elbette iki hafta sonra tecavüz eden kısımları sökmek zorunda kaldılar. Sert yasal manevralar, stratejik ve geçici olarak öne sürülen gecekonducu hakları; San Francisco yakınlarında sanal olarak yaratıldığı haliyle, tümüyle on dokuzuncu yüzyıl arazi işgallerini andırıyordu.

Christoların estetiğinde çitin, bu örnekte geniş ve keyfince insan yapısı bir tasarım ürünü oluşuyla, güzel olarak alımlanması hayati önem taşır. Çitin rengi değişen ışık ve geçici hava koşullarına bağlı olarak değiştikçe, diğer türlü fark edilemeyecek hatta “orada” olmayacak şekilde, neredeyse bir fizikçinin kullanacağı anlamlarıyla doğanın “çekiciliğini” ve “rengini” ortaya çıkarır. Böyle anlarda estetik zevk, metalaştırmaya kapalı bir değer olan, gizemli bir hal alır – kısacası, Christo’nun adlandırmaktan hoşlandığı şekliyle, bir hediye gibidir.

Öte yandan, Christo ve Jeanne-Claude’un yeryüzü sanatı denen sanatları yalnızca kısmen deneyimseldir; nihayetinde, sıra deneyimi kaydederek arşivlemeye gelir. Yani, Christoların yapıtı, dayanıklı değer yalnızca arşivde yattığını göstererek değerini yeri nosyonunu inceltir. Burada *arşiv* demekle, üretimin anıtladığı her şeyi kastediyorum ki, bu da genellikle mekanik yeniden üretim yöntemlerinin kullanımını gerektirir. Çit, büyük bir çoğunluk tarafından, fotoğraflar aracılığıyla deneyimlenmiştir.

Bir röportajda, Christo ve Jeanne-Claude’a, “Sizin çalışmalarınızla ilişkisi açısından müzelerin rolünü nasıl görüyorsunuz?” sorusu yöneltilmiştir:

JEANNE-CLAUDE: Bizim için çok önemliler... Örneğin, tamamlandıktan sonra projelerimizin belgesel sergilerini yalnızca müzelerde gösterebiliyoruz. Bizim için,

halkın yaptıklarımızın farkına varması önemli, özellikle de ardından başka bir şey yapma niyetinde olduğumuz yerlerde, ki halk nasıl çalıştığımızın, projenin nasıl yapıldığının ve bunun güzelliğinin farkına varabilsin.

CHRISTO: Ve elbette, koleksiyon olarak müzeler; çalışmaları satın alırlar. Bununla projelerimizi gerçekleştirmemize yardımcı olurlar. Aynı zamanda, müzenin galerileri aşan bir eğitim kapasitesi var. Bizim için, projeler on dört günü kat kat aşarak gerçekleştiğinden, müze sistemi -kitaplar, filmler ve seminerler aracılığıyla- projenin niteliğini açıklayıcı bir işleve sahip. (Donovan 2002: 52)

Müze ya da arşiv hem kültürel ve ekonomik değer birikim yeri, hem Jeanne-Claude'un dediği gibi bir eğitim yeri, ancak aynı zamanda, ekonomik avantajın da sağlandığı yerdir. Burada görüntüler ve mühendislik tasarımları, birer sanat eseriymişçesine gösterilir ya da kurulurlar. Seyirliğe hazırlık niteliğindeki yazılar ve mümkün olanın yerleştirmesini yapan ekonomik anlaşmalar akademisyenler tarafından burada incelenebilir ve resimler, kitaplar ve filmler halka burada satışa sunulabilir. Demek istediğim, Christo ve Jeanne-Claude, dış mekan yerleştirmeleriyle ilişkili tamamlanmış ürün dışında her şeyi müzeye yatırmaktadır.

Bu Christoların başardığı şeyi gözden düşürmek değildir. Tam tersine. *Running Fence* gibi bir yapıt, yeryüzü sanatının öyle herhangi ilginç bir örneği değil, sunum ve algının, topoğrafya ve mülkün, güzellik biçimleri ve kullanım biçimlerinin, estetik ve ekonominin nasıl birbirlerinin fonksiyonu olduklarına dair süregiden bir çeşit yorumdur. Yorumun, çitin yapım aşamalarını ve tamamlanışını dile getiren hikayelerin ortaya konulabilecek şekilde bütünleştiği yer, müze, ya da daha kesin konuşmak gerekirse, arşivdir. Son olarak, Christo ve Jeanne-Claude'un çalışmalarının kültürel yararlılığının ekonomik değerini bulduğu yer, yine arşivdir.

7.3 Zukovsky

Bundan sonra tanınırlık açısından Christoların kat kat uzağında yer alan, ancak arşivlemeye bakışı, iki değer türünün dönüştürülmeye yatkınlığı fikriyle kültürel ve ekonomik değerlerin kutupsallıklarıyla ilgilenen bir sanatçıya değineceğiz. Christolarda olduğu gibi, müze ya da arşiv kitaplığı olan değer biçme/değerlendirme yeri, bu örnekte Harry Ransom Beşeri Bilimler Araştırma Merkezi'dir.⁴ Merkezin kurucusu Harry Ransom, özellikle modern döneme ait yazınsal arşivleri toplamakta ilk uzmanlaşanlardan biridir. Yöntemleri eski nadir kitap toplayıcılarınınkinden keskin bir şekilde ayrılır; özellikle de Henry Huntington ya da Pierpont Morgan gibi, amaçları, Frederick Johnson'ın, yine böyle bir başka koleksiyoner olan John Carter Brown hakkında fikirlerini belirtirken tanımladığı şekilde karakterize edilenlerden: "Ajanlarını tüm genişliğiyle uzağı tarayan

4 Harry Ransom Humanities Research Center. (ç.n.)

gözlerle bozdurulmuş ünlü kütüphanelerden müzayedelere getirilenler, ya da eski dükkanların aylak ziyaretçileri için gönderen ve bu mücevherlerin her birine sahip olma yarışının ne denli yüreklilik ve kararlılık gerektirdiğini bilen bir koleksiyonerden başka hiç kimse, bu orijinal kaynakların en seçkinlerinin tüm onurlarıyla böyle asilce bir araya gelişlerinden haz duymaz.”⁵

Arşivler için hâlâ bir “sahip olma yarışı” söz konusudur, ancak “orijinal kaynaklar”ın doğası değişmiştir. Turner, “bu mücevherler” derken, nadir bulunur kitapları kastediyordu – Walter Benjamin’in bir otantiklik “aura”sı diyebileceği niteliğe sahip güzel ve/veya kültürel nemi bulunan nesneler. Benjamin’e göre “aura”, taklidinde yok olan neredeyse mistik bir niteliği belirtir: “Mekanik yeniden üretim çağında solup giden, sanat yapıtının “aura”ıdır.” (Benjamin 1973: 223)

Ancak burada dikkatli olmak gerek. “Aura”yı tek başına bir kültürel değer alanı olarak belirlemek, onu bir çeşit kabalacı uygulama ya da hagiografiden ekonomik anlamda uzaklaştırmaktır. Benjamin’in nihai amacı bu olsun ya da olmasın, terimi kültürel değer ve değişim değeri arasındaki ilişkiyi dillendirmek için de kullanıyordu. *Aura*, onun orijinal -yani, tarihsel olarak bir orijine bağlı ve o kültürel geleneğin izlerini kendinde barındıran- yapıtların değerini belirlemede kullandığı çift kutuplu terimiydi. Ancak daha Benjamin’in yazdığı 1930’lu yıllarda bile “orijinal” kavramı değişmekteydi, ve Harry Ransom’ın arşiv toplama vizyonu, bu modern ya da Modernist fikirle uyuşuyordu.⁶ Aura artık yalnızca tamamlanmış güzel üründe bulunmuyordu – örneğin, James Joyce’un *Ulysses*’inin üç farklı baskı halinde çıkan ilk baskıları. Aura daha çok *Ulysses* gibi bir orijinal yapıtın mekanik yeniden üretim dünyasına rağmen ortaya çıktığı gizemli süreçte yatıyordu. Bunun için de bir arşive gereksinim duyulurdu, çünkü Joyce’un orijinalliğinin doğasını bulup çıkarmak için yalnızca Homeros temalarının kullanımına bakmak yetmezdi; orijinalliğinin kökeninin, kendi yarattığı anlatılarda olduğunu teslim etmeniz gerekirdi – yani ıvır zıvır olan defterler, iptal edilmiş taslaklar, baştan sona farklı tekzipler, gizemden arındırılmış izleğiyle gövde ve hatta pazarlama stratejileri. 1962’de *Sunday Times*’a, “yazara yalnızca yazdıkları karşılığında değil, attığı defterler, yazışmalar ve yanlış başlangıçlar karşılığında da ödeme yapmaya” istekli isimsiz bir Amerikan üniversitesiyle ilgili -söz konusu üniversite, Harry Ransom adına kurulmuş Texas Üniversitesi’ydi- demecinde, Cyril Connolly de bundan söz ediyordu (Basbanes 1995: 319-320).

Arşiv ekonomisinin, müzeninkinden bir nebze olsun farklı, kendine has dinamikleri vardır. Bir arşiv satın aldığınızda, çalışmaların bütünü ele geçirmiş olursunuz. Bu bir Frida Kahlo tablosu ya da meşhur ceketiyle ve geçici de

5 Basbanes’te alıntılanmış (1995: 13).

6 Modernist bir kavrayış olan “yeni”nin, genellikle bilinen “orijinsiz olma”nın tersine, “bir orijine sahip olan” anlamına gelmesiyle ilgili daha ayrıntılı bilgi için, bkz. Heinzelman (2003: 131-134).

olsa üzerinde yazılı fiyatıyla, *Muhteşem Gatsby*'nin, az bulunurluk ve ün gibi çalışmanın önemini ve değerini artıran kültürel özelliklere sahip bir ilk baskısını satın almaya benzemez. Her arşiv neredeyse tanımı gereği *sui generis* (eşsiz, kendine özgü, ç.n.) olduğundan, kariyerinin ortalarında üretken bir Amerikalı şairin arşiviyle, kariyerinin sonlarına yaklaşmış olup az ama öz ürün veren Avustralyalı bir düzyazı ustasının arşivini karşılaştırıp bunlardan biri aleyhinde karar verecek bir standart ya da ölçü yoktur. Diğer malların, hatta tek tek sanat yapıtlarının tersine, arşivler nadiren yeniden satılırlar. Bunları elden çıkarmak gerçekten kolay değildir. Bu nedenle başta satın alındıkları fiyatın ötesinde hiçbir değişim değerine sahip değildirler. Arşivler, bir kez edinildikten sonra, yalnızca giderek artan saklama, kataloglama ve sergileme; bir de büyüklerin araştırma amaçlı kullanımlarına açık tutma masraflarına tabidir.

Modern arşiv ekonomisinin bir ölçüde “ıvır zıvır teorisi”ne⁷ dayandığına hâlâ ikna olmadıysanız, bir de şu hipotezi düşünün: Elimizdeki ya küçük bir Shakespeare ıvır zıvırı olsaydı – belki yazarın *Hamlet*'in “olmak ya da olmamak”ının çeşitli versiyonlarıyla güreşmesini içeren bir elyazması değil de, Shakespeare'in clinden çıkma tek bir sayfa elyazması olsa? Öncelikle, bunun tüm bir kültürel “Shakespeare”in-oyunlarını-yazan-aslında-kimdir?” endüstrisini hepten işinden etmeye epey katkısı olacaktır.

Elimizde Shakespeare'in attığı taslaklardan yok, ama Shakespeare'in onun arşiv ekonomisini başlatmasında hayati bir rol oynadığı yirminci yüzyıl Amerikalı şairlerinden Louis Zukovsky'ye ait neredeyse “tam” bir arşive sahibiz. Zukovsky, modern dönemde çok az sanatçının yapmış olduğu bir şey yapmıştır. Kendine dair bir arşiv tutmuş, aralarında 24 kalkımlık 800 sayfa uzunluğundaki “A” adlı şaheserinin ve istemsizce kariyerinin ekonomik anahtarı haline gelmiş *On Bottom*⁸ adlı bir Shakespeare incelemesinin de bulunduğu poetik yapıtlarının çıkışını ve gelişimini ortaya koyan bir kayıtlar bütünü oluşturmuştur. Sıradan bir elyazması sayfanın ortaya koyduğu kadarıyla, acımasızca denebilecek ölçüde gizlenmiş bir arşivdir. Christo'ların *Package 1961*'inde olduğu gibi, burada da gereğinden çok daha fazla sarım söz konusudur; çalışmalarını bilgisayarların olmadığı dünyada elle yapan Zukovsky, kullanmadıklarının hepsini, boşaltmadığı çöplerin tümünü arşive dahil etmiştir. Sorulacak ilk soru şudur: Neden – neden bunların hepsini sakladı? Ve ikincisi: Neden biri bunları satın almak istesin ki? Ancak yirminci yüzyıl şiirinin işini ancak çok ama çok ciddiye alan bir öğrencisiyseniz tanıyabileceğiniz bir şairin arşivi bu noktada bizi neden ilgilendirmeli ki?

Bunun nedeni, Zukovsky'nin, kariyerinin yol alırken çizdiği ekonomi eğrisinde, Christo için merkezi önem taşıyan değişim değeri ve kültürel değerin

7 Malların geçici değerlerinin kalıcı statüye göçlerini araştıran teorinin tam versiyonu için, bkz. Thompson (1979).

8 *Dip Üstüne*, denebilir. (ç.n.)

kesişim noktalarının bulunduğunu, ancak Zukovsky'nin durumunda bu kesişimlerin uluslararası tanınırlığın getirdiği keşmekeş olmaksızın tamamen farklı bir matris içinde yapılandırıldığını göstermesidir. Hem Zukovsky'nin arşiv pratiklerinin hem de onun yazınsal arşivinin kültürel bir enstitüde yeniden konumlanışının tarihi, bir kez daha bir kültürel değer ölçütlenmesinin nasıl ekonomik değer olarak da işlev göreceğini anlamamıza olanak tanıyacak çift kutuplu bir görüş geliştirmemizi gerektirecektir. Zukovsky, işaret ettiğim çift kutupluluk tanımını çifte söylemli bir fizik alanından dem vurarak koymuştur:

Işık – dalga ve kuantum, her ikisinin varlığına ilişkin sağlam kanıtlarımız var:
Şimdiki uğraşımız bunun nasıl olduğunu görmek: ki
İki bakış açılı bu kompozisyonu mükemmelleştirebilelim,
Ekonomistlerin de benzer bir problemi var.
(Zukovsky, 1978: 49)

Birisi çıkıp “iki bakış açılı” oluşun daha en başta Zukovsky'nin etnik kökeniyle belirlendiğini söyleyebilir. Eskenazi dilinde konuşan Litvanya göçmeni bir ailenin Amerika'da doğan tek çocuğu, bir bestecinin kocası ve bir konser kemancısının babası olan Louis Zukovsky dile, müziğe ve aileye değer verirdi. Belki de bu dışarılıklı bakış açısı nedeniyle, onun şiiri, dilin ve dilin işitselliğinin müzikal yönlerine, duyular pahasına olsa bile bir büyülenme içinde olduğunu ortaya koyar. Zukovsky'nin dilinin yüzeydeki ya da sonik zevkleri bizim için her zaman erişilebilir olsa da, kimi pasajların anlaşılması güçtür, çünkü bizim için yazılmamışlardır. Baskıda karısından (“Bambaşkadır/Alevin/Celia”)⁹, onu hem kendisinin BAC(H)'ı hem de Azize Cecilia'sı, müziğin patroniçesi yaparak, “bir okur” şeklinde söz ediyor ve çalışmasının büyük bölümüne, sanki asla hiçbir zaman tamamen anlayamayacakmışız hissini veren özel bir dilde yazılmışlarcasına, imalı, kapalı bir simyacılık duygusu hakim.

Aynı nedenle, çalışma engin genişlikte. Zukovsky “A”yı “bir hayatın ve / -bir zamanın şiiri” olarak tanımlıyor. Eğer şiirde temsil edilen hayat ara sıra karanlık bir şekilde yakın zamanlara denk geliyorsa, Henry Adams, J. S. Bach, Cavalcanti, Spinoza ve Marx'ın *Kapital*'i üzerine ince motifler ve hatta dünyanın yoğunlaştırılmış bir tarihini içeren şiirin kompoze edildiği “zaman” 1920'lerden 1970'lere, yarım yüzyılı kapsar. Zukovsky'nin çalışmasını pazarlamanın güçlüğü, belki bir sözcük bile okunmaksızın tahmin edilebilir.

Yazık ki gerçekten de, 1920'lerin sonlarında kısa bir ünlenme döneminin ardından, Zukovsky yayıncı ve okuyuculardan yana, yazı hayatını Works Progress Administration'da¹⁰ (WPA) teknik editör ve yıllarca Brooklyn Polytechnic Institute'te öğretmenlik yaparak desteklediği, neredeyse tam bir kayıtsızlık evresi

9 “Blessed/Ardent/Celia” (ç.n.)

10 İş Geliştirme Yönetim Birimi. (ç.n.)

atlatıldı. Zukovsky'nin, 30. yaşına daha yeni girdiği ve insanların otuzlu yaşlarında verdikleri kariyer kararlarını aldığı zorlu Buhran yıllarında, iki işi vardı. Gece-leri çalıştığı ilk işi, 1935'ten 1940'a kadar beş yıl boyunca üzerinde çalıştığı ve bundan sekiz yıl sonrasına kadar da basılmayan yazıyla ilgili bir ders kitabının oluşturulmasıydı. *A Test of Poetry* (Bir Şiir Testi) adını verdiği bu ders kitabı, dünya şiir tarihinden, kimi zaman referans, yazar ya da tarih göstermeden çeşitli şiir örneklerini yan yana getirerek öğretiyordu. Öğrenci/okuyucunun uygulaması önerilen fikir, bu karşılaştırmaları standart bir "nazım değerleri yargısı"na ulaşmak için kullanılmaktı. Kitap hiçbir *a priori* standart ortaya koymaz: Bunlar "ilgili" okuyucu tarafından çıkarsanmalıdır. Eleştirel yorumdan neredeyse eser yoktur. Okuyucuya kılavuzluk edecek tek şey, derleyici Zukovsky'nin karşılaştırmalı metin seçimi ve bunları düzenleyiş şeklidir. Kitabın kompozisyonu sanki, Zukovsky'nin başkaları tarafından gerçekleştirilen yaratıcı edimleri kataloglaması ve arşivlemesi yeni bir pedagojik standartlar kümesi yaratmaya denkmiş gibi, tek başına düzenlemenin bir fonksiyonu gibidir.

Günlük işi dizin oluşturmak, etkisi açısından bakıldığında arşivcilik, yani onun söylediği şekliyle "Koloni günlerinin en başından geniş-ölçekli üretimin başlangıcına kadar Amerikan dekoratif sanat ve zanaatlerinin grafiksel bir araştırması"nı yaratmaktı (Nadel 1997: 112). Bu, onu 1936'dan 1940'a kadar uğraştıran işin, bir şairin nasıl çalıştığı nosyonunun, *A Test of Poetry* için yapılan kataloglama ve düzenleme gibi nasıl ayrılmaz bir parçası olduğunu anlamak önemlidir. WPA'nın *Index of American Design*'i (Amerikan Tasarım Dizini) kullanım değeri olan nesnelere, günlük kullanım alanı bulan dekoratif sanat ve zanaat ürünlerine odaklanmıştı. Zukovsky'nin poetikasının merkezi de burasıydı -yaşanan hayat- ve artık bu hayat, yazan ya da onun tercih ettiği sözcükle, şiir dizen birinin hayatıydı. Düzenleme ve dizin yaratmanın eşdeğer işler olduğunu keşfetmişti. Düzenlemek yaratmaktı. Bu nedenle dizin yalnızca bir liste değildi; "bir yandan yapıt içindeki değer kategorilerini ve yapılarını ortaya koyarken, diğer yandan metnin ayrıntılarını yeniden kurarak bunlara yeni ve genellikle beklenmeyen bir şekilde erişim sağlamak"taydı (Nadel 1997: 117). Zukovsky'nin yazdığı son şey, kendi şiiri "A"nın dizini oldu. Aslında başlangıçta dizine yalnızca *the*, *a* ve *an* sözcüklerini koymak istiyordu, ancak karısı, Celia, Zukovsky'yi kendisinin hazırladığı ve Zukovsky'nin gözden geçirdiği daha geniş bir konu ve isimler kümesi koymaya ikna etti. Aynı *Index of American Design*'in WPA yazarları tarafından oluşturulan bir ortak çalışma olması gibi, Zukovsky'nin poetik yapıtının değerinin de karısının yaratıcı ortaklığına borçlu olduğu belli olmuştur. Yaratıcılık bireysel ifadenin değil, değerlerin evliliğinin edimiydi. Celia'nın, Louis'in şiirlerinden biri için yaptığı müzikal düzenleme, aynı "A"nın tümünün dizinini çıkarmak gibi, şiirin yaratılışına denk düşen tamamlayıcı bir kompozisyon edimiydi.

WPA yazarlarının hazırladığı dizin ve "A"nın dizini arasında, 1963'te Texas Üniversitesi Zukovsky arşivinin tamamını ele geçirdi. Buraya gelene

kadar Zukovsky birkaç kitap ve kitapçık daha çıkarmıştı, ama bunlar ya “A” 1-9’un teksir makinesiyle çoğaltılmış kopyaları gibi kendi kendine bastığı şeylerdi, ya da Prairie City, Illinois gibi yerlerde çok az sayıda basılmışlardı. Ransom Center Zukovsky’nin bireysel yaratıcı çalışmalarını muhtemelen Ezra Pound ve William Carlos Williams’a yanıt niteliğinde olan geniş çalışmalarını istediği kadar istiyor değildi. Diğer yandan Zukovsky, Celia’yla birlikte, umutsuzca, Shakespeare üzerine hazırladığı iki ciltlik araştırmayı yayımlatmak istiyordu. Ransom Center’ın Shakespeare üzerine ciltleri Beşeri Bilimler Araştırma Merkezi’nin yayınevi Ark Press tarafından hayli kötü kalitede yayımlaması karşılığında, Zukovsky’nin tüm kitaplık ve arşivini, sonradan eklenecekler de dahil olmak üzere üniversiteye satması yönünde bir anlaşma yapıldı.

Asıl önemli nokta, Zukovsky’nin tuttuğu arşivin onun için her zaman bir kendini değerlendirme alanı olmasıdır. Aradan onyıllar geçip yapıtları için belli bir okuyucu kitlesi bulunmadıkça, bu birikim; düzeltmeler, yan notlar, okuma notları, yanıtlar ve rastgele aylaklıklar yayımlayanlara bir alternatif oluşturmıştır. Onun çok tutumlu olduğunu düşünmemin nedeni budur.

Zukovsky arşivinin edinilmesi, onun yirmili yaşlarından beri ilk kez eleştirel tepki almasını ve halkın ilgisine mazhar olmasını sağladı. Artık, yıl 1965, Zukovsky’nin yaşı 61’di ve W. W. Norton, içerdiği “tüm” ibaresi yüzünden yanlış konulmuş *All: The Collected Short Poems* (Tüm Kısa Şiirleri) ismiyle çalışmalarının ilk ticari yayıncısı oldu. Zukovsky, öğretmenlikten 1966’da emekli olabildi. Bunu izleyen yıllarda ise, bir makaleler seçkisi ve 1978’de California Üniversitesi Yayınevi’nden çıkan “A”nın tam metni de dahil olmak üzere en önemli çalışmaları yayımlandı. Arşiv, ticari yayımların bir alternatifi olarak değil de, 1963’ten itibaren yayıncılıkta bir tür ekonomik değişim biçimi haline geldi. Öyle olsa bile, Zukovsky’nin tüm eleştirel ilgiyi üstünde toplayan son yirminci yüzyıl Amerikalı şairlerinden biri olduğu şüphe götürmez.¹¹ Eğer Zukovsky’nin çalışmaları kalıcı bir kültürel auraya sahipse, alışıldık dinamikleri tam ters yöne çevirerek, arşiv uygulamalarının ekonomik fiyat tespitlerini geride bırakacaktır.

7.4 “Woodstein”

“Sanata düşen görevlerin en önde gelenlerinden biri her zaman ancak sonradan tamamen doyurulabilecek bir talebin yaratılmasıdır.” (Benjamin 1973: 239) Burada Benjamin’in bir nesnenin kültürel aurasını ekonomik terimlere yakın terimlerle tanımlama denemelerinden birine daha tanık oluruz. Öte yandan, kültür tarihçileri, Benjamin’in bu *aura* tanımını, hakkında pek çok şey yazdığı Charles Baudelaire’in açıkça ekonomik olan dilinden devşirdiğinden çoğunlukla bihaber görünürler. Baudelaire “Genç Edebiyatçılara Öğütler”inde, “Şiire kendilerini

11 En tam eleştiri, benim makalemin de çok şey borçlu olduğu Mark Scroggins’in incelemesi gibi duruyor; bkz. Scroggins (1998).

adayan yeteneklere, asla bırakmamalarını tavsiye ederim. Şiir en iyi geri dönüş sağlayan sanatlardan biridir, nacak sonrasına kadar hiçbir faiz getirmeyen bir yatırım türüdür – ancak oranın bir hayli yüksek olduğunu ekleyebilirim. İyi dizele-
rin bir yayıncının mahvına sebep olduğuna işaret edecek kadar kıskanç olanlara meydan okuyorum.”¹² Benjamin’in talep izdüşümü kabilinden kabul ettiği bir şey de *gizlilik*. Ya da, *gizlilik*, etkisi ertelenmiş doyum olan kültürel auraların anlamdaşdır. Bu müstakbel talebin ekonomik olarak Zukovsky deneyiminden çok farklı bir şekilde nasıl yaratıldığını görmek için, aslında hiç de sanatsal olmayan bir arşive başvuracağım. Ve yine de bu sınırdaki duran örneğin, beşeri bilimlerin içindeki bir arşiv ekonomisinin nasıl işleyebileceğinin neredeyse alegorik bir modelini teşkil ettiğini öne süreceğim.

Sözünü etmek istediğim arşiv, 1972’de Başkan Nixon’ın istifasına ve diğerleriyle birlikte iki danışmanı ve başvekilinin mahkumiyetine yol açan Watergate skandalıyla ilişkili ilk hikayeleri patlatan iki *Washington Post* muhabiri, Bob Woodward ve Carl Bernstein’a aittir. Arşiv, yine Harry Ransom Center tarafından 7 Nisan 2003’te 5 milyon dolara satın alınmış, bunun 500.000 doları enstitüye, “Watergate Arşivi” içeriğiyle ilişkili ileride düzenlenecek akademik konferanslar, sempozyumlar, akademik ziyaretler ve dersler için bağış olarak bırakılmıştır.

Arşivin bu fiyatı nasıl bulduğu, bunun değer kavramı için neden bir sınır durum teşkil ettiği sorusunun bir parçasıdır. Başlangıçta, Woodward’un belgeleri, mezun olduğu Yale Üniversitesi’ne söz verilmişti. Gerçekten de, arşivlerinin Watergate’le ilişkili olmayan bölümünün ileride oraya verilmesi pekala mümkündür. Ancak, Woodward ve Bernstein’a, Başkan Johnson’ın eski metin yazarı, kendisi de eski bir muhabir olan ve yakın zamana kadar Austin, Teksas’taki LBJ Başkanlık Kütüphanesi ve Müzesi’nin müdürlüğünü yürüten Harry Middleton tarafından, artık yetmişli yaşlarına gelmiş adamlar olarak çalışmalarının ana çatısını Watergate hikayesi ve onun tarihsel kaydının oluşturduğunu düşünceleri önerildi. Ya da en azından sonunda aktarıma aracılık eden New York’lu kitap satıcısı Glenn Horowitz’in anlattığı hikaye böyledir: Bu kültürel kökenli bir ekonomik edimin hikayesidir.¹³

Christo ile Jeanne-Claude ve Zukovsky ile karısı Celia gibi, Woodward ile Bernstein da hem Watergate raporlarında hem de izleyen arşiv düzenlemelerinde bu ilgi ve değerlerin evliliği yolunda hareket ettiler. Diğerinin arşivinde hangi değer olursa olsun, daha çok bir anonim şirket malı, adı “Woodstein” konabilecek bir ortak mülk söz konusuydu. Woodward’un açıklamalarına göre satış “Carl’in fikriydi. Tek başına birşeyler yapmayı düşünüyordu. Ama belgelerin birlikte olması gerektiği duygusuyla.” Hatta Bernstein evliliği genişletme yönündeki

¹² Paz’da alıntılanmış (1991: 137).

¹³ Alicia Shepard (2003: 2-12). Watergate Arşivi’nin alım satımına ilişkin izleyen tüm alıntılar bu makaledendir.

ilgisini bile ifade ediyordu. “Gerçek şu ki,” diyordu, “özellikle de Ben’in (Bradlee, *Washington Post*’un yazı işleri müdürü) belgelerini eklemesini umardım.”

Ancak Bradlee, kültürel yerindelikle değil ama ekonomik mülkiyetle ilişkili bir başka soru yöneltiyordu: “Belgeler kimindir?” Konuştuğum hiçbir gazeteci, şimdiye kadar bir gazete arşivinin bir gazeteci tarafından satıldığını hatırlamıyor. Bradlee şöyle fikir yürütüyordu; “Bence Carl’ın biraz mangıra ihtiyacı vardı. Onun geçtiği yollardan geçen bizler için, bu kesinlikle anlaşılabilir bir şey. (Ama) Ben o belgelerin Bernstein ve Woodward’a ait olduklarını düşünmüyorum. Konuştuğum pek çok avukatla birlikte, ben de belgelerin gazetenin mülkiyetinde olduğuna inanıyorum. Ancak bu tip bir mülkiyet hakkını bu örnekte bana bakmayın, bunun benimle hiçbir ilgisi yok- uygulamamaya karar verdik.” Bernstein, kendi adına, “bunların (Watergate belgeleri) satışı bir iş kararıydı. Kişilerin çalışmalarının karşılığı verilmelidir,” açıklamasında bulunuyordu. Peki Woodward neden Yale ile yaptığı anlaşmayı açıktan geri çevirmişti? Bernstein’a göre, “Sanırım Bob onların (Texas Üniversitesi) önerilen miktarı ödeyecekleri konusunda kuşkuluydu.” Woodward ise kendi adına, bu kararı etkileyen faktörlerin küratörlerin gösterdiği ilgi kadar Texas’ın arşive sağlayabileceği “gösterim değeri” olduğunu beyan ediyordu.

Woodward ve Bernstein tarafından yapılan açıklamalar tamamen makul görünmektedir. Arşivlerinin herhangi bir politik programa sahip bir kuruluşa gitmesini istememiş, bunun haklılaştırmasını bu araştırmanın esasen parti kazanımları için değil, nesnel araştırmacı muhabirlik ve kamu yararı için yapıldığı gerçeğinde bulmuşlardır. Bir an için, ekonomik kazanımı, iki muhabirin notlarına Kongre Kütüphanesinin 5’er milyon dolar verebileceği ya da İrlanda Ulusal Kütüphanesi’nin James Joyce’un özel koleksiyonlarda bulunan son yazmalarına 11 milyon dolar ödemiş olduğunu bir kenara koymama izin verin. Woodward ve Bernstein’ın mantığının uygulaması, Watergate arşivinin; örneğin yazınsal arşivlerin incelenmesinde gösterilmesi gereken nesnellik gayretine benzer bir akademik titizlikle araştırılması gerektiği yönündeydi.

Woodward ve Bernstein bunu bu şekilde ortaya koysun ya da koymasın, belgelerinin D. H. Lawrence, William Faulkner, George Bernard Shaw ve T. S. Eliot’ınkilerin bulunduğu kurumda barındırılıyor olması bunların çevresinde kültürel bir aura oluşturmaktadır. Dahası, bu arşive yazınsal/kültürel bir ışık altında bakmak için de birkaç neden bulunmakta. Öncelikle arşiv, çoğu edebiyat akademisyeninin ancak hayalini kurabilecekleri şeyler içermektedir – yaratıcılığın saf tarihi kökenine çevrilmesine izin veren bir Rosetta Stone gibi. Arşivde “17.06.72” tarihli bir dosya ve Woodward’ın telaşlı el hareketleriyle yazılmış bir baskını kaydeden notu da bulunmaktadır – “Dem Nat merkez bürosundan 5 kişi tutuklandı,” ve bunu izleyen iki isimle telefon numarası.

Ancak bir yazınsal arşivin belki de çok daha ötesindeki Watergate arşivi, aynı zamanda, eğer ıvır zıvır basılmaya uygun olmayan ya da basılamayacak durumda olan demekse, gerçek anlamda pek çok ıvır zıvırla doludur. Bu son nokta bizi doğrudan arşivin ekonomik değerlendirmesine açıklık getiren bir yönüne götürür: Arşiv modern siyaset tarihinin en iyi tutulan sırlarından birini içermekteydi – adlı adınca, Woodward ve Bernstein’in davayı öne sürmelerine yardım eden kaynak olan ve “modern gazeteciliğin çözülemediği en büyük sırrı..., ABD tarihinin en ünlü anonim şahsı” olan “Derin Gırtlak”ın¹⁴ sırrını (O’Connor 2005: 89).¹⁵ Texas Üniversitesi bir kamu kuruluşu olduğundan ve bu yüzden gazeteciler gibi ajanlara diğer türlü gizli tutulabilecek bilgileri vermesini gerektiren Açık Kayıtlar Kanunu’na tabi olduğundan, Watergate arşivinin bir kısmının, “Derin Gırtlak” ile isteyerek ya da istekleri dışında temas halinde olan kimi şahısların ölümüne dek Ransom Center’a teslim edilmesinden kaçınıldı. Başlangıçta, sakıncalı materyalin arşivin tümünün yüzde 8 - 10’u olduğu düşünülürken, sonradan oranın bunun iki katından fazlasına tekabül ettiği ortaya çıktı.

Watergate arşivinin ekonomik değerini oluşturan öğelerden biri gizlilik, bir diğeri sonradan ifşa olunan bir sır, bir başkası Woodward’ın gösterim değeri diye adlandırdığı; Benjamin’in sanat yapıtı gibi, ancak sonradan tamamen duyurabileceği bir talep yaratmasıdır. Dahası, arşiv tamı tamına yerli yerine oturduğunda ve akademik kılı kırk yarıcılıkla kamunun izlenimine de açıldığında, sırf bu amaç için bir kenara konmuş olan yarım milyon dolar sağ olsun, kendisi hakkındaki akademik araştırmalara da imzasını atmış olacaktır.

Öyleyse, hem ekonomik hem kültürel mükafatını kendine özgü yollarla yaratmış bir arşivdir bu. Sağlam bir satın alma fiyatı, yalnızca mallara gelecekte yönelecek talebi karşılamakla kalmayıp, malların kültürel ve siyasi değeri haline gelecek tartışmaların da yıllar boyu sürdürülmesini sağlayacak bir ekonomik mekanizmaya çevrilmiştir.

7.5 Özet ve Sonuç

Kısaca özetleyip sonuçlandırmak istiyorum. Christolar örneğinde, yapıtın ekonomik dönüşünün tam anlamda keşfedilmesi için fiziksel olarak araziden müzeye dönüşün gerektiği bir yaratıcı süreçle karşılaştık. Zukovsky’de, yayımlatmanın yerini alan kendi yaratıcılığının bir ömür süresince dizinini yaratma

14 “Deep Throat” (ç.n.)

15 Bu makale yazılalı, yalnızca arşiv açılıp halka açık ilk sempozyum düzenlenmiş değil, aynı zamanda Derin Gırtlak’ın kimliği de açığa çıkmış bulunmakta. Tahmin edildiği gibi, bunlar arşivin yalnızca akademik ve ekonomik değerlerini geliştirmiş gibi görünüyor. Bir yerel gazete “Sırrın ifşası UT (Texas Üniversitesi) için bir lütu!” başlığının ardından, iyi hesaplanmış bir mali metafor kullanarak, “Bir gizemi çözmek ve ilgili deflasyonuna yol açmak şöyle dursun, (W. Mark) Felt’in, Watergate bilgilerini sızdıran gizli kaynağın kendisi olduğu yönündeki sürpriz ifşası, Amerikan siyasi tarihinin esaslı dönemlerinden birine olan ilgiyi kat kat zenginleştirmiş bulunuyor,” diyordu (Lisher 2005: 1).

uygulamasının, çalışmalarını daha kapsamlı olarak yayımlatma fırsatı haline gelişini gördük. Watergate arşivi örneğinde ise, gazetecilerin çalışmalarının kamu için öneminin, onların ham elyazmalarına, kendi kültürel ilgi alanına ve değerine sahip bir anlatı niteliği verdiğini. Watergate örneğinde bildiğimiz “kim yaptı” iken; anlatılmayan tarih kimin yaptığını ifşa edenin bunu nasıl yaptığı idi. İfşa anlatısını yapılandırmakla ilgili olan ikinci anlatı, Nixon’ın Beyaz Saray’da yaptığı hatalar anlatısından daha az önemli değildi. Gerçekte, kültürel açıdan, ikincisinin bizim için daha değerli olduğu anlaşılabilir.

Öte yandan, sözünü etmeye değer bir başka şey, Watergate arşivinin ekonomik değerinin, Watergate soruşturmasını en başta gerekli kılan şeyden pek de farkı olmayan bir gizlilik ilkesine dayandığıdır. Nixon’ın Beyaz Saray’ı elbette sırrının açığa vurulmasını istemiyordu, ne de olsa bu Nixon çemberinin alçaklığını ortaya koyabilirdi; Bernstein ve Woodward elbette ellerindekini açıklamak istiyorlardı, ancak sanatın talep değerinden -belgelerinin kazandığı kültürel aura- geri kalmamak için, yalnızca ifşanın arşivlerde her zaman olduğu gibi, sonradan gerçekleşmesini istiyorlardı.

Jacques Derrida İngilizce’ye *Archive Fever* (Arşiv Ateşi) olarak çevrilen provokatif çalışmasında, arşiv kurma arzusunun köklü bir köken anı bulma ve buna sahip olma dileği olduğunu ima eder. Carolyn Steedman da, *Dust* (Toz) adlı provokatif Derrida eleştirisinde, “arşivin gramer kipinin... ‘olduğunda (...) oluyor olacak’taki gelecek şimdiki zaman” olduğunu ekler.¹⁶ Arşiv ekonomisi de, Watergate belgeleri örneğinde mükemmel denebilecek ölçüde açığa çıktığı gibi, aynı şekilde işler. Arşivin has kökensel bir anı anıtlştırması ve bir vaatte, bir tarihsel gizemin “gelecekte (...) var oluyor olacak” ifşasının vaadinde bulunuşu, arşivin edinilme şartlarına dikkatle işlenir.

Altını çizdiğim üç örnek biraz alışılmışın dışında olabilir, ama hiçbiri tuhaf değildir. Bunları alışılmışın dışında yapan şey, bu farklı yazar ve sanatçıların kültürel auralarının, belirgin bir şekilde sağduyunun ıvır zıvır diye adlandırdığı şeye dayanmalarıdır. Bu alışılmışın dışındalığı incelemek yoluyla, kültürel değerlerin, bunları yapılandırmaya yardım eden ekonomik kurallar bütününi nasıl bulandığını ve etkilediğini görebiliriz. Daha da önemlisi, etkiyi tam o anda -arşivin kurumsallaşmasında- tespit edebiliriz. Ekonomik söylem tarihsel olarak ıvır zıvır hakkında konuşulurken daha az teoriye döküldüğünden, ve ıvır zıvır genellikle kültürel değerın tam karşısında yer alıyormuş gibi anlaşıldığından, ıvır zıvırın, insan uğraşının en kalıcı anıtlarından birini nasıl ürettiğini anlamada ekonomik olarak en büyük öneme sahip şey olarak düşünülmesi gerçekten alışılmışın bir hayli dışındadır.

Şimdi de son nokta. Ekonomik söylem her ne kadar değerın biçilmesinde baskınsa da, diğerlerini, bunlar rekabet halindeki değil de, tamamlayıcı söylemler olduklarından, etkisiz hale getirmez. Benzetme evlilik söylemi içindir. Bir

¹⁶ Derrida (1996) ve Steedman (2001: 7).

topluluk evliliğin bir anlamının -bir erkek ile bir kadın arasında olan- gerçek ve baskın olan olduğuna karar verse bile, fikrin değeri, biz onu taslaklaştırdığımızda; görmezden geldiğimizde ya da bunu sağlayan tamamlayıcı kullanımları indirgediğimizde, tınısından gerçek anlamda pek çok şeyi yitirecektir.

Kaynakça

- Basbanes, Nicholas A. 1995. *A Gentle Madness: Bibliophiles, Bibliomanes and the Eternal Passion for Books*. New York: Henry Holt.
- Benjamin, Walter. 1973. *Illuminations*, çev. Harry Zohn. Glasgow: Collins/Fontana.
- Derrida, Jacques. 1996. *Archive Fever: A Freudian Impression*, çev. Eric Prenowitz. Chicago: University of Chicago Press.
- Donovan, Molly. 2002 ed. Christo and Jeanne-Claude in the Vogel Collection, sergi katalogu. Washington, DC: National Gallery of Art, ve New York: Harry N. Abrams.
- Heinzelman, Kurt. 2003. "Make It New": The Rise of an Idea. K. Heinzelman, *Make It New: The Rise of Modernism*'de, 131-133. Austin: Harry Ransom Center ve University of Texas Press.
- Lisher, Mark. 2005. Secret's End Is a Boon for UT, "Deep Throat" Episode Likely to Boost Interest in Watergate Papers. *Austin American-Statesman*, 3 Haziran, s. 1.
- Marx, Karl. 1967. *Capital: A Critique of Political Economy*, çev. Samuel Moore ve Edward Aveling, Cilt 1. New York: International. (*Kapital: Ekonomi Politikin Eleştirisi Cilt:1.*, Çev. Mehmet Selik, Nail Satılğan, Yordam Kitap, 2012.)
- Nadel, Ira B. 1997. A Precision of Appeal: Louis Zukovsky and the Index of American Design. M. Scroggins, *Upper Limit Music: The Writing of Louis Zukovsky*, 112-126. Tuscaloosa: University of Alabama Press.
- O'Connor, John D. 2005. I'm the Guy They Called Deep Throat. *Vanity Fair*, Temmuz, 89.
- Paz, Octavio. 1991. *The Other Voice*, çev. Helen Land. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Scroggins, Mark. 1998. *Louis Zukovsky and the Poetry of Knowledge*. Tuscaloosa: University of Alabama Press.
- Shepard, Alicia. 2003. Off the Record. *The Washingtonian*, Eylül, 2-12.
- Steedman, Carolyn. 2001. *Dust*. Manchester: Manchester University Press.
- Thompson, Michael. 1979. *Rubbish Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Throsby, David. 2001. *Economics and Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zukovsky, Louis. 1978. "A." Berkeley: University of California Press.

ÜÇÜNCÜ KISIM

SÜREKLİLİK VE YENİLENME

Yolngu Törensəl Şarkı Yorumlarında Değer:

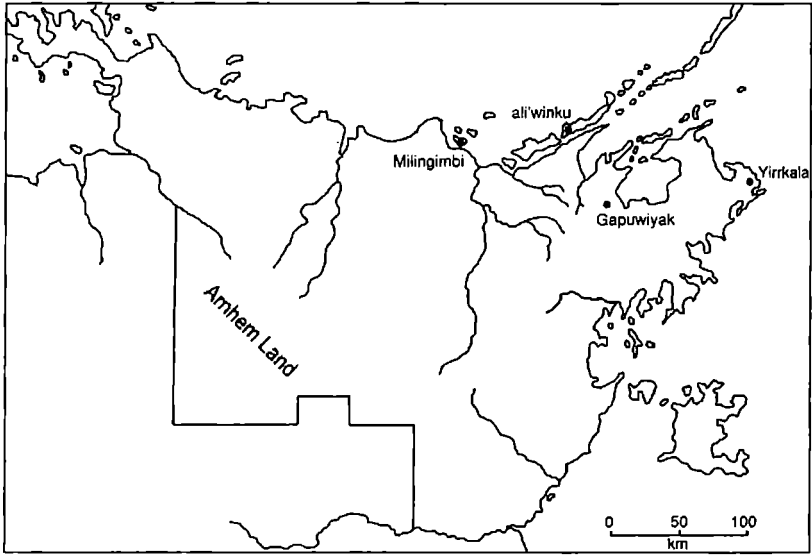
Süreklilik ve Değişim

Steven Knopoff

8.1 Giriş

Yolngular Avustralya'nın Kuzey Bölgesi'nde, Kuzeydoğu Arnhem Toprakları'ndaki geleneksel yerleşim yerlerinde yaşayan birkaç bin kişilik bir Aborjin topluluğudur. Bir etnomüzikolog olarak benim ilgim, dört büyük Yolngu yerleşim yerinden biri olan ve şu anda yaklaşık 1200 kişinin barınağı ya da geçim yeri olan Yirrkala ve çevresindeki toplulukta halk arasında söylenen tören şarkılarına yöneldi. Müziğe sırf eğlence ya da seyirlik gözüyle bakmanın (ya da klasik müzik örneğinde, müzik fikrini toplumun asıl meşgalelerinden ayıran, aşkın bir şey olarak) başat gittiği bir toplumda yetişmiş biri olarak, tören ve müzik liderlerinin aynı zamanda toplumun değişmez politik liderleri olduğu ve kozmoloji, hukuk, tarih, bilim ve akrabalığı da içerecek şekilde çoğu kültürel forum şarkılarda harmanlanıp cisimleştiği bir kültürle karşılaşmak beni hem sevindirdi hem de hayrete düşürdü.

Geleneksel Aborjin topluluklarında şarkıların merkezi önem taşıması nedeniyle, kültürel değer nosyonu Aborjin şarkı yorumlarına uygulandığında özel bir anlam kazanır. Şarkı ve dans yorumlarının değeri, Yolngular için, hem yorumdaki özel içeriğe atfedilen değer nedeniyle, hem de kutsal bilginin ve grup ilişkilerinin yaratım ve yenilenme yeri olarak performansın genel değeri nedeniyle hayati önem taşır. Böylelikle, her ne kadar Yolngu müzik yorumlarının bazı yönlerini ekonomik açıdan değerlendirmek mümkün olsa da, değer aslen kültürel bağlamındadır, ve bu yüzden bu bölümün ana eksenini, bu müziğin kültürel değeri olacaktır. Metinde Yolngu şarkı ve dans performanslarının değerlendirilmesine etkiye bulunan bir dizi bağlamsal ve kimlikle ilişkili değişkeni göz önünde bulundurarak, özellikle performans geleneksel biçimlerinden çağdaş



Şekil 8.1 Avustralya'nın Kuzey Bölgesi'ndeki Arnhem Toprakları'nı gösteren harita.

biçimlere doğru dönüşürken değer zamanla değişimine ve Yolnguların ve diğerlerinin değerlendirirkenki bakış açıları arasındaki farklılıklara odaklanacağım.

Başlarken, geleneksel törenlerde en yaygın olarak kullanılan şarkı ve dans türü olan Yolngu *manikay* ya da "klan şarkıları"nın doğası hakkındaki bilgiyi detaylandırmak gerekecek.

8.2 Yolngu Klan Şarkıları

Müzikologlar törensel halk şarkılarını karşılamak için *klan şarkıları* terimini kullanırlar çünkü Her bir klan (atasoyundan gelen aile gruplandırması) müzikal ve tematik içeriği açısından diğer klanlarınkinden farklı bir şarkı repertuvarına sahiptir. Yırkala’da nüfusları 20’den az olabildiği gibi 200’den fazla da olabilen 14 kadar ataerkil klan bulunmaktadır. Her bir klanın şarkılarının, klan atalarına zamanın başlangıcında miras bırakıldığı kabul edilir. Klan şarkıları aslen cenazeler ve erkeklerin sünneti gibi halka açık törensel bağlamlarda kullanılır. Ayrıca binaların adanması, aile üyelerinin dönüşünün kutlanması, okul gereksinimleri ve Yolngu’dan olmayan izleyiciler için sahnelenen gösteriler gibi dinsel olmayan bağlamlarda da düzenli olarak icra edilirler. Şarkılar, kendilerine birbirine vurulan çubuklarla ve ayrıca erkek bir didjeridu’cuyla eşlik eden bir ya da birden fazla erkek şarkıcı tarafından söylenir; bunun icrası kadınların ve/veya erkeklerin dansıyla birlikte ya da danssız gerçekleştirilir.

Şarkılar kilit rol oynayan kadim olaylar ve ruhsal varlıklar etrafında düğümlenen en az iki düzine konu içeren geniş diziler halinde düzenlenmiştir. Örneğin, Sabah Yıldızı şarkı serisinde, zamanın başlangıcındaki Sabah Yıldızı töreninde her biri rol oynayan, pek çok küçük ruhsal varlık -kelebek, dua eden peygamber devesi, Sabah Yıldızı hayalet-ruhları, çeşitli kuşlar vb.- icra edilir. Klan şarkılarının icra edilebilir en kısa birimleri, 15-20 saniyelik kısa ezgili dizelerden, 1-2 dakikalık ezgilere kadar uzanır. Bir performansta böyle dizelerden yüzlercesi art arda dizilerek 2-3 saatlik, bazen daha da uzun sürebilecek bir performans meydana getirilir. Yorumlanan metinlerde belirli ruhsal varlıklar için birden fazla isim kullanıldığına, fiillerin deyimisel hareket biçimleri anlattığına ve belirli şeyleri betimlemekte kullanılan sıfatların bir kadim varlık ya da olaya işaret ettiğine rastlanır. Bu şekilde, metinler bir hikayeyi anlatmaktansa ima ederler, ancak yorumlanan dizelerdeki olay birkaç dizede bir değiştiğinden, tüm performans boyunca bir anlatının bir derece ima edilmesi söz konusudur.

Belirli şarkı dizileri, şarkı konuları ve şarkılarda geçen anahtar sözcükler, aynı boy içindeki birkaç klan tarafından paylaşılır, ancak her bir klanın kullandığı konu ve sözcüklerin dizilişlerinin toplamı eşsizdir. Benzer şekilde, her klan doğaçlama melodiyi oluşturmakta kullanacağı bir tek ezgisel iskelet yapıya; klana has eşsiz çubuk kullanım repertuvarına; ve didjeridu eşliklerinin klana özgü özelliklerine sahiptir. Performans boyunca, bu “repertuar bileşenleri”nin öğeleri (şarkı konusu, metin, melodik yapı, çubuk düzeni, didjeridu ritmi) irticalen çeşitli düzeylerdeki protokollerle uyumlu şekilde bir araya getirilir.

Yolngu tören performanslarının önemli bir özelliği, şarkının kadim içeriğini iletmenin yanı sıra, çağdaş bir yaratıya olanak tanımasıdır. Bu, bire bir “yeni şarkı” olarak karşılanabilecek, ama benim, tamamen yeni yaratılar nosyonunu etkisiz hale getirmek için “yeni şarkı dizileri” olarak çevirmeyi tercih ettiğim *yuta manikay*’ın yaratım ve icrasında gerçekleşir. *Yuta manikay*, özünde, dini

törenlerde sınırlı bağlamlar içinde icra edilen kadim şarkıların yeniden düzenlemeleridir. Bir yeni şarkı dizisinin yaratımı, esinini gündelik yaşamdaki bir olaydan alır. Bu olaylar, her zaman olmasa da, çalılarının arasından arabayla eve dönerken kaybolan ve kamptaki çocukları için endişelenen çift örneğinde olduğu gibi, çoğunlukla bir “endişe” ögesi barındırır. Çağdaş olay kadim şarkı konusıyla yan yana getirilir (bu örnekte, çalılıkta kaybolanları aramanın doğasında olduğu Kadim Dingo’yla). Yeni şarkının aranjmanı temelde var olan kadim şarkının (bu örnekte, Kadim Dingo) müziği üzerine kurulurken, kulağa yeni gelen bir vokal ya da didjeridu ritmi (ya da her ikisi birden), yeni bir çubuk düzenlemesi ya da yeni eklenmiş dizeler (genellikle yalnızca birkaç kelime) gibi belirli yeni alınan öğeler de içerebilir. Çoğu *Yuşa manikay*’da sözel/müzikal bir nakarattan yararlanılır. Yeni bir metin eklenmiş olsun ya da olmasın, sözlü gelenek, yenişarkı dizeleri törensel repertuvarda yıllarca kalsa bile, dinleyicilerin çağdaş olanı ayırt etmelerini garanti altına alır.

Yolngular *yuşa manikay*’ın bestelenme ya da yorumlanma pratiğini yeni bir şeymiş gibi görmektense, bunu daha çok kadim zamanların geleneğinin bir parçası olarak alırlar. Törenler sırasında yeni şarkı yorumlarının kullanımı, resmi olmayan, müziğin icrasından başka belirli bir ritüel meselenin söz konusu olmadığı uzatılmış performanslara göre kısıtlıdır. Resmi olmayan performanslarda, katılımcılar diledikleri gibi dans etmekte, toplum içine karışmakta ya da gelip gitmekte alabildiğine özgürdür. Bunun aksine, yeni şarkı dizeleri resmi performans fasıllarında, yani, bir cenazenin bir yerden başka bir yere taşınması ya da duman arındırma ritüeli gibi belirli bir ritüel edimine eşlik eden müzik performanslarında asla kullanılmaz. Yolngu performans pratiği bu yolla bir yandan çağdaş öğeleri barındırabilirken, aynı zamanda bu öğeleri bir törenin daha önemli kısımları süresince yasaklayabilir.¹

8.3 Törensel Şarkı ve Dansların Değeri

8.3.1 Değerin Bileşenleri

Törensel şarkı performanslarının değerinin, Yolnguların dini ve toplumsal sisteminin merkezi bir ögesi olarak tüm katılımcılar için cisimleştirdiği ve taşıdığı anlamdan türetildiği görülebilir. Performansı meydana getiren ve şarkı kollarının, metinlerinin ve dans hareketlerinin belirli dizilimlerini de içine alan

¹ Bu yeni şarkı dizilerinin bir örneği -şu an için tören performanslarında dolaşımda olan eski ve yeni *yuşa* düzenlemelerinin yüzlercesinden biri- 1930’ların başına tarihlenir. Bu yeni şarkı dizisi, esinini, bestecinin bebeğinin teskin olmaksızın ağladığı bir durumdan alır. Besteci, oğlunun ağlayışını, kadim Boz Kurbagaagızlı (Avustralya’ya özgü bir puhu kuşu; “Tawny Frogmouth” - *Podargus strigoides*, ç.n.) Dhududhudu’nun yası çağrısıyla yan yana getirir. Yeni şarkı dizisi *yawu gathu* (“vah, oğlum”) metninin eklendiği yeni bir vokal/müzikal nakarata, vokal ve didjeridu partiyonlarında güncel bir ritmik duyguya, ve pek çok yenişarkı dizisinde karşılaşılan genel çubuk düzenine sahiptir. Sözcüklerin ve temel müzik yapısının büyük kısmı, şarkının eski çağlardaki saf versiyonlarındaki gibidir. *Yuşa manikay* üzerine daha fazla bilgi için, bkz. Knopoff (1992).

öğelere, kişinin bilgi seviyesine göre farklı zamanlarda ya da eşzamanlı olarak farklı anlamlar (değer) yüklenebilir. Performans materyalinin seçimi ve sıralaması kısmen doğaçlama gerçekleştiğinden, katılımcılara sunulan farklı anlam derecelerinin manipüle edilmesinde etkili olan figür, tören lideridir. Tören sırasında birden fazla derecede anlamın akışını uygun şekilde kontrol etme yeteneği, tören şarkısı liderlerinin en yüksek değer biçilen becerilerinden biridir.

Bir klanın şarkı repertuvarına, onun kadim kutsallığı -şarkısı söylenen ruhsal varlıklara atfedilen güç ve öneme bağlı olarak, kimi eşya ve performans tarzlarının diğerlerinden daha kutsal olduğu bilgisiyle- ve bir klanın mülküne bu repertuvarı korumakla (performans) ortaya koyduğu otorite iddiası için değer verilir. Bambaşka bir şekilde, bu yeni şarkı dizileriyle ilişkili değerlerden biri, aynı zamanda Yolnguların dini sisteminin merkezi önem taşıyan bir özelliğiyle bağlantılıdır; her ne kadar yalnızca resmi olmayan, ritüel açıdan daha az kutsal törenlerde icra edilseler de, yeni şarkı dizileri, gündelik olaylarla çağdaş dünyanın evrimleşen estetiğini değişmez *wangarr* (Kurguzaman) yapısıyla sürekli bir araya getirme kapasitelerinden ötürü değerlidirler.

Tören şarkılarına aynı zamanda ruhsal, psikolojik, estetik ve ahlaki nitelikleri için de değer atfedilebilir. Örneğin, *gakal* adı verilen bir dans sınıfı, sıradışı bir ruhsal güçle donanmıştır; Yolngular bu dansı yorumladıklarında, dansını yaptıkları kadim ruhlarla dönüşürler. Törensel performansların daha uzun zaman dilimine yayıldıkça yoğunluklarının artması, “parlaklık” (*bir’yun*) denen ve çok kıymet verilen bir ruhsal/estetik etkiyle ilişkilendirilir.² Şarkılar düşünsel nitelikleri için de değerlidirler. Örneğin, Mandawuy Yunupingu, kendi klanı Gumatj’in iç topraklardaki şarkı dizilerinin uyandırdığı daha derin düşüncelerin felsefi değerinden söz etmiştir (bire bir iletişim, 1990).³

Şarkı ve dans performanslarına, dini törenlerdeki çeşitli ruhani işlevlerine, örneğin, ölenin ruhunun iyi bilinen yönlerinin kadim dinlenme mekanına uğurlanmasına, ve, ölenin ruhunun kötücül yönlerinin topluluktan uzaklaştırılmasına göre değer verilir. *Man’tjarr* duman törenlerinde şarkı ve danslar, cesetle temas etmiş olanların arındırılması için gerekli ortamı sağlarlar. Tören performanslarına, daha kişisel bir seviyede, hem acılı olanlara -kırgınlık ve üzüntüyle birlikte ölüye ve klanına saygı ifadeleri- hem de can çekişenlere verdiği psikolojik rahatlamaya göre değer verilir.⁴ Şarkı sözcüklerinden özellikle *likan* (bire bir karşılığı “dışek” ya da “hilal”dir) adı verilen çok güçlü tipte olanların değeri, Yolnguları klanın yurdunun toprağının ya da suyunun derinlerindeki

2 Yolngu törensel boyamalar bağlamında estetik “parlaklık” konusunda bir tartışma için, bkz. Morphy (1989) ve tören şarkıları bağlamında, bkz. Toner (2001 124-128).

3 Mandawuy Yunupingu Gumatj klanında bir şarkı lideri ve bir büyüktür, aynı zamanda Yolngu rock grubu Yothu Yindi’nin de kurucusu ve lideridir (ileride daha ayrıntılı bilgi verilecektir).

4 Totem şarkıları çoğunlukla ölüm yatağının yanında söylenir. Warner (1958), akrabalar kadim yunusun şarkısını söylerken, ölmekte olan adamın son dakikalarını totemi gibi davranarak -örneğin, yunus dansının hareketlerine öykünerek- geçirdiği bir örnekten bahseder.

ruhani kaynaklara bağlamasından kaynaklanır.⁵ Daha dünyevi sözcüklerle kurulan şarkı sözlerindeki imalar ve metaforik anlamlar da tören performanslarının gözde öğelerindendir.

Tören şarkı ve danslarının estetik niteliklerine Yolngular ve Yolngu dışındakiler tarafından pek çok şekilde değer verilebilir. Örneğin, Yolngu şarkılarında özellikle şiirsel metaforların kullanımı gelişmiştir. Bunlar arasında belirli şarkıcıların lirik cesaretleri ve belirli didjeriducuların teknik ustalığı gibi başka örnekler de sayılabilir. Tören performansları, bahsedilen tüm ruhani ve psikolojik değerlerin ötesinde, kandaşlarla sosyalleşme için eğlenceli bir akşam ve zevkli bir ortam sağladığı için de değerlidir.

Girişte bahsedildiği ve süregelen tartışmadan da açıkça anlaşılabileceği üzere, geleneksel tören performansları öncelikli olarak ekonomik değil de, kültürel yönden değerlendirilir. Yine de, bazı ekonomik değerler geleneksel törenlerle de ilişkilendirilebilir. Şarkı ve dans repertuvarları kültürel ve ekonomik alışveriş nesnesi olarak kullanılagelmişlerdir. Dolaylı olarak tören şarkı ve performanslarıyla ilişkilendirilegelen çeşitli ekonomik değerler de bulunmaktadır. Örneğin, klanlarının politik liderleri olarak bilfiil işbaşında olan tören müziği şefleri, tören düzenleme ve yürütme etkinlikleri boyunca saygınlıklarına saygınlık katarlar; geçmişte bu saygınlık kişinin birden fazla karısı olabilmesine ve dolayısıyla, aile yiyecek ve diğer destekleri sağlayacak şekilde genişlediğinden, kişinin yaşlılık günlerinde daha güvende yaşamasına olanak tanımaktaydı. Törenlere şarkıcı, dansçı ya da didjeriducu olarak aktif katılım, geçmişte olduğu gibi günümüzde de dolaylı ekonomik fayda sağlamaktadır; vazgeçilmez katılımcıların ihtiyaçları törenler boyunca sağlandığından bunların günlük av ya da yiyecek hazırlama görevlerine dahil olmaları şart değildir. Daha sonra göreceğimiz gibi, tören şarkılarının ekonomik ve kültürel değişim nesnesi olarak kullanılmaları günümüzde de sürmektedir.

8.3.2 Değişen Bir Toplumsal Çevrede Değerin Korunması

Geçtiğimiz birkaç on yıl boyunca, Yolngu toplumu Aborjinlere ait olmayan din, hukuk, ekonomi ve kültürlerle karşılaşarak büyük bir değişim geçirmiştir. Bu değişimle ilişkili olaylar arasında 1934'ten 1970'lerin başlarına kadar süren misyoner Metodist yapılanması ve 1960'larda Yırkala bölgesinde büyük bir boksit madeninin işletilmesi ve madencilerin yerleşim bölgelerinin oluşturulması sayılabilir. Her ne kadar misyonerlikten bu yana törenlerin bazı yönleri değişime uğramışsa da, Hristiyanlığa kucak açmak Yolnguların çoğu için geleneksel inanış ve törenlerden uzak durmak, bunlara katılmamak anlamına gelmez. Öte yandan, 4000'e yakın Aborjin kökenli olmayan nüfusu, meyhaneleri ve içki satışı, ve Batılı kültürel modellerin her çeşidiyle maden kasabası Nhulunby'nin yakınlarda oluşu,

5 *Likan* hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz. Morphy (1991), Keen (1994) ve Toner (2001).

Yolngu toplumsal yaşamında belirgin bir değişime yol açmıştır. Devlet okulları, sağlık hizmetleri ve sosyal hizmetlerden sonra, kara ve hava ulaşımı kullanımının ve kitle iletişim araçlarına erişimin Yirrkala topluluğuna yayılmasını yeni fırsat ve olanaklar izlemiştir.

Bu değişim dönemi süresince, geleneksel törenler belirgin bir şekilde değişime uğramakla birlikte hâlâ Yolngu topluluğunun vazgeçilmez bir öğesidir; şarkı ve dans performansının basit bileşenlerinin, tören yaşamının kendini en kolay yenileyen öğeleri oldukları ispatlanmıştır. Burada törenlerin uyumlanmasına bir örnek vermek yerinde olacaktır. Geçmişte, Yolngu cenaze ritüelleri uzun bir süre içinde üç tören yapılmasını gerektirmekteydi. Bu törenlerden ilki, hemen ölümün ardından yapılır ve kağıt ve ağaç kabuklarıyla sarılmış cenazenin açık havada ağaçtan bir platforma yerleştirilmesiyle sona ererdi. Birkaç ay sonra yapılan ikinci törende boyama ritüeli gerçekleştirilir ve kalan kemikler depolanırdı. Daha da sonra, son bir törenle olabildiğince çok kişinin katılımıyla kemikler yerin altına gömülecek, kütükten yapılmış; içi boş ve boyalı bir tabutun içine yerleştirilirdi. Misyonerlerin doğrudan etkilerinden biri, Yolnguların bu ritüeli, beden in tabut içinde yer in altına defnedilmesiyle son bulan tek törenlik bir ritüel haline getirmeleri olmuştur.⁶

Tören etkinliklerindeki en çarpıcı değişiklikleri temsil eden örnekler bunlardır, ancak değişikliklerin törenin altında yatan anlamları korumaya yönelik olarak gerçekleştirildiği durumlar da gösterilebilir. Eski üç aşamalı cenaze törenlerinde, en uzun ve kalabalık olanı üçüncü törendi çünkü artık bu noktada ortada ilgilenilmesi gereken bir naaş söz konusu değildi ve yine çünkü, uzun yola gitmiş olabilecek beklenen katılımcılar, belirlenen tören yerine varmak için yeterince vakte sahip olabiliyorlardı. Günümüzde ise Gove Senti Hastanesi'nin soğutuculu morgunun düzenli kullanımı, tören liderlerinin sayısı bire indirilmiş töreni gerektiğinde birkaç hafta ileri ertelemesine ve dolayısıyla beklenen katılımcıların tamamlanmasına olanak tanır. Dolayısıyla geçmişte hemen gerçekleştirilen ilk törene artık gerek duyulmazken, yapılan tek tören eskiden gerçekleştirilen üçüncü törenin büyüklük ve önemine denk bir hal almıştır.

Ritüel yapıdaki bu tip değişiklikler, müzikal ve koreolojik uygulamalarda benzer ölçüde belirgin değişikliklere yol açmamıştır. Bunun bir nedeni, klan şarkısı konularının belirli bir kısmının, şarkıların ima ettiği bazı uygun metaforik anlam bağlamlarına uyarlanabiliyor olmasıdır. Örneğin, Dhuwa çevresinin, bir körfezin tuzlu sularına karışan azgın sel sularından ve bu karışık sulara yuvasını yapmak için bir yer arayan Kadim köpekbalığının gelişinden söz eden şarkı ve dansları, törenlerin final kısımlarına aynı geçmişte olduğu gibi günümüzde de uygundur. Her iki durumda da, suların hareketi ölünün ruhunun kadim evine doğru yönelişini, köpekbalığının suyun derinlerindeki evi ise ruhun varacağı yer olan kadim evini temsil eder. Bu şarkı ve danslar modern bağlamda hem tabut tören alanından

6 Misyonerlerden önceki Yolngu cenaze ritüelleriyle ilgili bilgi için bkz. Peterson (1976).

defnedileceği yere götürülürken, hem de tabutun semt hastanesinin morgundan Yırkala yerleşimine motorlu taşıtlarla götürülmesine eşlik edecek şekilde kullanılır.

Önceki örnek, şarkıların toplumsal ve törensel uygulamalardaki dış etkilerin meydana getirdiği değişikliklere karşın durağan kaldıklarını gösterir. Şarkıların temel özelliklerinin estetik etkilerle değişime direndiğini de belirtmek gerekir. Örneğin sesin, çubukların ve didjeridunun geleneksel kullanımına eklenen yeni hiçbir şey yoktur ve dünya üzerindeki diğer küçük topluluk kültürlerinin müziklerinin başına gelenin aksine, seslerin çeşitliliğindeki geleneksel düzen ve didjeridu Batılı müzik aralıklarına uyumlanacak şekilde değişikliğe uğramamıştır.

Şarkı ve dansların değişmezliği göz önünde bulundurulduğunda, tören performanslarının Yolngu kültürü ve topluluğunun en esnek ögesi olduğu söylenebilir. Şarkıların değişmezliğinin bir nedeni, Yolnguların performansın kadim doğasına biçtikleri yüksek değerdir. Yolngular, şarkıların kadim ve yetkin özelliklerinin korunmasını; performansın temel öğelerinin oluşturduğu yapıyı değiştirmeyerek sağlarlar. Yolngular aynı zamanda tören performansı uygulamalarına ana öğelerin korunmasına engel teşkil etmeyen yeni öğeler de eklemişlerdir. Örneğin, sık sık Yırkala bölgesindeki cenaze törenlerinin bitmesine yakın, kısa Hristiyan öğelerinin verilmesi bununla ilişkilendirilebilir. Bu, örneğin, kızlı erkekli bir grup gencin gitar eşliğinde söylediği bir-iki Hristiyan şarkısı gibi bir müzik bileşeni içerebilir. Burada kesinlikle göz önünde tutulması gereken şeyler, Hristiyanlığa dair unsurların geleneksel inanışların yerini almayıp, daha çok bunların eklenmesi gibi görülmesi, ve ikinci olarak, kısa vaaz ve müzik öğelerinin, klan şarkı ve danslarından, ana geleneksel öğelerin korunmasını engellemeyecek şekilde, açıkça ayrı tutulmasıdır.⁷

Tören performanslarına yeni eklenen öğelere bir başka örnek, Yolnguların kayıt teknolojilerini kullanmalarıyla ilişkilidir. Son 15-20 yıl içinde, tören şarkılarının kasetlere kaydedilmesi yaygınlaşmıştır. Kayıtlara klanın sözlü tarihinin “doğru versiyon”ları olarak arşivsel bir değer biçilebileceği gibi, bunlar, törene katılamayan akrabalara verilecek hatıralar ya da, örneğin didjeriducuların kayıtlardan belirli kalıp ve stilleri öğrenebilecekleri eğitim araçları olarak da değerlendirilebilirler. Önemli olan, bu kayıtların performansın ana öğelerinin kalıcılığını sekteye uğratmamasıdır.⁸

7 Yolngu dillerinde söylendiğini işittiğim Hristiyan şarkıları, genellikle Pasifik Adaları’nın etkisi olan üç akorlu stilde ve sıklıkla “aksiyon dansları” eşliğinde çalınır. Kimi zaman (sık olmamak üzere) Hristiyan ezgilerinden birisinin, bir klan şarkısının melodik yapısından etkilendiği görülür; kimi zaman da, cenaze töreninin sonlarına doğru, Hristiyan şarkılarının geleneksel şarkı ve dans performanslarıyla bir arada yorumlandığı olur. Bununla birlikte, Hristiyan şarkılarının çok belirli, sınırları iyice belirlenmiş noktalarda yorumlanması, yorumcuların ayrıksı makyajı, geleneksel olmayan enstrümanların kullanımı ve müzikle dansın stiliyle ilişkili diğer öğelerin tamamı, törenin Hristiyan cenaze törenlerinden farkını ortaya koyma amacına hizmet eder. Günümüz Yolngu kültürü ve performanslarındaki Hristiyanlıktan gelen ve atadan kalma öğeler arasındaki ilişkiler hakkında bir tartışma için bkz. Magowan (1994, 2001).

8 Tören içi ve dışı Yolngu kayıtlarına ilişkin farklı gözlemler için bkz. Knopoff (2004).

Geleneksel kültürün korunmasını güçleştiren etkenlerden biri, tören etkinliklerine, özellikle de performansların törenin sonuna kadar günlerce sürdüğü cenaze törenlerine tam katılımın sağlanmasının kimi zaman zor olabilmesidir. Törene katılımı etkileyen faktörlerden bazıları; maaşlı işlerde çalışma ve okul, kitle iletişim araçlarının sağladığı alternatif eğlence biçimleri ve -şanssız bir azınlık için- alkol ve diğer maddelere bağımlılık sorunudur. Yirrkala'daki işverenler ve okullar törenlerin topluluk için değerinin ve öneminin farkında olduklarından, cenazeler süresince çalışma/ders saatleri konusunda esneklik sağlayabilmektedirler. Kimi zaman, bazı tören liderleri tören etkinliklerini çocuk suçluların "tutulması" için erkeklerin kaldığı kapalı kamplarla ilişki kurarak gerçekleştirirler. Törenler bağımsız olarak bu kapalı kamplarda gerçekleştirilebileceği gibi, Yirrkala bölgesindeki halka açık cenazelerle de birleştirilebilirler. Kamptan katılan oğlan çocukları günlerini yaşlarına uygun şarkıları, dansları ve diğer ritüelleri öğrenerek, akşamlarıysa cenaze töreninde herkesin katıldığı klan şarkılarına katılarak geçirirler. Bu etkinliklerin tamamı gelenekseldir, ancak günümüz koşullarında, çocuklar için ayrıca bir yararlılık da sağlarlar.

8.3.3 Aborjin Kökenli Olmayan Toplumlarda Değer

Aborjin olmayan toplumlarla artan temasın olumlu sonuçlarından birisi, klan şarkı ve danslarının dini törenler dışında da yorumlanması olanağının açılmasıdır. Bu, en çok, tören şarkılarından bazı parçaların izleyiciler için sahnelenmesiyle gerçekleşir. Bu törensel olmayan bağlamlarda, Yolngular, geleneksel performansın pek çok ögesini törende kabul edilemeyecek ancak törensel olmayan bağlama gidebilecek şekilde uyarlamaya ya da değiştirmeye rıza göstermişlerdir. Törenlerde bir araya getirilemeyecek farklı şarkılı dizilerinden parçalar alınarak kurgulanan kısa performanslar buna örnektir. Halka açık performanslar için seçilen şarkıların çoğu, sıklıkla, görsel olarak çekici danslara eşlik edenlerdir. Klan şarkılarının törensel olmayan ortamlarda yorumlanması, az sayıda Yolngu için arada sırada bir gelir imkanı sağlar. Sahne gösterilerinden kazanılan meblağların, satışa çıkarılan ağaç kabuğu boyamaları üretimi ekseninde gelişen Yolngu görsel sanatlarıyla karşılaştırıldığında çok düşük olduğuna da değinmek gerekir.⁹ Her şeye rağmen, gezici Yolngu müzik ve dans toplulukları hem Avustralya içinde, hem de kıta dışında, müzik/kültür festivallerinde ve halka açık diğer etkinliklerde düzenli olarak sahne almaktadır ve bu çalışmalarını için yorumculara genellikle belirli bir ücret ödenmektedir. Benim şahit olduğum tüm durumlarda, sahne gösterilerinde yer almanın nedeni, ekonomik yarar sağlamak değil; kültürün yabancılarla paylaşılması isteğidir.

Yorumcuların geleneksel tören performanslarıyla şu ya da bu şekilde ilişkili bir etkinlikten hatırı sayılır bir gelir elde ettiği çok nadir görülür. Örneğin,

9 Bu konuda ayrıca bkz. Terry Smith, Bölüm 2 ve Neil De March, Bölüm 12.

1990'ların başından bu yana, Fjakapuru Munyarryun, Sydney kökenli çağdaş dans topluluğu Bangarra Dans Tiyatrosu'nun kültür danışmanı ve baş dansçısı olmuş; ayrıca didjeridu virtüözü Djalı Gurruwiwi enstrüman yapımcısı (ailesi saz yapımı endüstrisinde yıllardır uluslararası üne sahiptir) ve hem Yirrkala bölgesinde hem de kıta dışında düzenli olarak gerçekleştirilen atölyelerin öğretmeni olarak uluslararası üne kavuşmuştur.

Yolngu gösterilerinin Aborjin kökenli olmayanlar tarafından değerlendirilmesi iki sebepten ötürü önemlidir. Birincisi, sahnelenen gösteriler bağlamında, ve daha kısıtlı olmakla birlikte CD tüketimi gözleendiğinde, Aborjin kökenli olmayan izleyiciler performansın belirli yönlerini etkilemesi beklenen estetik beklentilere sahip bahisçiler gibi görülebilir. İkincisi, Yolngu kültürüne verilen kurumsal finansal destek bağlamında, Aborjin kökenli olmayan insanların performans değerlendirmeleri hem söz konusu geleneksel performans hem de daha genel anlamda geleneksel kültüre gösterilecek ilgi ve verilecek destek seviyesinde etkili olabilir.

Bunlardan ilkinе bakıldığında, Avustralya halkına mensup pek çok insanın yüzeysel de olsa, sahnelenen gösterilere katılmasalar da, en azından Yolngu şarkı ve danslarının varlığından haberdar olmalarıdır. Şarkılar hem Yerli kültürünün bir formu hem de daha genel anlamda Avustralya'ya özgü ayrıksı bir kültürel ifade biçimi olarak değerlendirilir. Aborjin kökenli olmayan insanlar tören şarkılarını sahne ortamında deneyimlediğinde, ilk anda karşılaştıkları görsel ve işitsel estetik çekim gücü birincil önem taşır. Yolngu performanslarının bazı geleneksel yönleri Aborjin kökenli olmayan izleyicilerin kökleşmiş kimi estetik değerleriyle iç içe geçecek, diğer durumlarda ise bir uyum yakalanamayacaktır. Bu nokta üç örnekle gözler önüne serilebilir. Birincisi, yabancılar her ne kadar sahnelenen Yolngu danslarındaki ustalık, zerafet, enerji ve güzelliği takdir edebiliyor olsalar da, ancak günler; haftalar ya da aylar boyunca süren birden fazla performansla ulaşılabilen çok daha büyük bir estetik yoğunluğu yakalama şansına sahip değildirler. İkincisi, Batılılar didjeridu ustalarının yeteneklerini ne kadar takdir ederlerse etsinler, Yolngu performans uygulamalarını anlamadıklarından, bu ustaların önemini abartmaya meyledebilirler. Diğer yandan, Yolngular, bu didjeridu ustalarının yetenek ve sanatlarını takdir etmekten geri durmaksızın, didjeridunun rolünün (genellikle genç erkekler ya da ergenler) daha değerli bilgilere sahip ve performans boyunca daha değerli bilgi ve anlamlar üreten deneyimli şarkı liderlerine eşlik etmek olduğunu gözden kaçırmazlar. Üçüncüsü, bilindik müzik estetiğiyle karşılaştırıldığında, Yolngu performanslarının belirli sıradan özelliklerinin Batılı izleyiciler tarafından ilginç ve profesyonelce bulunmamasıdır. Şarkı dizeleri arasında geçen karşılıklı konuşmalar ve dansçıların gösterilerini müzik durmadan az önce bitirmeleri buna örnek gösterilebilir.

Bütüne bakıldığında, Yolnguların bir yandan ayrı tören uygulamalarını korurken, diğer yandan dışarıdaki izleyici için sunular kotarmada başarılı oldukları

söylenebilir. Yolnguların Aborjin kökenli olmayanların estetik beklentilerinin farkında oluşu, sahnelenen şarkıların sunumu üzerinde açık bir etkiye sahipken, bir dizinin sahnede daha Batılı/teatral bir yaklaşımla bitirilmesi ya da şarkı ve dansların seçimindeki değişiklikler tören performanslarını çok az etkilemiş görünmektedir.

Yolngu performanslarının Aborjin olmayanlar tarafından değerlendirilmesinin önem taşıdığı ikinci nokta, uzun vadede tüm bir müzik-kültür geleneğinin hayatta kalmasıyla ilişkilidir. İzleyiciler sahnelenen gösterileri deneyimlendiğinde, olumlu yöndeki estetik izlenimler geleneksel kültüre halktan ve tek tek insanlar tarafından destek verilmesi için ılımlı bir hava yaratarak, Yolngu kültürünün genel değeri algısına katkıda bulunacaktır. Bunun en açık örneklerinden biri, Yothu Yindi Vakfı'nın geleneksel kültürü geliştirme ve koruma amaçlı projelere şirket fonu sağlama başarısıdır ki, şirketlerin vakıfa ilgisinin sebebi-nin, grubun popüler Avustralya kültürü sınırları içinde yer alan geleneksel etkenimlere sahip repertuarının tanınmasıyla bağlantılı olduğu şüphe götürmez.

Performansların sahnelenmesinin kültürler arası önemine karşın, klan şarkı performanslarının asıl sürükleyicisinin hâlâ sahneleme bağlamı olmayıp, törenler olduğunun üstünde ne kadar durulsa yeridir. Bunun nedeni basittir; şarkı ve danslarla ilişkili pek çok anlam ve değer yalnızca törensel bağlamlara katılım gösteren grupların (klanların) hizmetindeki uzun, mitlere bağlı şarkı dizilerinin doğrudan canlandırılması yoluyla uygulanabilmektedir. Törenler estetik açıdan sahnelenen gösteriler kadar doyurucu olabilirken, dini törenlerle ilişkili uzun şarkı dizilerinden çıkarılan kısa sahne gösterilerinde daha derinde yatan anlam katmanı korunamaz.

8.4 Sonuç: Gelecekte Atılması Beklenen Adımlar

Bu bölümün başlarında, tören şarkıları performanslarının yok olma tehlikesinden uzak görüldüğünü, aksine bunların belirgin baskıların vuku bulduğu bu zamanda Yolngu toplumunu bir arada tutmaya yardımcı olan Yolngu kültürü öğelerinden en güçlüsü sayılabileceğini savunmuştum. Ancak, bu her zaman böyle olmayabilir de. Gelecekte, tören etkinlikleri dünyasında bir daralma söz konusu olduğunda (mesela, günlük çalışma saatlerinin uzatılması ya da Yolnguların uzun törenlere katılmaya isteklerinin azalması sonucu) yüzyıllar boyunca klan şarkılarını üreten törensel bağlamların hayatta kalma kabiliyetini yitirecek derecede bozulması mümkündür. Bu noktada, tür içindeki performansı ve yeni yaratımları korumaya elverişli başka saiklerin (kültürel ya da ekonomik) bulunup bulunmadığı sorulabilir. Daha da önemlisi, şarkı ve dans performansları korunabiliyor olsalar bile, tören performanslarıyla ilişkili zengin değerler sisteminin kaybolması, bu şarkıların bir şekilde daha az anlamlı olmasına yol açabilir mi? Dünya törensel performans bağlamlarının kaybı sonucunda bir müzik türünün yok olduğu küçük kültürlerle dolu; örneğin, bir müzisyen Bolivya'ya

özgü kırsal kökenli bir türün artık neden icra edilmediğini son derece basit bir şekilde açıklıyor: “Çünkü önceki yetke sistemleri kaybolmuş bulunmakta.”¹⁰

Bizim Yolngu performansının kültürel ve ekonomik değerine ilişkin görüşümüz bu muhtemel gelişmelere nasıl yansır? Sahne performanslarıyla ilişkili çeşitli ekonomik değer kaynakları her ne kadar Yolngu kültürel geleneklerinin bütününe yalnızca küçük bir yönüye de, ileride tören uygulamalarının devamını sağlamaya kaynak oluşturmak için önem kazanabilirler. Bu ekonomik değer kaynakları hem Yolngu göstericileri sanatlarını dünyaya duyururken doğrudan kazanılan gelirden hem de kamusal ve özel fon sağlayıcı organlar kanalıyla dolaylı olarak Aborjin kültür enstitülerine verilen desteklerle sağlanır. Kültürlerin yok olmasına karşı duyarlı olduğunu iddia eden kurum ve bireyler, ve bizim Yolngu performanslarıyla etkileşimimizin Yolngu topluluğunda yüzyıllardır evrimleşmesini sürdüren tören geleneklerinin desteklenmesine hizmet etmesini sağlayacak yöntemleri geliştirmemiz için, klan şarkı performanslarının gerçek değerinin ve gücünün bunların dini törenlerdeki oynadıkları rolden kaynaklandığı gerçeğinin gözden kaçırılmaması önemlidir.

Kaynakça

- Bigenho, Michelle. 2002. *Sounding Indigenous: Authenticity in Bolivian Music Performance*. New York: Palgrave Macmillan.
- Keen, Ian. 1994. *Knowledge and Secrecy in an Aboriginal Society*. Melbourne: Oxford University Press.
- Knopoff, Steven. 1992. *Yuta Manikay: Juxtaposition of Ancestral and Contemporary Elements in the Performance of Yolngu Clan Songs*. *Yearbook for Traditional Music* 24:138-153.
- Knopoff, Steven. 2004. Intrusions and Delusions: Considering the Impact of Recording Technology on Ethnomusicological Research. Michael Ewans, Rosalind Halton ve John A. Phillips, *Music Research: New Directions for a New Century*'de, 177-186. Londra: Cambridge Scholars Press.
- Magowan, Fiona. 1994. *Melodies of Mourning: A Study of Form and Meaning in Yolngu Women's Music and Dance in Traditional and Christian Ritual Contexts*. Doktora tezi, Oxford Üniversitesi.
- Magowan, Fiona. 2001. Syncretism or Synchronicity? Remapping the Yolngu Feel of Place. *The Australian Journal of Anthropology*, 12(3): 275-290.
- Morphy, Howard. 1989. From Dull to Brilliant: The Aesthetics of Spiritual Power among the Yolngu. *Man (N.S.)* 24: 21-40.
- Morphy, Howard. 1991. *Ancestral Connections: Art and an Aboriginal System of Knowledge*. Chicago: University of Chicago Press.
- Peterson, Nicholas. 1976. Mortuary Customs of Northeast Arnhem Land: An Account Compiled from Donald Thomson's Field Notes. *Memoirs of the National Museum of Victoria* 37: 97-108.
- Toner, Peter J. 2001. *When The Echoes Are Gone: A Yolngu Musical Anthropology*. Doktora tezi, Australian National University.
- Warner, L. Lloyd. 1958 (1937). *A Black Civilization: A Social Study of an Australian Tribe*. Chicago: Harper and Brothers.

10 Michelle Bigenho çevirisi, Bigenho'da (2002: 210) alıntılanmış.

Ritüeller ve Vaatler:

İnsan Toplumsal Ritüellere Neden Değer Verir

Lourdes Arizpe

9.1 Giriş

Antropoloji ve ekonomi, değer konusu etrafında biçimlenen sorulara çok farklı yaklaşımlarda bulunurlar. Ekonomistler aktarımları değişimde olan şeyler temelinde değerlendirme metotlarının peşindeyken, antropologlar her zaman dahil oldukları aktarım süreçlerinde bireyleri değer konusunda ne düşündükleriyle ilgilenirler, ancak bir başka seviyede, toplumun altında yatan yapıların değerini araştırırlar. Değişim toplum için temeldir ancak antropoloji, toplumsal yaşamın düzenlenmesinde başka mekanizmaların da (diğerlerinin yanı sıra nesep, hısımlık, yad etme) iş başında olduğunu göstermiştir. Psikanalitik, yapısalcı, semiyolojik ve antropolojik yorum teorileri değer konusunun etrafında kümelenen soruların farklı toplumlarda ne denli ele avuca sığmaz ve gizemli olduğunu ortaya koymuştur. Toplamların altında yatan yapılar anlamındaki değer mefhumu, halihazırdaki politik tartışmalardaki basitleştirilmiş dar ahlak kurallarının epey uzağına düşmektedir. Bu mefhum ekonomik değiş-tokuş dengesi nosyonuna oranla da daha kapsamlıdır.

Piyasaların liberalleşmiş ekonomilerde düzenleyici ilke olarak baskın çıktığı günümüz dünyasında, eşzamanlı olarak bir kültür hareketleri çokluğuyla karşı karşıya gelinmiştir. Bu tür hareketler çoğu zaman yeniden anlamlandırılan ya da yeni keşfedilmiş ritüeller aracılığıyla görünür kılınır. Böyle ritüeller insanlar için nasıl bir değer taşımaktadır? Meksikalı göçmenler neden şimdi, Chicago'da yaşadıkları mahallelerinde, Meksika'da köylerinde yaşarlarken kutladıkları Ölüler Günü ritüeline yeniden hayat vermektedirler; ya da neden yerinde durmak nedir bilmemiş Karayip göçmenleri, Etiyopya tarihi ve kültüründen türemiş yeni bir

müzik kültürünü, Rastafaryanizm¹ oluşturmuştur? Buna sıkça getirilen açıklamalardan biri, yabancıları oldukları topraklarda tutunacak kendilerine has bir kimlik geliştirmektir. Peki öyleyse, göçmen olmayan Müslümanların neden İslami ritüelleri katı bir şekilde uygulamaya geçtiği gözlenmekte? Hindular neden *puja* ritüelini sırf bu amaçla oluşturulmuş İnternet sitesinde kutlamaktalar? Buna verilebilecek en basit yanıt, dinlerde bir canlanma olduğudur. Ama o zaman, neden dini olmayan, ruhani ve çevreci ritüeller de yükselişte? Amerikalılar neden Şükran Günü'nü önemli bir ulusal kutlama olarak yeniden anlamlandırmakta? Neden Ugandalılar güçlü bir şekilde animistik ritüellere yeniden yatırım yapmakta? Bunların çevreciliğin yükselişiyle, ulusalcılığın tazelenmesiyle ve kimi ülkelerde devlet ve toplum yapısının çöküşüyle ilgisi olduğu söyleniyor. Doğru da olabilir, ama o zaman neden profesyonel orta sınıf Avrupalılar büyük bir hevesle Kelt kültürü ve ritüellerini yeniden keşfetmeye çalışmakta? Şehirli orta sınıf Meksikalılar neden bahar ekinoksunu danslarla Teotihuacán kazı alanındaki Güneş Piramidi'nin tepesinde karşılamaktan ibaret olan Aztek ritüelini yeniden keşfe dalmakta? Günümüz dünyasında kimlik siyasetinden, dinlerin yeniden canlanmasından, ulusal politikaların işleyişinden, korkuyla eski geleneklere geri dönüşten, manevi kültürel mirasın yeniden değerlendirilmesinden öte bir şeyler gerçekleşmekte.

Bu bölümde benim savunduğum, belirsizlik ve güvensizliğin arttığı bir dünyada bir ritüele katılmak yoluyla aydınlanan görünmez dünyaların, bundan etkilenenlerin bir arada olma ve birlikte hareket etme vaatlerini yansıtmakta olduğudur. Bölüm içinde Meksika'da oturmuş bir ritüel olan Ölüler Günü'nü çözümleyerek böylesi bir kurumun değerinin insan hayatının pek çok diğer yönünü de değiştirdiğini, öyle ki bunun salt değişim değeri ya da bireyselimize etme davranışı olarak anlaşılamayacağını göstereceğim. Merkezi önem taşıyan diğer kültürel pratiklerin yanı sıra, ritüeller de bir kimlik, sığınak ve ortak amaç sağlama potansiyelini etkinleştirirler. Kişiler ritüellere dahil olduklarında yüksek miktarlarda para, emek, duygusal bağ, estetik haz ve psikolojik destek alabilir ya da verebilirler. Burada, bu belirli kazanımları aşan daha kapsamlı bir ilkenin daha söz konusu olduğunu iddia edeceğim ki; bu da, kültür faillerinin böyle ritüellere katılmakla görünür kıldıkları, altına girdikleri *taahhüttür*. Ritüelin en önemli kısmı, yalnızca arada sırada festivallere ya da spor müsabakalarına katılıyor olmak değil, potansiyel taahhütler, yani verilen sözlerdir. İzleyen kısma yirminci yüzyıl boyunca antropolojide değer konusundaki fikirlerin nasıl evrimleştiğini inceleyerek başlayacağım.

1 "Rastafarianism"; 1930'lu yıllarda Jamaika'da ortaya çıkan, Marcus Garvey'in düşüncelerine dayanan, son Etiyopya İmparatoru'nun tahta çıkmadan önceki unvanı ve adı olan Ras Tafari'nin, Tanrı'nın dünyada vücut bulmuş hali olduğu inancına sahip, siyahi Musevilik denilebilecek kadar Museviliğin içinde, rastaya ve reggae'ye kaynaklık etmiş din. Kendilerine Rasta ya da Rastafari denmesini tercih ederler. (ç.n.)

9.2 Antropolojik Değer Teorileri

Trobriandlıların adalar arasında deniz kabuklarından bilezik ve kolyelerin takas edildiği ünlü Kula Takası araştırmasında değer sorununu ele alan Bronislaw Malinowsky'nin çalışmalarıyla başlamak uygun olacaktır (Malinowski, 1922). Malinowski, bu epey incelikli takas sisteminin; halka açık ve törensel olduğu, tarafların sabit kaldığı, ihtiyaç nedeniyle yapılmadığı ve saygınlık temelinde işlediği için ticaret sayılamayacağını ileri sürmüştü. Terazinin diğer kefesinde “büyük adamlar” arasındaki asıl takasın epey rekabetçi geçmesine karşın, Malinowski, değişim sisteminin değerinin sosyolojik olduğunda karar kıldı. Öte yandan, argümanı, ekonomik hislerin toplumsal ve politik bağlamlarının, yalnızca ilkel olanları da içerecek şekilde insanların, doğada eğilim gösterdikleri davranış biçimi olarak kazancı maksimize etmelerini öne çıkaracak şekilde bir tarafa bırakıldığı yüzeysel bir Adam Smith okumasına gönderme yapıyordu.² Malinowski bu konuma Kula takasının değerinin kolye ve bilezikler işlemeyi ve takasların gerçekleştiği törenlerin özenle düzenlenmesini gerektiren insan yetilerinden türediğine işaret ederek karşı çıkıyordu. Yine de, bu türden yetilere pek sık rastlanmadığından, bunun, değeri oluşturanın nadirlik, tercihler ve amaçların çoğulluğu olduğu yönündeki ekonomik görüşün karşısında yer alması gerekmediği iddia edilebilirdi. Gerçekten de, bundan birkaç yıl sonra Malaylı balıkçılar araştırmasında Raymond Firth'in (1946) belirttiği gibi, kişi ekonomik kazanımlar yerine toplumsal kazanımları seçtiğinde, hâlâ birbirinin alternatifi olan amaçlardan birini seçiyor demektir. Gözlemcinin bunu diğer türlü yapmayı seçeceği gerçeği, bu davranışı ekonomik olmayan bir davranış yapmaz. Değere gösterilen bu ilk işlevselci yaklaşımlardan bir sonuç alınmamış olmakla birlikte, sonraki yılların maddeci-formalist tartışmalarının (ile-ride detaylandırılacak) temelleri burada atılmıştır.

1940'larda ABD'de Clyde Kluckhohn'un değerleri antropoloji teorisinin merkezine yerleştirmeye çalıştığına değinmek yerinde olacaktır. Temel varsayımı değerlerin insanların seçimlerini, daha belirgin bir şekilde söylenecek olursa, neyi istemeleri *gerektiğini* düşündüklerini etkileyen bir “arzulanabilir olan kavrayışı” olduğuydu.³ Ancak, onun beş farklı grubun “değer yönelimleri”ni inceleyen Rimrock araştırması, sistematik bir karşılaştırmayı olanaksız kılan çok kendine özgü değerler bildirerek başarısızlıkla sonuçlandı. Bir sonuca varmanın olanaksızlığı, David Graeber'in anlatımıyla (2001: 4) “diğer her şeyden daha da can sıkıcıydı çünkü Kluckhohn projesini birçok şekilde Amerikan antropolojisini neredeyse herkesin teorik zırfalık olarak algıladığı konumdan kurtarmak için son bir çaba olarak görüyordu.”

2 Son yıllarda, aralarında Emma Rothschild'in de (2001) bulunduğu bazı yazarlar tarafından yapılan yeni bir okuma, Smith'in, toplumsal ve politik bağlamlarla içi içe geçen ekonomik kararların verilmesinde hisler ve özgürlüklerden bahsetmesinin sonuçlarının üzerinde durmaktadır.

3 Clyde Kluckhohn'un Rimrock araştırması üzerine tezler David Graeber'in (2001) kaleme aldığı mükemmel özetten alınmıştır.

Ardından Karl Polanyi'nin (1944) bir klasik haline gelen kitabı *Büyük Dönüşüm* değerler, güdüler ve siyasetler üzerine odaklanarak toplumdaki "entegrasyon biçimleri" üzerine açılan yeni tartışmanın temelini oluşturdu. Polanyi ortaya meşhur iki ekonomi tanımı koyuyordu: Biri *maddesel*, yani maddesel ihtiyaca, insanla doğa arasındaki ilişkiye yönelik olan; diğeri ise *biçimsel*, yani zihnin işleyişine yönelik, akılcı eylemin mantığıyla ilişkili olan. Batılı ekonomilerde tüm mal ve hizmetlerin bir fiyatı olduğundan, biçimsel çözümlemenin buradaki fiyat belirleyici piyasa sistemlerinde iş gördüğünü vurguladı. Ampirik anlamda ekonomi, kurumlarda iç içe geçmiş ekolojik, teknolojik ve toplumsal kavramları içine alan "kurumlaşmış bir işleyiş"tir. İşleyişin tekrarı üç farklı entegrasyon biçimine yol açar: karşılıklılık, yeniden dağıtım ve değişim. Bunlardan yalnızca en sonuncusu için bir pazara gerek duyulurken, ilk ikisinde, değişim oranı piyasa değil, toplumsal kurumlar tarafından sabit tutulur. Bunun da ardından "hediye" ve "mal" ekonomileri arasındaki ayrım gelir.

Antropolojide maddeciler (Raymond Firth, George Dalton, Paul Bohannon) ve formalistler (Robbins Burling, Scott Cook) arasındaki tartışmaların referans noktasını Polanyi'nin görüşleri oluşturur. Maddecilere göre ekonomik güdüler, değer ve değişim mekanizmalarını belirleyen toplumsal önceliklerin oynadığı kozlardı ki, bunun için etnografik kanıtlar da sağlanmıştı. Diğer taraftan, formalistlere göre ise, değişimlerin temeli hâlâ az bulunurluk ve diğer seçeneklerin varlığı gibi şeylerdi ve değişimdeki mallar da birer sermaye biçimiydi. Ellili ve altmışlı yıllar boyunca süren bu tartışma, anlamlı malların daima nicelebilir bir değerinin -her ne kadar toplumsal ya da ritüel kavramlarla ifade ediliyor olsalar da- bulunduğu, ancak fiyatı olan her şeyin de, kendisine atfedilen anlama göre çeşitlenen fiyatlara sahip olacağı açıklığa kavuştuğunda diner gibi oldu. Yine de, temel problemler asla çözülemeyip, tartışmalı diğer konular çerçevesinde yeniden başka biçimlerde ortaya konuldular.

Marshall Sahlins (1965), yönetici ve din adamlarının prestijlerini artı değeri tüketerek değil paylaştırarak edindiklerini ve toplumsal eşitsizliklerin zenginliklerin kümelenişindeki farklardan çok, ekonomide üstlenilen rollerden kaynaklandığını göstererek tartışmaya kuvvet verdi. 1960 ve 1970'lerde Meksika antropolojisinde de, aracılığıyla artı değer yerel ekonomilerde yeniden paylaştırıldığı hiyerarşik bir konumlar -topil, mayordomo, fiscal vb.- ağı yapısı olan "kargo sistemi" ile ilişkili olarak dile getirilen benzer bir saptama söz konusuydu. Alan çalışmamda, bu sistemin değerinin, yalnızca artı değer değil, aynı zamanda toplulukta aile içinde işgücü ve cinsiyet dengesinin de yeniden paylaştırılmasına olanak tanınmasında yattığını fark ettim. Amilcingo gibi yavaş yavaş nakit kullanmaya yönelen ekonomilerde ise, kargo sistemi kültürel ve dini yaşamı finanse ederek topluluğun sembolik gereksinimlerini doyuran bir kuruma dönüşmüş bulunmakta.

Pierre Bourdieu'nün (1979) bu tartışmaya katkısı, "sembolik sermaye" kavramı oldu. Cezayir'in Kabiliyelileri gibi kendini düzene uyduran bir piyasası olmayan toplumlarda, sembolik kapital şeref, dedikodu, cisimleşen yasalar ve diğer kültürel ifade biçimleri normlarından ibarettir. Bourdieu, ekonomik hesabın maddeleşmiş tüm malları kapsaması gerçeğine karşın, sembolik sermayenin ekonomik sermayeden çok daha önemli olduğunda ısrarlıydı.

David Graeber'e (2001: 26) göre, antropolojideki tartışmalar 1960'larda daha çok değişim, 1970'lerde üretim ve 1980'lerde tüketimle ilgiliydi. O, bu farklılaşmaları 1960'ların geniş ölçekli toplumsal hareketinin çözülmesi (feminizm hariç), solun 1980'lerin başındaki bozgunu ve neoliberal ideolojilerin global yükselişi bağlamlarına yerleştiriyor. 1980'lerde tüketime yapılan vurgu, ilginin nesnelere, yani değerın toplandığı şeylere odaklanmasına yol açarak yeni bir "mad-desel kültür araştırmaları" dalgası yaratmıştır. Ardından, incelemeler nesnelerin Annette Weiner'in (1994) deyişiiyle "yoğun" sosyokültürel anlam ve değeri yatırımı yapılan şeylere ne şekilde dönüştüğüne odaklanmıştır. Arjun Appadurai (1986), malın esas değeriinin yalnızca, Marx'ın fikri olan; mala yatırılan işgücünden değil, kişinin o nesneye duyduğu arzusun derecesinden de kaynaklandığını öne sürmüştür. Bu "değeri siyaseti", ekonomik rejimlerine bağılı olmaksızın tüm toplumlarda dolaşımda olan şeylerin birden fazla değeri olduğundan, hediye/mal karşılığını kırmaktadır. Öyleyse değeri, "şeylerin biyografisi"ndedir. Öte yandan, Fred Myers'in (2001: 5) ileri sürdüğü gibi, bir "kayma"ya da uğrayabilir. "Gerçekten de, toplumsal eyleyici yapıların belirleyici dinamiklerinin altında yatan, farklı organizasyonlarda üretilen değeri ('niteliksel' değeri) ile aktarımda geçen fiyatın göreliliğinin ölçüsü olan değeri ('niceliksel' değeri) olabilir." Myers Batı'da paradan ve diğeri sosyokültürel değeriilerden ayrı bir şekilde kurtarıcı değeri kategorisinde konumlandığını düşündüğü sanatın değeriini çözümlmeye devam eder. Myers, bir karşıtlık ilişkisi içinde kurulan hediye/mal yapısının bozunmasına paralel olarak, parayla ilişkisi olmayan bir sanat kavramının, Batı'nın ötesinde bazı bölgelere taşınabilmekle birlikte, özellikle Batı'nın kültürel politikaları ve sınıfsal hiyerarşisinde görünür olduğunu savunur. "Global ekonominin karmaşası, açık şekilde, sanatın diğeri toplumsal yaşam alanlarına" ve politik değeriilere "göre özerk olduğu algısını çarpıtmaktadır." (2001: 8) Myers, özellikle günümüzde nesneler mekanda ve zamanda süratle hareket ettiklerinden, değeriin basit bir tanımının asla yapılmadığını, ancak her zaman hem global, hem de yerel değişim; gösterim ve depolama devrelerinde iş gördüğü sonucuna varır.

1980'lerin sonuna gelindiğinde, antropolojik perspektif, nesnelerin başka bölgelerle değişim ilişkisi kuran birden fazla ve daha geniş sistemlerde dolaşımını anlamaya yönelmişti. Annette Weiner (1992) tartışmayı, değişime konu olan nesnelerin safi denklik hesabına bağılı olmaktan uzak düşecek şekilde, "vermekte-iken-tutmak"la ilişkisi bulunduğunu öne sürerek sürdürecekti. Yani, nesne dolaşımdan

uzak tutulduğu ölçüde yüksek sahip olunma arzusu birikimine neden oluyor ve dolayısıyla değeri artıyordu. Öte yandan Marilyn Strathern (1992), toplumların nesnelere, özellikle de ritüel nesnelere atfedilen anlamın önemini nasıl inşa ettiklerine odaklandı. Bu yazar, Lisette Josephides'in işaret ettiği nesnelerin değerinin daha çok kadınlar olmak üzere bunları üretenlerin perde arkasında verdikleri emekten geldiği saptamasını bir adım ileri götürerek, değerin, Malinezya'daki gibi bireyci olmayan toplumlar için, toplumsal ilişkilerden türüyormuş gibi algılandığını savundu. Nesnelerin ve insanların kimlik ve değerleri, o toplumun diğer üyelerinin bunları algılayışı ve anlamın kolektif olarak inşa edilmesinden kaynaklanıyor görünüyordu.

Peki değeri oluşturan anlamlar nasıl inşa edilmektedir? Nancy Munn'un (1986) bu soruya verdiği yanıt, yapısalcı yorumun sorunlarını aşmasını sağlayarak yeni bir çıkır açtı. Munn değerin her zaman dönüşümsel olduğunu, daima edimler sonucunda anlaşılan bir gizil güç olduğunu savundu. Nesnelerin takas sistemlerindeki dolaşım şekillerini incelemek yerine, katılımcılara toplumsal ilişkilerde "kişilerarası zaman" üzerinde bir kontrol artışı sağlayan "değer tabakaları" tanımladı. Değer nesneden değil, nesne marifetiyle gerçekleştirilen "verme edimi"nden kaynaklanıyordu. Nesne yalnızca veren tarafın yaratıcı gizil gücünü başarıyla ortaya koymasının aracıydı.

Yapı, bu anlamda durağan bir prensipler kümesi değil, değişimin dokunuş şekli ya da Frederik Barth'ın, Victor Turner'ın ve diğer antropologların dile getirebilecekleri şekliyle, "bir dönüşümler sistemini düzene koyan değişmez prensiplerdir." (Graeber, 2001: 259) Graeber şeylerin kişinin onları zamandan soyutlanmış bir şekilde düşünmesiyle değil de, içlerinde taşıdıkları dönüşüm potansiyeline, ancak daha geniş bir toplumsallık içinde ayırtına varılabilecek bir potansiyele göre tanımlandığı diyalektik bir yaklaşım önerir. Ardından bu bakış açısını, arzularımızın sınırsız olduğu varsayımıyla hareket eden piyasa ekonomisiyle bir karşıtlık içinde kurar. Ona göre, piyasa ideolojisinin ana hareket noktası, toplumun arzusuyla ilişkili en temel sorularının özünü kişinin mutluluğunu daha çok nesnelerle, ya da, daha da iyisi, kişinin nesnelermiş gibi davrandığı insanlarla ilişkisi olarak algılayamamanın mümkün olacağı şekilde belirlemektir. Burada, tüketimin tüketmekten tek başına zevk almak halini aldığına şahit olunur. Onun önerdiği modelde ise tüketim, yaratıcılığın diğerleriyle uyumlanmasının bir sonucudur. Graeber, gizil güçlerin ancak bu şekilde değere dönüşebildiği konusunda ısrarcıdır.

Özetlemek gerekirse, antropolojide değer üzerine tartışmalar, toplumların farklı nesne ve pratiklere neden farklı değerler biçtiklerini açıklama denemelerinden kaynaklanmıştır. Bu çeşitliliği açıklamak için model geliştirme sürecinde, ekonomi alanıyla ilişkili tartışmalar yararlı olmakla birlikte sonuçsuz kalmıştır. Antropolojinin edindiği yeni bakış açıları, özellikle de Marilyn Strathern'in, Nancy Munn'un ve David Graeber'in getirdiği yeni solukla, ilgiler, yaratıcı

gizil güçlerin ortaya konduğu alanlar olarak aktarımların gerçekleştiği sosyal ağlara kaymıştır.

9.3 Ritüel Performansları

Artık bu bölümün asıl ilgilendiği konuya geçebiliriz – yani ritüellere ve bunlara nasıl değer biçildiğine... Ritüeller antropologlar için, daha çok daha geniş bir davranışlar kümesinin bir bileşeni olarak önemli bir konu olagelmıştır. Ben ritüellere biyolojik, toplumsal ya da dini olaylarla ilişkili belirli amaçlar için gerçekleştirilen kendine has bir eylemler bütünü olarak bakıyorum. Bu gözlenebilir eylemler, ya insanın bilinmeyeden duyduğu korkuyu hafifletmeye yarayan psikolojik ve toplumsal mekanizmalar (Malinowski), ya da toplumsal birliği pekiştirmek için kolektif fikirlerin sembolikleştirilerek dışsallaştırılması (Durkheim) olarak yorumlanmıştır. Ritüel bildiriseldir (Leach): Bir şey ifade etmeyen teknik törenlerle arasındaki farkı söyleyecek sözü olmasıyla ortaya koyar. Klasik bir inceleme konusu olan yetişkinliğe geçiş törenleri; çok geniş bir alana yayılmış kültürlerde doğum, ergenlik, evlilik ve ölüm durumlarında gerçekleştirilen törenler arasında belirgin ölçüde benzer örüntüler gösteren bir ritüel formudur.⁴ Her törenin kendine özgü koruyucu, yatıştırıcı, edinimsel, arındırıcı, üretken ya da onaylayıcı bir amacı vardır.

Bir ritüel, esasen, günümüzün en etkili ritüel çözümleyici yazarlarından biri olan Victor Turner'a (1967) göre inançları, değerleri ve hisleri görülür; işitilir ve dokunulur kılar. Bu ışık altında incelendiğinde, ritüellerde kullanılan fiziksel hareketlerin ve nesnelerin tümü birer taşıyıcı, fikirlerin dumsaksızın yeni semboller yaratan cisimleşmiş halleridir. Bir ritüelin en önemli boyutu; Turner'ın savunduğu şekliyle, aktör üzerindeki etkisi, bilginin “depolama birimleri” olan bir semboller kümesinin tefsiridir. Bu noktada ritüeller, aynı zamanda onun ritüel uygulamalarındaki renk, cinsiyet ve beden hareketleri örüntülerinin tanımlanmasıyla yorumlanabilecek gizli sembolik anlamların peşinde olduğu öncü çalışmasının başlığı olan “Sembol Ormanları”⁵ olarak görülebilir. Ritüellerin toplumsal davranış biçimlerine etkisine birincil önemi veren yazarlar da olmuştur. Örneğin Gluckman (1962), ritüellerin çok katmanlı toplumsal ilişkilerde rollerin ayırt edilmesine hizmet ettiğini ileri sürerken böyle düşünmüştür. Ayırt edilmemiş rollerin sayısı arttıkça, bunları birbirinden ayırmak için ritüellerin sayısı da artmaktadır.⁶ Gluckman, çalışmasının sonunda ritüellerin toplumsal etiketlerdeki, ritüel alanının dışındaki davranış farklılıklarını düzenlemedeki rolünü vurgular.

4 Bu konuda klasikleşmiş bir çalışma için bkz. Van Gennep (1960).

5 “Forests of Symbols” (ç.n.)

6 Pek çok amacından biri de bir kimlik tanımlayarak grup üyelerini belirlemek ve bir grubu diğerlerinden ayırmak olan dayanışma ritüelleri, daha geniş alanda klanlar ve diğer gruplarla ilişkilidir. Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Harris (1971).

Bu yazarların tümü ritüelleri işlevlerine ve içerdikleri sembollerin metaforik anlamlarına giderek açıklama konusunda çaba gösterdiler. Yapısalcılar bunun yerine ritüeller tarafından daha derin bir seviyede bilinçle oluşturulmamış yapılar üzerinden aktarılan mesajlara odaklanmayı tercih ettiler. Lévi-Strauss'a (1963, 1975) göre, temel zihinsel yapılar; iletişim formu oldukları sürece ister dil ya da evlilik kuralları, ister ritüeller olsun; tüm kültürel bildirilerden çıkarılabilir. Ona göre sembol, metaforik anlamda değil, dizilimdeki konumundan ötürü evrenselidir. Louis Dumont'un (1966) gibi diğer yapısalcı yorumlar ise, politik statüye, nüfuz sahasına, törensel statüye ya da cinsiyetlerin rolleriyle ilişkili yapılara odaklandılar.

Clifford Geertz (1973) ritüel ya da şenliklerin sahip oldukları üç bileşeni inceleyerek daha yorumsamacı bir yaklaşım önerdi: ilk elden dramatize edilme biçimleri, metaforik içerikleri ve sosyal bağları. Bunları yalnızca gösterme amacıyla öznellik oluşturan ve yeniden kuran "sanat formları" olarak görerek, *kültürel performanslar* terimini kullandı. "Dörtlüler, ölü doğalar ve horoz dövüşleri salt var olagelen hissiyatın benzeşim yoluyla sunulan yansımaları değildir. Bunlar böyle bir hissiyatın yaratımı ve korunmasında pozitif rol oynayan aktörlerdir" (Geertz 1973: 451). Bunu söylemiş olmakla, çözilemeyen bir ikileme dokunduğunu görebildiğinden, şöyle bir dipnot düşecekti:

Bu büyük batılı ile seviyesiz doğulu (Bali horoz dövüşü) ikiliği mevzusunun, belirli estetisyenleri, antropologlar aynı telden Hristiyanlık ve totemcilik konusunda konuşmaya başladıklarında belirli dinbilimcilerin rahatsız oldukları gibi rahatsız edeceği şüphe götürmez... Her durumda, sanat kavramını yurtsuzlaştırmaya denemesi, tüm önemli toplumsal kavramları yurtsuzlaştırmaya yönelik genel antropolojik kompunun bir parçasıdır... ve her ne kadar bu, bazı sanat yapıtlarını sosyolojik çözümlemenin ulaşamayacağı yerlere koyan estetik teorileri için bir tehditse de, Robert Graves'in Cambridge üçlemesinde paylaştığı şekilde, bazı şiirler diğerlerinden daha iyi olduğundan, yargı için bir tehdit oluşturmamaktadır. (a.g.e.)

Bu ikilem gelişmekte olan kültürlerin değeri tartışmalarının başlangıcından beri durmaksızın kendini göstermektedir. 2000 yılına ait *Dünya Kültür Raporu*'nda kültürlerin bütün bileşenlerini kıymetli ve korunmaya değer saymamakla birlikte, her kültürün değerli bir tarafının olduğu görüşünü savunduk (Arizpe vd. 2000).

Hali hazırda ritüeller daha çok birer performans, göstericiler ve halk arasında iletişime yol açan eylemler olarak tartışma konusu yapılmaktadır. Ancak Graber (2001: 259) ritüellerle örülmüş eylemlerin, "toplumsal performanslar genellikle... daha çok arkalarında yatan o yapıları -kalıpları, şemaları ya da adını ne koymak istiyorsanız onları- yok edebildiği ölçüde... gerçekten sanatsal ve yetkin atfedildiklerinden" kolay bulunmadığını iddia eder. Ritüel performanslarının bir çeşit güç, "kişinin eyleme gizil gücünden gelen hayaletimsi bir yansıma" yarattığını ileri sürer. "Yaratıcı gizil güçler"den gelen bu hayali bütünsellik

biçimlerinin, “sonunda genellikle değer taşıyan ortamlar ya da arzu nesneleri haline gelen bir dizi nesneye işlenmeye meyilli” olduğunu söyler. Ardından da bu gizil gücün, başkalarıyla bir uyumlanma içinde olmadıkça, en azından gözle görülür biçimde, kendisinin farkına varamadığını dile getirir. “İşte bu nedenle değere dönüşen yalnızca o güçlerdir.”

Önceki sayfalarda geçen tartışmanın gösterdiği üzere, antropolojinin değer ve ritüel anlayışına katkıları, bölümün devamında incelenecek konunun analizinde odaklanılacak alanı daraltmayı güçleştirmektedir. Bu nedenle çözümlememin merkezine, her iki taraf da ritüelin “değer tabakaları”na erişebildiği halde tam anlamına ne içeridekilerin ne de dışarıdakilerin ulaşabildiği sürekli evrimleşen bir sanat formu olarak ritüeli alacağım. Ayrıca ritüelin değerinin, eşsiz bir şekilde nesnelerde ya da gösterdiklerinde değil, ona dahil olanlar arasında yarattığı ilişkilerde ve kolektif olarak yaratılan anlamda aranması gerektiği varsayımında bulunacağım.

9.4 Ölüler Günü

Çözümleyeceğim olgu, kırsal kesimde, Mexico City’ye iki saatlik mesafede, Popocatepetl yanardağının eteklerine kurulmuş Amilcingo adı verilen köyün yerlilerinin, Ölüler Günü’ne verdikleri değer olacak. Köydeki yaşlılar hâlâ Nahuatl adı verilen Aztek dilini biliyor ve topluluk hâlâ yakın bir kesimde yaşamış olan köylü lideri Emiliano Zapata’ya saygı duyuyor. Aztek ve Katolik kökenli ritüel, evrimleşerek artık bütün toplumsal kesimlerce, hatta ABD’de yaşayan Meksika göçmenleri tarafından bile izlenebilen bir Meksika ritüeli haline gelmiş bulunmaktadır. Öte yandan, Amalcingo civarındaki köylerin, Dia de los Matados (Bıçılanlar Günü) adı verilen, Ölüler Günü’nden bir hafta önce anılan özel bir geceleri daha vardır. Bu günde, yani Ekim ayının 28’inde, öğlen saat 12’den itibaren o yıl içinde aile üyelerini cinayet, ya da bazı durumlarda kaza sonucunda kaybeden aileler, evlerinin girişine saz ve çiçeklerle örülmüş kemerler kurarak, bir sunuyla (*ofrenda*) gelen ziyaretçileri kabul ederler. Kemere çıkıp vazoyu kabul eden ve yeni gelene hoşgeldin diyenler, genellikle evdeki daha genç kadınlar ya da kardeş kızlarıdır; ardından her ikisi de içinde sunak bulunan bir odaya girerler. Getirilen sunu hem akrabalık ya da ritüel arkadaşlık derecesine (tanrı-baba ve tanrıanneler, ya da tanrıçocuklar), hem de veren kişinin gelir seviyesine bağlı olarak sıkı sıkıya belirlenmiştir. Önde gelenler çiçekler ve bir mumla birlikte bir de çömlek verirler. Daha uzak akrabalık ya da kan bağı ilişkisi içinde olanlar yalnızca çiçek ve mum verir. Herkesten kendi gelir durumlarına uygun bir meblağ vermesi beklenir, ancak aşırıya kaçılması, böbürlenildiği anlamına geldiğinden ve bu hata ölülerle ilişki kurma bağlamında iki kat kınandığından, çok kötü karşılanır. Eğer *ofrendayı* veren küçük bir çocuk ya da onlu yaşlarını süren biriye, verilen mesaj arada bir kopukluk olduğudur; ancak *ofrendayı* ailenin büyükleri veriyorsa, bu büyük hürmet duyulduğunun göstergesidir. Sunular

derin bir turuncu ya da sarı renkli kadife çiçekleri (Nahuatl dilinde “yirmiçi-çeği” anlamına gelen *cempoalxochitl*) ya da koyu, boğum boğum leylak rengi çiçekler; beyaz glayöller; ve “bulutlar” (*nube*) denen minik beyaz çiçekli açık yeşil saplı çiçekler konmuş toprak vazolardır. Çiçekleri düzenleme ve eve yerleştirmekten, renkler arasında bir uyum sağlamaktan, mumların yerleştirilmesinden ve yiyeceklerle meyvelerin göz zevkine uygun bir şekilde düzenlenmesinden kadınlar sorumludur.

Evlerde sunakların kurulması hazırlıklarına ise, bir gece öncesinden başlanır. Daha varsıl ailelerde tamalelerin (mısır ekmeği) yapımına -kadınlar- ve etin kesilmesine -erkekler- yardım etmek için çok sayıda akraba ve arkadaş davet edilir. Çocuklar oradan oraya haber salmak için koşuşturur, ufak tefek işler yapar ya da oyun oynarlar. Uzun süren akşamın ürünleri, tamaleler ve diğer atıştırmalıklar geceleyin sunağa yığılır. Sıkı sıkıya kodlanmış olan sunakların görünümü, ancak kendilerine ayrılan yerlerdeki ürünlerin kalitesiyle zenginleşebilir. Sunak, en yüksek ve merkezi noktada *difuntónun* fotoğrafının bulunduğu, renkli kağıttan kesilmiş bir çerçeveye alınabilir. Bu sözcüğün en yakın karşılığı “göçmüş”tür. İspanyolca *muerto* “ölü” demektir, ancak bir ayırım gözetmeden bütün ölmüşler için kullanılır; genel bir terimdir ve var olmama durumuna işaret eder. *Difunto* ise, mevcudiyetini öldükten sonra da sürdüren varlıklara işaret eder. *Difunta* Emiliana ya da *Difunto* Pedro’dan bahseden insanlar, hâlâ bir kişiliği olan, aile işlerinde hâlâ etkili birinden bahsetmektedirler. Kocasının çok yeni ölümünden müteessir bir kadın, onun hakkında o hâlâ oradaymış gibi konuşmuş ve mezarlıkta gece boyunca diğerleriyle söylemekte oldukları şarkılara onun nasıl kızacağı hakkında espriler yaparak gülüp eğlenmişti. Kocasının ölümünü kabullendiğini görebilmem ancak kendisini bir yıl sonra Ölüler Günü’nde ziyaret ettiğimde mümkün olmuştu. Ve yine, o büyük ailesinin üyeleriyle çevrili durumdaydı.

Sunuyu kabul eden kişi ziyaretçiyi sunağın bulunduğu ana odaya alır ve ölüye dönerek “Pedro (ölenin ismi), bak, *aquí te trae Lencha* (çiçekleri sunanın adı) *estas flores*” (“Pedro, bak, Lencha sana çiçekler getirmiş”; ya da yerine göre tamaleler, ya da özel Ölüler Günü ekmeği, ya da başka yiyecekler veya mum) der. Evde kimin neyi kabul edeceği, kimin kime eşlik edeceği ve kimin kiminle konuşacağı konusunda kesin kurallar belirlenmiştir. Herkesin cinsiyet ve yaş gruplarına göre oynaması gereken belirli roller bulunmaktadır. Kızlar ev içindeki işler için koşuştururken, oğlanlar da dışarıdaki işler için koşuşturur. Her şeyi yakından takip eder ve yavaş yavaş kuralları öğrenirler. Birer birer tımandıkları her yaşa özgü davranış kalıplarıyla, bedenlerinin içinde nasıl büyüyorlarsa toplumun içinde de öyle büyürler. Kurallar ritüelin kendi hayatlarında gelişen cisimlenişine bir biçim vererek, onlara kim oldukları, kendilerinden nelerin beklendiği ve diğerlerinin kim olduğu hissiyatını kazandırır. Bu günler boyunca her bir aile üyesinin davranışı diğer herkes için kendilerinden beklenebilecek

bir yardım, dayanışma, bağlılık, ya da tersine kopukluk ya da ilgisizliği yansıtan bir aynaya dönüşür.

Ziyaretçiler kısa bir süre kalır, ev halkıyla konuşur, sonra da ayrılırlar. Eğer yakın akrabalık söz konusuysa, tek kelime etmeden odada oturarak dahi olsa daha uzun kalmaları beklenir. Onlar da kendilerine diğer yiyecekler gibi olmayan özel bir tamale sunulmasını beklerler. Tüm hal ve hareketler açık bir şekilde kodlanmıştır. Bütün bir gün böyle sürer. Bunların aynısı, üç gün sonra, 1 Kasım'da, "Minik Ölüler" (*Los Muertos Chiquitos*); yani ölen çocuklar gecesinde tekrarlanır. Öğlen saat 12'de bir hastalık ya da başka bir sebeple çocuklarını kaybeden aileler sunaklarını kurarak sunuları kabul ederler. Aynı senaryo, 2 Kasım'da, yetişkin ölülerin gecesinde de tekrarlanır.

Difunta ya da *difuntonun* fotoğrafı, sunakların yeni bir donanımıdır. Sigara-lar, Pepsi ya da tekila şişeleri, ya da *difunta* ya da *difuntonun* sevdiği diğer şeyler de öyle... Ayrıca en sevdikleri yemekler pişirilip sunağın ikinci katına yerleştirilir; *difuntoların* yemekleri tüten kokuları ve buharları aracılığıyla yediği söylenir.

Sunağın kendisine verilen isim "*difunto ofrendosu*"dur. Geride kalanlar gururla, öleni ne kadar sevdiklerinin sembolü olan sunaklarının güzelliğinden dem vururlar. Ancak ev halkının dışındakiler de *ofrendanın* güzelliğini ailenin zenginliğiyle ilişkilendirerek yargırlar. Daha fakir ailelerin *ofrendaları* daha mütevazı olur. Ancak genişleyen aile bağlarının ve akrabalık ilişkilerinin bağlılıkları da burada devreye girer. Kişi topluluk içinde gıpta edilen ya da çok sevilen biriye, sunular da o oranda bollaşır. Böyle durumlarda para, göçmüş kişiye duyulan hislerin ya da aileyle paylaşılan dayanışma duygularının ifade edilmesinin aracı olarak kullanılır.

Hem uygunsuz hem de ilgisiz kaçacağını bildiğim halde, *difunto ofrenda*-larının ne kadara mâl olduğunu sorduğumda, insanların şaşırıp mahcup olduğunu gördüm. Maliyetleri birbirine ekleyerek toplamı bulma fikrine pek alışık değildilerdi, ne de olsa törenler daha yüce bir amaca adanmıştı. Yine de, eşzamanlı olarak, *ofrendaları* yargılamakta herhangi bir sakınca görmüyorlardı. Akrabalar ve komşular dört gün içinde birkaç *ofrendayı* ziyaret ederler ve bunların derecelendirilmesini net bir şekilde yapabilirler. Derecelendirme estetik kavramlar üzerinden ifade edilir: *La del difunto Pedro quedo muy bonita* ("*difunto* Pedro'nunki çok güzeldi.") veya *la mas bonita, pera bonita de veras, fue la de los Sanchez* ("en, ama en güzeli Sanchez'inkiydi.") *Bonito* ("güzel") terimi esasında pek çok değeri kapsayabilen genel bir terimdir: estetik kalite, harcanan para, sunu sayısı, sunağın hazırlanmasına gösterilen özen, sunaktaki özel düzenlemeler gibi... Değerlendirmenin ailenin toplumsal konumuna, politik statüsüne ve hatta belki gelir seviyesine katkıda bulunacağı açıktır. Ancak en önemlisi, sunağın görece "güzelliği"nin katkıda bulunmak isteyen kişi sayısına yansıyarak, o aileye ya da ölen kişiye bağlılık potansiyelini açığa çıkarmasıdır. Bir aileye güç, statü ve saygınlık sağlayan da budur.

2 Kasım'daki Ölümler Günü'nde, insanlar sunularını götördükleri evlerde öğleden sonra da kalırlar. İçecekler elden ele verilir ve *difunto* ya da toplulukla ilgili meseleler hakkında yapılan konuşmalar saatlerce devam eder. Arada bir gençler gelir gider; çocuklar ikide birde sohbeti böler. Güneş batıp akşam karanlığı çökmeye başladığında evde ne kadar çok insan varsa o kadar iyidir. Nancy Munn⁷ bunun bütün köye çok sayıda insanın öznelararası zamanının üzerindeki kontrollerinin seviyesini gösterdiğini söyleyebilirdi. Bu bir hayli görünür kılınmıştır, çünkü ardından herkes mezarlığa gider. Herkes eline iki ya da üç vazo dolusu çiçek alır ve her yıl mezara yapılan yepyeni haçın parasını ödemesi gereken "haç tanrıataları"nın ardı sıra (*los padrinos de la Cruz*) yavaş yavaş mezarlığa doğru yürüyüşe geçer. Alacakaranlık çökerken, alay köyü kateder, mumlar yakılır ve sessizce, yalnızca karmakarışık ayak sesleri duyulurken, sokaktakiler tarafından izlenir. Bu geçit sırasında aktarılan bilginin yine haddi hesabı yoktur: Kim sevilir kim sevilmez, kim hangi aileye sadık kalmış, hangi kızlarla oğlanlar ana-babalarının yanı sıra yürüyor, ve en önemlisi, kimler kayıp ve nedeni nedir... Onlar geçerken, herkes katılanların ve sunuların sayısı üzerinden, alayın bağlılık derecesi ve söz konusu ailenin saygınlık seviyesi hakkında değerlendirmelerde bulunur.

Mezarlığın girişinde, alayın ağırlıklılığıyla karşıtlık içinde olan büyük, aydınlık bir panayır kuruludur. Genç delikanlılar köşeden kızları gözetleyerek ve jöleye bulanmış saçları ve Amerika'daki ağabeylerinin getirdiği Amerikan rap tişörtleriyle geleneklere karşı gelirler. Alaya katılanların tümü mezarlıktaki yürüyüş yolunun çiçeklerle bezenmiş kemerlerinin altından geçerek merkeze yerleştirilmiş sade bir sunağa varırlar. Ardından *difuntoların* mezarlarına gitmek üzere dağılırlar. Mezarlar -belirli birkaç tanesi dışında- ayrıntı otlarından temizlenmiş olduğundan, *padrinas de la Cruz* çiçek dolu vazoları mezarların üzerine kabul edilebilir bir nizamda yerleştirirler. Ardından bal rengi mumları yakıtıklarında mezarlık efsunlanmış olur. Yayılan ışıklar *cempoalxochitlin* yoğun turuncusuna ve mezarların etrafında dolanan beyazlı gölgeli silüetlere yakalanır. İnsan kendini bir başkalıkta yaşıyor gibi, renklerin gerçekliklerinden daha yumuşak, öte dünyalardanmışçasına soluk bir ışıkla aydınlandığını hisseder. Ama, çok fazla insan vardır. Çocuklar mezar taşlarının etrafında yarışa tutuşur, kilden kaplarla Cadılar Bayramı maskeleri yapar ve ateş yakarlarken kimse onlara bir şey demez. Bebekler sırayla küçük iskemlelere oturan kocamış kadınların kucağına otururlar. Konuşmalar, ancak mariachiler mezarı çevreleyip göçmüşler için şarkı söylediğinde kırılan sürekli bir homurtu yaratır. Mezarlardan birinde, çiçek dolu bir tek vazoyla, tozun toptağın içinde yatan kıızıyla yalnız bir kadın oturur. Kişi etrafı dolaştığında, mezarların, aniden kimsenin göçmüşle konuşmadığı birbirine dolanmış ayrıntı otlarıyla dolu karanlık bir yere varır. Bir kadın bilgi verir edasıyla "Bunlar kardeşlerin mezarları, ayrılış olanların" açıklamasını yapar.

7 Örneğin, bkz. Munn (1992).

Son yıllarda sayıları artan ve köyde gerçekleştirilen ritüel ve şenliklerden uzak duran Evangelistlerden söz etmektedir.

9.5 Ritüelin Değerinin Yorumlanması

Ölümler Günü ritüelinin parasal değeri, elbette, kullanılan malzemenin miktar ve kalitesi cinsinden tahmin edilebilir. Ancak benim savunduğum, *ofrenda*'nın sunuyu yapan kişilerin *bağlılıklarını* değerlendirmek için daha uygun olduğudur. Bu özel “değer tabakası”; sunağın, *ofrendanın*, *ofrendanın* mezardaki düzeninin estetik açıdan güzel görünmesi ve ekonomik durumu yansıtması sağlandığından, bir tarafıyla, genişlemiş ailenin üyelerinin, gönüllerinden geçen istekleri *-la voluntad-* yansıtır. Bu, kız kardeşlerin, kız çocukların, kardeş kızlarının, kuzenlerin ve kadın arkadaşların, çocukların da yardımıyla *ofrendayı* çerçevelemek için fazladan özen gösterdikleri; erkeklerin ise ailelerin yaklaşan *ofrendalar* ve yemeklerine ödeme yapmak için birlikte çalıştıkları anlamına gelir. Dul kalanların işlere katılması beklenmez, ancak, yine de gelenleri karşılamada bulunmaları ve taziyeleri kabul etmeleri gerekir. Ayrıca akrabalar, ritüel akrabaları, arkadaşlar ve komşuların daha çok önceki gece boyunca yiyecekleri hazırlamak için verdikleri emek de, aileye duyulan bağlılığın simgesidir.

Aile fakirse, insanlar *esta pobrecita la ofrenda* (“sunu yetersiz kaldı”) yorumunu yapabilir ama bunun ötesinde bir eleştiride bulunmaktan kaçınırlar. Öte yandan eğer ailenin, özellikle de oğulların ve kızların daha iyi *ofrendaları* karşılayacak yeterince parası olduğuna kanaat getirilmişse, eleştiri okları hızla yağmaya başlar, çünkü bu gönülsüzlük göstergesidir. Yaşlı bir kadına bir evdeki *ofrendayı* neden yeterince iyi bulmadığını sorduğumda, beni şöyle yanıtladı: *Es falta de voluntad, es egoismo, y Dios los va a castigar. Porque Dios le da a quien da y le quita a quien no da.* (“Bu gönül hatasıdır; bencilliktir, bunun için Tanrı onları cezalandıracak. Çünkü Tanrı gönülden verene verir, vermeyenden alır.”)

Bağlılık; yakınlık ya da ritüel akrabalığı gibi genişlemiş ailelerden ve köyde, ritüel akrabalığı, yardımlaşma (kötü zamanda esirgenmeyenler gibi) ve borçlar yoluyla kurulan bağların söz konusu olduğu diğer ailelerden de beklenir. *Difunta* ya da *difuntónun* popülerliği ya da ona duyulan sevgi ve hayranlığın derecesi de önem taşır, ancak yakından yapılan gözlemler, bu kişiler arası bağlılığın ailenin *ofrendasının* toplam değerine yalnızca küçük bir katkıda bulunduğunu göstermiştir.⁸ Bireysellik yerine kolektif değerleri vurgulayan bir toplumda, *ofrendanın*

8 Sunağa konulacak kesilen kağıtların, çiçeklerin, peçetelerin, tabakların ve vazoların renkleri belirlenir. Yeni *difuntolar* için, sunaktaki her şey yeni olmalıdır. *Ofrenda* evin, ana yatak odası ya da teras olarak da belirlenebilecek odasında bir duvarın karşısına ya da bir köşeye konularak belirli bir şekilde çerçevelenir. İlk önce vazolar ve şamdanların yerleştirme stratejisi belirlenir. Ardından diğer şeylerin belirli bir sırayla -örneğin, önce yemek, sonra içki ve meşrubat şişeleri, ve sonra tercih ettikleri sigara markası gibi *difunta* ya da *difuntónun* sevdiği şeyler- yerleştirilmesine geçilir. Ardından yere yeni halılar serilir ve akrabalar ve arkadaşlar tarafından verilen *ofrendalar* kadınlar tarafından bunların üzerine konur.

derecelendirilmesi değerlendirmesinin *difunta* ya da *difuntonun* kişiliğinden çok ailenin duruşuna bağlı olduğu söylenebilir.⁹

Bağlılık sorunu, ritüelin bütününe estetik boyutuna da sığar. Ritüelin çerçevesinde, gösterim formlarında, renklerin bir araya getirilişinde, konuşmanın yumuşaklığında, müzikte, sükunetle oturuşta, çocukların durmak bilmez hareketliliğinde mahirane bir güzellik aranır. Mezarlıktaki uzun ve gölgeler arasındaki nöbet sürerken “Bu fiestayı nasıl buluyorsunuz?” diye sormuştum. Bir kadın, “Ah, bu sene çok iyi, geçen senekinden daha iyi, çünkü bu yıl daha çok çiçek ve mum getirmişler, ayrıca baksanıza ne kadar güzel görünüyorlar. Ayrıca daha çok müzik var,” diye yanıtladı. Bir başka kadın araya girerek, “Evet evet, bu sene daha çok para vardı,” dedi. Ama konuşmanın esası, kişilerin parayı başka şekillerde de kullanmış olabileceğiydi.

Antropolojide uzun uzadıya verilen ritüel biyografileri ve benim Amilcingo’da yapılan Ölüler Günü ritüeli çözümlemem, beni şimdi bu bölümün başlangıcındaki soruyu tersine çevirmeye götürüyor. İnsanların ritüellere neden değer verdiklerini sormak, sanki bunlar birbirlerinden bağımsız varoluşlara sahiplermişçesine, hem insanları hem de ritüelleri somutlaştırmak anlamına geliyor gibi. Ben, bunun, nasıl oluştuklarını sorgulamadan “toplum” ya da “birey”leri verili olarak kabul eden iktisadi düşüncenin temel kusuru olduğuna inanıyorum. Antropoloji, işe bunun yerine, onların nasıl “birey” ya da “toplum” olarak var olduklarını sorarak başlar. Bu soru aynı zamanda değer kavramını düşünceler, performanslar ya da edimler aracılığıyla yaratılan bir şey olmaktan çıkarak, bir şeyin üzerine konabilecek şekilde somutlaştırır. Bu nedenle söz konusu soruyu bu sefer de “Ritüeller insanlara kendilerini bireyler ya da kolektifler olarak düşündürten değerleri nasıl yaratırlar?” şeklinde soracağım. Bir grup insanın, aidiyet ve referans gruptaki diğer insanlara karşı karşılıklı sadakat ve bağlılık hisleri duymadıkları sürece kendilerini birey ya da kolektif olarak göremeyeceklerini savunurum. Bu sadakat ve bağlılık gizil gücünün ayırtına varmak, ancak ritüeller gibi toplumsal pratiklere katılmakla mümkündür. Gözlenmekte olan her türden ritüelin ani bir biçimde bollaşması, globalleşen dünyada gün geçtikçe daha ve daha fazla tüketerek mutlu olduğu varsayılan yalnız bireylerin, kimliklerini ve toplumsal bağlarını yeniden inşa etmek için yanıp tutuşuyor olmasıyla açıklanabilir. Ölüler Günü gibi ritüeller, aidiyet ve sadakat hislerini pekiştirip, her bir bireyin kendisinden beklenen rolleri yerine getirmek, ve en önemlisi, bu türden bir bağlılığı gelecekte de sürdüreceğine ilişkin sözleri tutmak yoluyla akrabalık ve topluluk ağlarına bağlılığını yenilediği özneler arası yapılar oluşturur. Ama ben, ancak *sadakat*

9 Analiz tam da bu noktada genişletilebilirdi, ancak bu bölümün önüne koyduğu amaçlar, köydeki birey ve aileler için temelde üç çeşit saygınlık formunun bulunduğu belirtilmesini yeterli kılacaktır. Bunlardan en çok değer verileni, ailenin erkek olan reisinin toplumsal bağları ve evdeki kadınların emeklerinde temellenen bir verme/alma ağı oluşturarak köye hizmet etmekle kazanılan toplumsal saygınlıktır. İkinci olarak, prestijin, yerel ve belediye toplantıları düzenlendiğinde politik duruşla bir bağ vardır. Üçüncü saygınlık kazanma yolu ise, zengin olmaktır.

sözcüğü *sevgi* sözcüğüyle değiştiği takdirde bu tür ritüellerde gerçekten değiş-tokuş edilen şeyin anlaşılabilirliğini söyleyebilirim. Ölüler Günü ritüelinde eklenen boyut, ölüm ve “öte” dünya (*el más alla*) hakkında anlatılanların tekrarlanmasıdır.

Verilen analiz, Marilyn Strathern (1992: 190) tarafından öne sürüldüğü gibi, değer daima dönüşümsel olduğu önermesinde bulunuyor. Ölüler Günü ritüeli bir gün alır. Birkaç hafta sonra mezarlıkta biraz dolanacak olursanız, toz içinde kurumuş çiçekler ve kırılmış toprak vazolarla karşılaşmanın ötesinde, bağların güçlenişinin ve daha da önemlisi toplum içi çatışmaların azalışının, tartışmaların dinmesi için oluşturulan fırsatın ve yoksunlukların acısının dindirilişinin kokusunu duyarsınız. Değişimin dışarıdan biri için otantik olmayışının bir önemi yoktur. Okulun gerçekleştirdiği sunak düzenleme yarışmasına katılan 15 yaşında iki kız arasında geçen hararetle bir tartışmaya tanık oldum. Biri ateşli bir şekilde sunakların “ataların yaptığı şekilde” dekore edilmesi gerektiğini ve “Aztekler zamanında Pepsi diye bir şey”in olmadığını söyledi.¹⁰ Diğeri, “Ama bugün insanlar Pepsi’yi sunaklarına koyuyorlar, içtikleri şey buysa... budur,” diye yanıtladı. Bu konuyu diğer yetişkinlere sorduğumda, ana bileşenler (çiçekler, vazolar ve mumlar) yerinde olduğu sürece fark etmediğini düşündüklerini söylediler.

Dışarıdan gelenler şimdilerde bu ritüele büyük ilgi gösteriyorlar çünkü piyasaların yönlendirdiği şehir toplumlarında, insanların genellikle “kültür ya da geleneklerin erozyona uğraması” olarak işaret ettikleri öznelarası ilişki formlarının kaybı, insanları otantik görünen kültür arayışına yönelten bir nostalji üretiyor. Otantiklik dışarıdan gelenler için, özellikle de medya ve bazı uluslararası şirketler için finansal beklentiler nedeniyle önem kazanıyor. Meksika’daki topluluklar artık ritüellerinin ve kutlamalarının bir video çekiminin medyada ya da ticari reklamlarda milyonlar kazandırabileceğini biliyorlar ve bu konuda çok kızgınlar. Buna kültür turizminin yarattığı ikilemi de eklemek gerek: Yoksullaşan köylüler ya da kültürel grupların turizmden elde edilen gelire ihtiyaçları var, ancak turistler fakirlikten dökülen değil şık görünen, otantik ve kirlenmemiş şeyler arıyor. Bu nedenle ritüeller bir anlamda temizleniyor. Bu türden amaçlar için kullanılanlar artık dışarıdan gelenlerin tüketmek istediklerine bağlı olan bir değer kazanıyor.

Ölüler Günü bu yüzden, en az dört farklı “değer tabakası”na sahip olmalıdır. Başta köyün ya da topluluğun üyelerinin bağlılık sözlerini vaatlerinin gerçekleşmesi olan ritüelin temel değeri gelecektir. İkincisi, globalizasyon bağlamında onu temsil eden bir amblem, Meksika kültürünün yeniden hayata döndürülen ikonlarından biri olarak bir değere sahip olacaktır. Üçüncüsü, ritüeller, sponsorluğunu amaçları daha çok ürün satmak ve imajlarını korumak için kültüre yamanmak

10 “Se tiene que hacer como lo hacian los antiguos y en tiempo de los Aztecas, voy a crear que habia Pepsis.” “Pero ahora ya la gente les pone Pepsis y si eso es lo que toman, eso es lo que toman. Tampoco les ponian cigarros.” “Pero si tenian tabaco, habria que ponerles hojas de tabaco!”

olan örneğin bira ya da hafif içki şirketlerinden birinin üstlendiği turist eğlence-likleri olarak ticari değere sahiptirler. Dördüncü tabakaya, yakın zamanda Ölüler Günü'nün UNESCO'nun Sözlü Gelenek ve Manevi Miras Şaheserleri listesine dahil edilmesiyle, dünyanın her yerinden diğer şaheserlerin arasında yer almakla yeni bir sıfat ve dolayısıyla yeni bir değer kazanmasıyla ulaşılmıştır.

9.6 Sonuç

Bu bölümde değerin antropolojik ve ekonomik yorumları arasındaki farklar tartışıldı ve Meksika-Amilcingo'da gerçekleştirilen Ölüler Günü ritüeli bağlamında, çeşitli ritüellere değer biçme yaklaşımlarının keşfine çıkıldı. Bu ritüelin kültürel ve ekonomik değerleri arasındaki karşıtlık, bir anlamda, kişilerin kendi amaçları için değer inşa etmelerinden ya da ritüeli piyasada değeri olan bir imaja indirgemelerinden anlaşılabilir. Ancak benim savunduğum, ritüelin kültürel değerinin, *etkileşim değeri* olarak adlandıracağım, bireyler ya da topluluklar arasındaki etkileşim aracılığıyla bağlılık, anlayış ve hoşgörü yaratan ya da pekiştiren değer yaratımı olarak tanımlanabilecek şeyde yattığıdır. Bu durumda, belirli bir amaca yönelmediğinden, araçsal olduğu söylenemez. Amaç, toplumun temel nüvesi olarak anlaşılan etkileşimin kendisidir. Her zaman bir alış ve bir veriş söz konusu olmadıktan, bir değişim/takas olduğu da söylenemez; daha çok dinlemek ya da konuşmaktan ibaret olduğu, ya da kendisini yalnızca orada olmakla, ama birlikte orada olmakla ortaya koyduğu iddia edilebilir. Ritüellere “zor bir gerçekliğin meditasyonu” denmiştir (Graeber 2001). Bu durumda Meksikalıların Ölüler Günü ritüellerini “yaşam ve ölüm meditasyonu” olarak adlandırabilirim sanıyorum.

Sonuç olarak, az ve öz söylemek gerekirse, ekonominin kültürün değerini anlama girişimi boşunadır çünkü kültürün değişim ve değer biçme gerçekliklerinin kapsamı dışında kalan pek çok özelliği bulunmaktadır. Eğer ekonomi, iş; sanat da toplum yapmak demek ise; kültürün, yaşam yapmak olduğunu söyleyebilirim: Yaşam, toplumsal anlamda, nasıl yaratılıyor ve sürdürülüyor ve dolayısıyla, yaşayan insanlar hangi unsurlardan meydana geliyorlarsa.

Kaynakça

- Appadurai, Arjun. 1986. *The Social Life of Things*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Arizpe, Lourdes. 2001. Cultural Heritage and Globalization. Erica Avami vd., *Values and Heritage Conservation*'da, 32-37. Los Angeles: Getty Conservation Institute.
- Arizpe, Lourdes vd. 2000. Diversity, Conflict and Pluralism. *World Culture Report*'ta. Paris: UNESCO.
- Arizpe, Lourdes. 2004. Intangible Cultures Heritage: Diversity and Coherence. *Museum International* 221-222: 130-137.
- Barth, Frederik. 1966. *Models of Social Organization*. Royal Anthropological Institute Occasional Paper 23. Glasgow: Royal Anthropological Institute.
- Bourdieu, Pierre. 1979. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Dumont, Louis. 1966. *Homo Hierarchicus: The Case System and Its Implications*. Chicago: University of Chicago Press.
- Firth, Raymond. 1946. *Malay Fishermen: Their Peasant Economy*. Londra: K. Paul, Trench, Trubner.
- Geertz, Clifford. 1973. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic. (Kültürlerin Yorumlanması, Çev. Hakan Gür, Dost Kitabevi Yayınları, 2010.)
- Gluckman, Max. 1962. *Essays on the Ritual of Social Relations*. Manchester: Manchester University Press.
- Graeber, David. 2001. *Towards an Anthropological Theory of Value*, 2-5. New York: Palgrave.
- Harris, Marvin. 1971. *Culture, Man, Nature*. New York: T. Cromwell.
- Lévi-Strauss, Claude. 1963. *Structural Anthropology*. New York: Basic Books. (Yapısal Antropoloji, Çev. Adnan Kahiloğulları, İmge Kitabevi Yayınları, 2012.)
- Lévi-Strauss, Claude. 1975. *La Voie de Masques*. Paris: Flammarion.
- Malinowski, Bronislaw. 1922. *Argonauts of the Western Pacific: An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*. Londra: Routledge.
- Munn, Nancy. 1986. *The Fame of Gawa: A Symbolic Study of Value Transformation in a Massim (Papua New Guinea) Society*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Munn, Nancy. 1992. The Cultural Anthropology of Time: A Critical Essay. *Annual Review of Anthropology*, 21: 93-123.
- Myers, Fred. 2001 ed. *The Empire of Things*. Santa Fe: School of American Research Press.
- Polanyi, Karl. 1944. *The Great Transformation*. New York: Reinhart. (Büyük Dönüşüm, Çev. Ayşe Buğra, İletişim Yayınları, 2010.)
- Rothschild, Emma. 2001. *Economic Sentiments: Adam Smith, Condorcet and the Enlightenment*. Boston: Harvard University Press.
- Sahlins, Marshall. 1965. Sociology of Primitive Exchange. Michael Banton ed., *The Relevance of Models for Social Anthropology*'de, 139-236. New York: Praeger.
- Strathern, Marilyn. 1992. Qualified Value: The Perspective of Gift Exchange. C. Humphrey ve S. Hugh-Jones ed., *Barter, Exchange and Value: An Anthropological Approach*, 169-191. Cambridge: Cambridge University Press.
- Turner, Victor. 1967. *The Forest of Symbols*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Van Gennep, Arnold. 1960. *Rites of Passage*. Chicago: University of Chicago Press.
- Weiner, Annette. 1992. *Inalienable Possessions: the Paradox of Keeping-While-Giving*. Berkeley: University of California Press.
- Weiner, Annette. 1994. Cultural Difference and the Density of Objects. *American Ethnologist* 21: 2391-2403.

“Bu Modern Günler için bir Luther’den Fazlası”:

Amerikan Kültüründe Emerson’un Şöhretinin Yapılandırılması, 1882-1903

Richard F. Teichgraeber III

10.1 Giriş

Günümüz tarihçilerine sık sık belirli fikirlerin, bireylerin ve pratiklerin nasıl olup da büyük kültürel değer kazandığı sorulur. Onlar da buna genellikle “toplumsal yapılandırma” kavramını devreye sokarak yanıt verirler. Bu bölüm, Amerikan kültüründe neden Ralph Waldo Emerson’a (1803-1882) çok hürmet edildiğini açıklarken, yalnızca belirli bir zamanda yer almış olmayıp, daha sonraki aşamaların daha önceki aşamalar üzerine; ya da onlardan çıkarılarak kurulduğu geçici süreçlerin yanı sıra, belirli aşamalarda hikayenin çeşitli bölümlerinin de birleştirildiği, kelimesi kelimesine yapılandırma işine de girişmiş bir hikayenin izini sürecek.

Yapılandırma hikayelerinin tamamına, değer in yalnızca doğal bir beceri ya da yetenek işi olmadığı kavrayışı rehberlik eder. Yine de, Ian Hacking’in (1999)¹ işaret ettiği gibi, bu basit kavrayış çeşitli bağlılık seviyelerine izin verir. En aşırı uç, nesnel özelliklerin tarafsızca gözden geçirilmesi anlamındaki değerlendirme mefhumunu bir kenara bırakmamızı ve bunun yerine kişisel ilgi ve gereksinimlerle temasını kesmeyen türden bir değerlendirmeyi koymamız gerektiğini savunur. Daha az kavgacı olan bir diğeri, entelektüel tarihçilerin (kendimi de aralarında saydığım) toplumsal yapılandırmayı bir yorumsama aracı olarak işe koştugu tarihsel bir yapısalcılık seviyesidir. Bunlar kalıcı ünü şüphe duyulacak nesneler gibi görmektense, daha çok ampirik olgular olarak dikkate alırlar. Ve kalıcı ün hakkında anlattıkları hikayeler, zaman içinde kalıcılığa neden olan nesnel

¹ Benim yapılandırma hikayelerinin olanakları ve sınırları anlayışım Hacking’in (1999) kıskırtıcı çalışmasına çok şey borçludur.

faktörlerin neler olduğu tartışmalarının yanı sıra, birbirinden ayrı aşamaların dikkatle yeniden yapılandırılmasıyla oluşturulmuş dinamik süreçleri de içine alır.²

Şöhret farklı şekillerde ve farklı nedenlerden ötürü kalıcı olur; bu nedenle bütün yapılandırma öykülerinin benzer olması şart değildir. Emerson'un şöhretinin yapılandırılmasının tarihinde benim en çok ilgimi çeken, daha kapsamlı olan, Amerikalıların ulusal bir kültür yaratma işine nasıl giriştiklerinin öyküsüne tuttuğu güçlü ışık olmuştur. Emerson'un bu işte oynadığı önemli role sevinmek mi yoksa üzülmek mi gerektiği konusundaki spekülasyonları başkalarına bırakıyorum.³

10.2 Emerson Yüzyılı

"Ölüm pathos'u" diye başlıyordu gözlemlerini dile getirirken William James 25 Mayıs 1903'te Emerson'un yüzüncü yıldönümü kutlamalarında; "insanın hayat-taki sayılı günleri sona erdiğinde, işle güçle öylesine dolu ve öylesine ağır geçiyor hissedilen tüm o günlerin, akılda ondan, onlardan artakalanın çoğunluk 'öylesine küçük bir şey' oluşudur." Ancak James'in aklında kalan Emerson, bu kurala bir istisna teşkil ediyordu – pek "öylesine küçük bir şey" gibi değil de, daha çok "bize benzersizliğiyle böyle bir büzülmeye ve indirgenmeye üzerinde zafer kazandığını kesinleyen sesi veren" birkaç seçilmişten biri olarak. Bir zamanlar Concord'un sokaklarında ve civarındaki yollarda yürümüş, arazi ve ormanlarında "sevgili Musalar'ın ziyaretleri"ni beklemiş, yaşayan; cismani figür, bundan 20 yıl kadar öncesinde göçmüş bulunmaktaydı. Ama James'in savunduğu şekliyle, bu "ruh tınısı" ve "ruhani ses" hâlâ "şimdiki zamanların uğultusu üzerinde gücü ve berraklığıyla ayaklanıyor" ve "gelecek nesilleri yüceltici etkisiyle donatmaya yazgılı" gibi görünüyordu."⁴

James elbette Concord'un Şehir Meclisi'nde düzenlenen bir Emerson yüzüncü yıl kutlamasının Emerson'un ölümünden sonra gelen şöhretiyle ilgili şüpheleri dillendirmenin yeri olmadığını biliyordu. Onun kalıcılık gücüyle ilişkili iyimser tahminler, 1903 yılında güvencede görünüyormuş olmalı, çünkü Emerson'un Amerikan kültüründe etkinliğini sürdürmesinde en önemli paya sahip olanların -Emerson'u görmüş, ya da onunla konuşmuş, veya şu ya da bu şekilde onun "yüceltici etkisi"nden nasiplenmiş, ülkedeki yerleri belirli sayılı Amerikalılar (James gibi)- sahneden çekilmelerine daha epey vardı. Yine de, James'in Emerson'un "benzersizliği"nden aklında kalanları tanımlarken kullandığı terimler biraz daha dikkati hak ediyor: Emerson'un, Concord'un gururu ve zenginliği (Amerika'nın edebiyat turizminin ilk yatırımlarından biri olarak kuruluşu daha öncesinde gerçekleşmişti bile) oluşu, halkın gözü önünde konuşmacı ve yazar olarak epey uzun

2 Bu yaklaşımın pek çok örneğinden birisi için bkz. Colini (1991).

3 Emerson'un şöhretinin hayatı boyunca yapılanması üzerine bkz. Teichgraber (1995, 1999).

4 "William James'in Atfı", *The Centenary of the Birth of Ralph Waldo Emerson as observed in Concord, May 25, 1903*'te (Social Circle in Concord: Cambridge, 1903) 67.

stüren kariyerine en ufak bir şekilde değinilmesinin ihmal edilişi, ve Emerson'un münzevi "sanatçı" ve "ruhani yol gösterici" kimliğinin ortaya konması. Bu nitelikler, yapılan akademik tahlillere göre geç dönem on dokuzuncu yüzyıl ve erken dönem yirminci yüzyılda yapılan ve Emerson hakkındaki, onun kişiliğini ve hayatını hürmetkarane idealize eden görüşlerin tipik unsurlarıdır. O zamanlar, Emerson'un otoritesi Charles Eliot Norton'un (Concord'daki yüzüncü yıl kutlamalarından bahsederken) deyişiyle onun karakterinin değişmez bir parçası olan "kendisiyle mutabakat halindeki vakarından" ileri geliyordu. Yine James'in Concord'un "ideal ölüm meleği" atfı da, iki bölüme ayrılabilen tanıdık bir yükseliş hikayesi olan, Emerson'un Amerika'nın ilk seküler azizi olarak yükselişi ve buna eşlik eden, geç olmakla birlikte yaşamı boyunca yapıp ettiklerinin tüm karmaşıklığıyla ayırtına varılması hikayesini pekiştirmektedir.⁵

Bu hisler bir dereceye kadar gerçeği yansıtmaktaysa da, Emerson'un şöhretinin kalıcılığı "reformcu" statüsüyle ve ölümünü izleyen yirmi yıl süresince büyük kitlelere pazarlanan yayınlar arasındaki yerini bırakmayışıyla da açıklanabilir. "Kitapları (Emerson'un kiler) tekrar tekrar geri dönerek okumaya başlamışım" ve "onun bizim ulusumuzun ürünü olan (William Lloyd) Garrison'ı kabul etmemekte en kararlı reformcu olduğunun ayırtına varışım kolej yıllarıma rastlar." Emerson'un on dokuzuncu yüzyılın Amerikalı reformcularının uzun listesinin en başına yerleştirilmesi, burada tartışılan iki önemli etkenden en aşıkâr olanıdır. William James, köleliğe karşı mücadelenin Emerson'u "cezbettiğinden" bahsetmişti. Öte yandan, onun söylediklerini yakından dinleyenler, hayatı boyunca yayımladığı pek çok kitap şöyle dursun, çalışmalarının ölümünü izleyen yirmi yıl boyunca türeyen ve çok pahalı olmayan yeni baskıları hakkında bile hiçbir şey duymadılar.

Emerson'un metinlerle gelişen ve politik anlamda daha yüklü karakterinin yazarı, Concord'da hemen James'in arkasından sahne alan Thomas Wentworth Higginson (1823-1911) oldu. James'ten 19 yaş daha büyük olan Higginson'ın kendisi de Amerikalı eski bir reformcuydu. 1850'lerde Boston'da Kaçak Köle Yasası⁶ aleyhinde gösterilere liderlik etmişti ve John Brown'ın arkasındaki "Gizli Altılar"⁷ grubunun üyesiydi. Ordudaki özgürlükleri tanınan ilk kölelere kumanda ettiği Amerikan İç Savaşı'nın ardından, kadın haklarının sözcülüğünü ve *Woman's Journal*'ın (1870-1884) editörlüğünü üstlenmişti. Higginson, Emerson'u bir reformcu olarak anarken, bunu "yalnızca teknik anlamda değil, hayatı önem taşıyan bir tesir bırakacak şekilde dünyaya meydan okuyarak ve reformcu tavrı temsil ederek" yaptığını vurguladı. "Emerson, bu modern günler için bir Luther'den çok daha fazlası"ydı. Onun Higginson'ın zihninde yer eden portresi münzevi

5 Taze bir standart anlatı için, bkz. Mitchell (1997).

6 "Fugitive Slave Law": ABD'de 1793 ve 1850'de bir eyaletten bir diğerine kaçan kölelerin iadesini sağlamak üzerine çıkarılan kanun. (ç.n.)

7 "Secret Six": Gizlice kölelik karşıtı John Brown'a fon sağlayan altı zengin ve nüfuzlu Amerikalı. (ç.n.)

bir sanatçı olmaktansa, İç Savaş'ın başlarındaki yazılarıyla, Higginson'un komuta ettiği özgürlüğü tanınmış kölelere ilham veren tutkulu bir kölelik karşıtı yol arkadaşıydı.

Higginson'un Concord atfında, daha çok iki gün önce *Boston Daily Advertiser*'in ön sayfasında yayımladığı, aynı zamanda Emerson'un Amerika'nın seçkin demokrat reformcularından biri olarak kimliğinin gözden kaçırılmakta olduğundan şikayet eden ve yaygın dolaşıma giren şeyleri tekrarladığını belirtmekte fayda var. Emerson'un en popüler iki biyografisini -Olivier Wendell Holmes ve James Elliot Cabot'un kiler- genel anlamda tutucu bulduğunun altını çizen Higginson, özellikle de onların, bir zamanlar Emerson'un hem kölelik karşıtı harekette hem de kadın hareketlerindeki önemli rolünü tartışırkenki "kurumsal ketumluk"larından duyduğu tasayı dile getiriyordu. Ayrıca Cabot'ın yazdığı biyografiyi "iyi bilinen bir gerçek" olan, Emerson'un kadın konvansiyonlarında konuşmacı olarak birden fazla defaya mahsus olmak üzere yer aldığına ve bunu "tüm saygı ve sempatikliğiyle" yerine getirdiğine değinmemekle suçluyordu.⁸

Higginson'ın değindikleri, bu bölümde izini sürdüğüm daha olaylı anlatı hakkında bir ipucu vermektedir. Ancak bunu kasıtsızca yaparlar, çünkü Higginson'un *Boston Daily Advertiser*'de dile getirdiği şikayetin bir temelden neredeyse tamamen yoksun olduğunu göstermek için ince bir tarih araştırması gerekmez. Örneğin, Concord kutlamasından dokuz gün önce, *Harper's Weekly*'nin editörleri tarafından yayımlanan ifadesinde William Dean Howells, Emerson'un "Amerikan ruhunun, Lincoln'dan sonra" gelen en büyük "tercümanı" olduğunu savunmuştu. Benzer duygular, Concord dışında yapılan Emerson kutlamalarında da dile getirildi. Boston'ın Senfoni Sarayı'nda, Harvard'ın dekanı Charles W. Eliot, Emerson'u ilerici reform hareketini tanımlayan reformlardan pek çoğunun ilk savunucularından biri olarak övdü. Benzer şekilde, John Dewey Chicago Üniversitesi'nde yapılan Emerson'u Anma Toplantısı'nda, onun bir "Demokrasi Filozofu" olarak hatırlanması gerektiğini savundu. Emerson "din, felsefe, sanat ve ahlak adına zimmete geçirilerek mezhep ve sınıfların kullanımına uygun hale getirilen sıradan insanın yeniden kendini bulması" için mücadele etmişti. Son olarak, Concord kutlamasında Higginson ve William James'in yanı sıra sahneye çıkan ve Emerson'un reformlar yolundaki emeklerini unutmadıklarına şüphe olmayan iki figür daha bulunmaktaydı. Wellesley Koleji'nin başında bulunan Caroline Hazard, Emerson'un "uyanma ve ayağa kalkma çağrısıyla -kişiliğin böyle sıkı bir tanıımıyla- bireylere verdiği onur"un, "yalnızca erkekler için değil kadınlar için de geçerli"ymiş gibi görüldüğünü hatırlatıyordu. Benzer şekilde, bir ara kölelik karşıtı senatör Charles Sumner'ın sekreterliğini yapmış, ve o zamana gelinceye dek çeşitli reform hareketlerinin tanınan bir lideri ve bir Zenci hakları sözcüsü olmuş Moorefield Story ise, Concord'lu dinleyicilere

8 *Boston Daily Advertise*, 23 Mayıs 1903, s. 1. Higginson'ın kariyeriyle ilgili bilgi için bkz. Edels-tein (1968).

aksi takdirde onurlandırmak için toplandıkları adamın fikirlerindeki “yaşayan inancı” dışavurma başarısızlığı olarak değerlendirilebileceğini söyleyerek, bu fırsatı Amerikan toplumunda ırkçılığın sürmesini lanetlemek için kullanıyordu (Howells 1903).⁹

Örnekler listesini uzatmak kolaydır. Ancak burada ilginç olan şey, 1903 yılında Emerson’un, popüler olan, demokratik reformların şaşmaz savunucusu kimliğinin Higginson’ın korktuğu gibi gözden kaçınıyor olması değildir. Daha çok, Emerson’u kalıcı bir değer haline getiren şeyin ne olduğu sorusunun, onun en bilindik hayranları için bile, birbiriyle uyumlu oldukları söylenemeyecek yanıtlara yol açıyor olmasıdır. Emerson nasıl hem bir sanatçı hem de demokrat bir reformcu olabilirdi? Hem bir aziz hem de bir kölelik karşıtı? Concord’u mesken tutmuş bir “ideal ölüm meleği” ve modern zamanlar için “bir Luther’den çok daha fazlası?” Bu karakterler arasındaki karşıtlık Emerson’un ölümünden sonraki şöhret yapılandırmasının ihmal edilmiş garip taraflarını keşfetmekte kullandığım çıkış noktaları olarak da iş görmekte. Bu bölüm on dokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyıl başında Emerson’un hayatının ve yazdıklarının tam bir incelemesini vermek niyetini taşımadığı gibi, onun bu dönemdeki “yüceltici etkisi”nin çözümlemesi olmaktan daha da uzağa düşüyor. Bunun yerine, dikkatleri Amerikan kültürünün kurumsal düzeninin, temel kültürel ve ekonomik değişimlerin gerçekleştiği bir dönemde Emerson’un yüksek değer atfedilen bir figür olarak kalmasını nasıl olası kıldığına çekmeyi amaçlıyor. Aynı zamanda çeşitli grup ve bireylerin kendi kültürel kimliklerini güvence altına almaya ya da kararlaştırmaya çalışırken “Emerson” a değer vermeye devam etmelerinin farklı sebeplerini bulmaya çalışıyor.

10.3 Emerson’un Şöhretinin Ölümünden Sonra Yapılandırılmasının İlk Aşamaları

Emerson’un ölümünü izleyen yıllarda, isminin ve yazdıklarının, o dönemin kültür taşıyıcı çeşitli müteşebbis ve kurumlarla ilişkilerinde birbirini izleyen üç aşamanın varlığı söz konusudur. Bunlardan ilki, isminin ikon statüsünün, Emerson’u kültürel bir amaçla donatan kişisel arkadaşlıkları ve hayranlarından -James Russell Lowell’ın koyduğu isimle “Emerson-ideleri”-, Emerson’un kariyeri ve işi hakkında bilgi vermenin kendileri için popüler bir eğlence türü olduğu gazete ve dergi editörlerine kadar çeşitli birey ve gruplarla korunduğu ve ileri götürüldüğü aşamadır. 1880’li ve 1890’lı yıllar boyunca, Emerson çağdaşlarından birinin dediği şekliyle, tamamen kendi ayakları üzerinde duruyor görünen ve “büyülü dokunuşu”yla sayısız “düşünceli insan”ın çeşitli şekillerde hayattaki büyük problemlerle başa çıkmasına yardım etmiş olan, Amerikan hayatının “kabul

9 Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Eliot (1926) ve Dewey (1929).

edilmiş bir gerçeği"ydi.¹⁰ Emerson'un bu şekilde yüzyıl sınırlarını aşarak hâlâ geçer akçe olmayı sürdürmesi -Amerika'nın ilk büyük kültürel bilgesi-; şöhretinin toplumsal yapılandırmasının zaman içinde nasıl işlediği hakkındaki standart algılar konusunda önemli sorular doğurur.

İkinci aşamada, Amerikalılar bir taraftan dağıtılan Emerson'un erişilebilen yazılarındaki ani bir patlamayla onun önemini anlamaya davet edildiler. Geç on dokuz ve erken yirminci yüzyıl Emerson tahlilleri her ne kadar metin odaklılıktan şimdiki anlayışımıza oranla gözle görünür ölçüde daha uzak olsa da, düşündürücü bir kanıt çeşitliliği, onun düzyazı ve şiirlerine etiketli ve satış için Amerika'nın edebiyat piyasasının her seviyesine dağıtılan antoloji, kitap ve kitapçık formlarında erişilebilirliğinin 1880'lerin sonlarında sağlandığını göstermektedir.

Üçüncü aşama, Emerson'un şöhretinin artık kariyeri ve yazdıklarıyla "Amerikan edebiyatı" geleneğinin oluşmasına katkılarıyla bilinmesini sağlayacak yapılandırmasına yaygın derslik çalışmalarının ve akademik uzmanlaşmanın katılmasıydı. Onun, Amerikan edebiyatı kokusu ayırt edilebilen metinlerin kurucusu olarak sunulması, Amerikan devlet liselerinin öğrenci kontenjanlarının genişletilmesi ve seçkin Amerikan kolejleri ve üniversitelerde İngilizce departmanlarının kurulması gibi çeşitli yeni kültür kurumlarına ve uygulamalarına bağlıydı. Yüzyılın bitiminde, Emerson'u, doğrudan o zamandan beri ayrıldığı yer olan Amerika'daki sınıflara taşıyan düzinelerce edebiyat antolojisi ve ders kitabı bulunuyordu.

Burada ne bu aşamaların tüm detaylarını keşfetmek için, ne de kronolojik olarak nasıl biri bitmeden diğercinin başladığını tartışmak için yeterli yerimiz var. Ancak bunlardan Emerson'un ünü için en önemli olanını seçmem istenseydi, ikinciyi seçerdim. Genel anlamda, bu gelişmenin Emerson'un ölümünden sonraki yükselişini, pahalı olmayan kitaplar ve (her ne kadar daha kısıtlı ölçüde olsa da) yaygın dağıtımdaki dergilerle 1880'lerin sonlarıyla 1890'ların başlarında yaratılan yeni kültürel alan dahilinde gerçekleştiği söylenebilir. İzleyen kısım bu aşamayı biraz detaylandırmak için yola çıkıyor. Ve bu bölüm, benim neden ilk profesyonel akademik "Amerikan edebiyatı" inceleme çabalarının Emerson'un Amerikan kamuoyuyla bağını korumada başlangıçta sınırlı bir rol oynadığına inandığının bir özetiyle sona eriyor.

10.4 Emerson ve Kitle Yayıncılık Kültürünün Yükselişi

On dokuzuncu yüzyılın son çeyreğini Amerika'da yeni bir kültürün oluşumuyla bir arada görmeye alıştık. Basitlik gerçeğiyle, tarihçiler bu dönüşümden kitle yayın kültürünün yaratılması olarak dem vururlar – kitapların, dergilerin ve gazetelerin ilk bollaştığı ve sıradan ve eğitilmiş Amerikalıların giderek daha çok basılı sözcük ve görüntünün nüfuz ettiği bir ortamda yaşamaya başladığı büyük

10 Bkz. Bellows (1876).

bir değişiklik tir bu. Bu kültürün doğuşunun ilk olarak telgrafın icadı sağ olsun, savaş öncesi dönemde; *Herald* ve *Tribune* gibi gazetelerin ülke genelinde okuyucu için hikayeleri yeniden basmasıyla gerçekleştiğinden emin olabiliriz. Yüzyılın ortalarına gelinceye, artık kitaplar her yerdeydiler ve sayıları artıştıydı. 10.000’lik baskılar azımsanacak  l de değildi, hatta bazı ilk basımların 100.000’i bulunduğu bile oluyordu. 1840-1856 yılları arasında, ABD’de basılıp satılan kitap sayısı üç katlandı. Buna eşlik eden fiyat düşüşünün de etkisiyle, dolaşımdaki kitap sayısı çok daha hızlı bir şekilde arttı.

Gazete ve kitap okuma alışkanlığına sahip bir ulusal okuyucu kitlesinin ortaya çıkışı, ulusal pazara yönelik yeni yayıncılık malzemelerinin gelişmesine ilham kaynağı oldu. Kaydedilen önemli teknolojik gelişmeler arasında, üç Savaş’ın sonundan önce gerçekleşmeyecek olan kitaplar için kağıt hamurunun ve kağıt yapımı için daha hızlı yöntemlerin geliştirilmesi sayılabilir. 1870’li yılların ortalarında, bu gelişmeler basılı yayınların fiyatlarında inanılmaz d ş ş lere ve dolaşısıyla 1880’lerde Amerikan toplumunu saran ucuz kitap furyası -hem ciltli hem karton kapaklı- biçimini alan daha da büyük kültürel değişimlere olanak tanıdı.

Savaş sonrasında kağıt fiyatlarının ani düşüşüyle hızlanan ucuz kitap furyası, aniden karton kapaklı; telifsiz İngiliz ve Fransız romanlarıyla dolu yeni “Kitaplık”ların¹¹ t remesiyle başladı. Kitapların tek tip oluşu (tümü çeyrek boyutlu her sayfaya bir hayli birbirine yakın iki ya da üç sütundan oluşan bir tiyoyla basılıyordu), haklarının zaten kamuda olması ya da uluslararası telif yasalarının yokluğunda korunmasız kalmaları ve belki de en önemlisi, tanındık yayıncıların kitaplarının ucuz yeni baskılarının ulusal bir piyasanın temelini zaten atmış olması da fiyatların düşüşünü destekledi. 1880’li yılların ortalarına gelinceye, ülke genelinde neredeyse her dükkanda 20 sente kadar inen fiyatlara satılan ucuz kitaplar sayesinde, dolaşımdaki kitap sayısı astronomik rakamlara ulaşmaya başlamıştı. Ucuz kitapların oluşturduğu “Kitaplık”lar, sırf 1886’da eklenen 1500 başlıkla, başlık sayısı bakımından da büyümekteydi. Satışların yaygınlığı belli başlı yayınevlerinden bazılarının kendilerine has karton kapak baskılarını yapmaya ikna olmalarını sağladı. Rekabetin sert dönmeye başladığı karton kapaklı yayınlar pazarının zirve yaptığı 1886 yılında, tüm Amerikan halkına açık, hem Amerikalı hem Avrupalı yazarlara ait binlerce başlık içeren 26 ucuz kütüphane bulunuyordu. Basılan kitap sayısındaki artışsa bundan bile fazlaydı. İlk ucuz kütüphane serilerinden en başarılı olanı -George Munro’nun 1877’de başlatılan “Seaside Library”si- açıldığı andan itibaren iki yıl içinde gazete bayilerine 5.5 milyon kitap dağıtmıştı. şirket 1890’da el değiştiren  kadar 30 milyon civarında satış yaptığı tahmin ediliyor.¹²

11 O tarihlerde ucuz baskılar yayımlayan çoğu yayıncının ismine katılan “Library” ifadesi –  zel isim olmasa “Seaside Kitaplığı” olarak karşılanabilecek “Seaside Library” gibi. ( .n.)

12 Daha fazla bilgi için bkz. Shove (1937). “Ucuz kitaplar” furyası hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz. Tebbel (1975).

On dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde Amerikan kitlesel yayıncılığı kültürünün ortaya çıkışının tarihi, Amerika'nın ilk ulusal dergilerindeki ani büyüme ve gelişme verileri incelenerek de keşfedilebilir.¹³ 1891'de Uluslararası Copyright yasası, ucuz karton kapaklı baskıların büyük miktarlarda basımının sonunu getirdiğinde, önde gelen aylık dergilerin tamamı -*Atlantic*, *Harper's*, *Century* ve *Scribner's*- önde gelen yayıncılar tarafından çıkarılıyordu. Bunlar yirmi beş ya da otuz beş sente satılıyorlardı. Aralarında en çok satanı, bir sayı için 200.000'lere ulaşan tirajıyla *Century* idi. İki yıl sonra, 1893'teki ekonomik krizin ortasında, hızla birbirini izleyen olaylar dergi yayıncılığında yeni bir dönemin açılmasına neden olacaktı.

"Doksanların dergi devrimi" 1893 Temmuz'unda, S. S. McClure'un yerleşik "kalite grubu"yla rekabet etmek üzere tasarlanmış ve piyasaya on beş sent gibi beklenmedik bir fiyata sürülen yeni bir aylık yayın çıkarmasıyla aniden başladı. *McClure's* daha başlangıcında patlama yaptı ve iki ay içinde var olan dergilerin fiyatlarını düşürmesine neden oldu. Bunlardan ilki, fiyatını 12.5 sente düşüren *Cosmopolitan*'di. 1895'e gelinceye, hem *McClure's* hem de *Cosmopolitan*, *Munsey's*'in peşi sıra on sente, yani diğer bazı aylık dergilerle birlikte, izleyen on yıl boyunca değişmeden kaldığı fiyata düşecekti. Çıkmaya 1890'lı yılların ortalarında başlayan çoğu on sentlik dergi, tirajları güvenilir seviyelerde seyretilmekle birlikte, önceden tahmin edilemeyecek rakamlara ulaşmışlardır. Örneğin Emerson'un yüzüncü yıl kutlamalarının yapıldığı yıl, *McClure's* 377.000; *Cosmopolitan* 350.000 ve *Munsey's* 600.000 civarında tirajlara ulaşmıştır (Bu arada, en seçkin dergi sayılan *Century*'ninki 150.000'lere düşmüştü). 1905'e gelinceye, toplam 5,5 okuyucuya ulaşan, 100.000'in üzerinde tiraja sahip 20 civarında aylık dergi çıkarılmaktaydı.

Ulusal dergilerin ani başarısı, epey çeşitli bir menü sunmaktaydı. Saygın aylık dergilerin baskın pozisyonuna meydan okuma uğraşlarında, kitle dergisi editörleri, bolca illüstrasyon ve fotoğrafın yanı sıra, güncel toplumsal ve siyasi gelişmelerle ilgili hikayelerle, binlerce yeni okuyucuyu kendine çekmeyi başarıyordu. Ancak aynı zamanda seçkin aylık dergilerin tertiplemediği eklektik bir edebi türler karışımını yayımlamayı da sürdürüyorlardı. Yeni zenginlerle egemenlerin öyküleriyle Amerikalı ve Avrupalı sanatçılar hakkında makaleler ve geçmişin Amerikalı ve Avrupalı roman yazarları ve şairleri hakkındaki tanıtım yazıları yan yana yer alıyordu. Bu türler karışımının pratik sonuçlarından biri, Matthew Schneirov'un (1994) işaret ettiği üzere, yüksek ve popüler kültür arasındaki sınır çizgisinin bulanıklaşmasıydı.

Bunların tümü on dokuzuncu yüzyılın sonlarında Amerikan kültürünün kültürel yapısındaki değişimleri incelemiş olan tarihçiler tarafından bilinen şeylerdir. Peki bunların Emerson'un şöhretinin yapılandırılmasıyla ilişkisi tam olarak nedir? Amerika'nın ilk büyük kitlelere pazarlanan dergilerinde Emerson hakkında

13 Bkz. Schneirov (1994) ve Ohmann (1996).

tartışmalara ve referanslara rastlamak işten değildir ve bu değinilerin çoğu henüz modern bibliyografyacılar tarafından taranmamıştır. Burada, bir örnek vermek yeterli olacaktır. 1893'ün son aylarında, *Cosmopolitan* fiyatını 12.5 sente indirdikten kısa bir süre sonra, dergi, popüler ismi "Beyaz Şehir'deki Dünya Fuarı olan, Chicago'daki Dünya Kolombiya Fuarı'nın çeşitli yönleri üzerine parlak, bol resimli bir makaleler dizisi yayımladı. Bu serinin son makalelerinden biri -o zamanların iyi bilinen bir Fransız edebiyatı eleştirmeni ve Fransız kültürü uzmanı Paul Bourget imzalı "Beyaz Şehir Veda"- Chicago Dünya Fuarı'nın Amerikalılara "vaat" ettiklerini anlatırken Emerson'un yetkinliğinden ve dilinden de bahsediyordu. Beyaz Şehir'deki "insan başarısının muazzam anıtları"nın sıra dışı popülaritesi, Bourget'nin gözlemlerine göre, Amerikalıları "kütüphaneye, tiyatroya ve Avrupa müzelerine" sürükleyen "ateşli, çoğu zaman dokunaklı bir kültür açlığı"nın varlığını göstermekteydi. Ancak Bourget aynı zamanda, Güzel Sanatlar "sarayları"nın Amerikan kültürünü henüz Emerson'un, hemşerilerine Beyaz Şehir'in artık yıkılmış olan yapıları yerine, ellerinden geldiğince, kendilerine ait daha yeni ve daha "dayanıklı" olanlarını yapmak üzere harekete geçmeleri için çağrıda bulunan "düşünün eşsiz özgünlüğü"nü kavrayamamış olduğunun da altını çiziyordu.¹⁴

Başka örneklerle rastlamak da zor değildir. Ancak Emerson'u büyük kitlelere pazarlanan dergiler dünyasının bir saplantısı olarak tanımlamak muhtemelen abartılı kaçacaktır. 1890'ların Amerikan dergisi devrimi onun ününü azımsıyor değildi, ancak, bunu geliştirmek için pek çaba harcadığı da söylenemezdi. Önde gelen aylık dergilerde Emerson'un yüzüncü yıl kutlamalarından bahsedilmemiş olduğunu da belirtmek gerek. Böyle olsa bile, sistemli bir bibliyografya incelemesinin yokluğunda, ilerleyen araştırmaların açığa çıkaracağı şeyler hakkında daha genel saptamalarda bulunmak hata olur.

Peki, ucuz kitaplar furiasının Emerson'un şöhreti üzerindeki etkisi neydi? Burada kanıtlar daha açıktır. Emerson'un yazdıkları, ilk olarak 1880'li yılların ortalarında, John B. Alden ve Thomas D. Hurst tarafından yeniden basıldıklarında, New York ve Chicago'da ortaya çıkmış gibi görünüyor. Kitaplık serileri formatındaki -Emerson için bu, "Brilliant Books" adlı seriydi- yaygın ucuz kitap pazarlama pratiğini izleyen Alden; *Nature, Essays* (ilk seri), *Essays* (ikinci seri) ve *Representative Men*'in her biri 20 - 50 sent arasında değişen fiyatlara satılan yeni baskılarını gerçekleştirdi.¹⁵ Alden bu dizgileri bir de onun birkaç denemesinin yer aldığı, fiyatları üç - beş sent arasında değişen kitapçıklarda da kullandı. Alden'in Emerson'un ucuz yeni basımlarını yapmasından iki yıl sonra, Hurst & Company *Essays*'in (birinci seri) ilk ucuz baskısını gerçekleştirdi ve ardından, 1880'lerin sonları ve 1890'ların başlarında *Essays* (ikinci seri), *Poems*,

¹⁴ Bkz. Bourget (1893).

¹⁵ Bölümde geçen 1882-1903 yılları arasındaki Emerson imzalı kitapların yayımlanma tarihleri Myerson'ın (1982) paha biçilmez eserinden alınmıştır.

Representative Men, *English Traits* ve *The Conduct of Life* ile devam etti. Hurst Emerson'un çalışmaları pazarlamasını, hem standart hem popüler yapıtlardan oluşan üç yüzü aşkın toplu cildi içeren, düzinelik "Arlington Edition" serisine aldı. Her biri bir dolarlık liste fiyatına sahip serinin perakende satışı daha düşük fiyatlardan gerçekleşti. Hurst ayrıca, kendi ucuz baskılarını yapmak üzere *Essays* (birinci seri) ve *Essays*'in (ikinci seri) dizgi plakalarını, United States Book Company'ye de kiraladı.

Alden ve Hurst 1880'ler boyunca Emerson'un yazdıklarını popülerleştirenler arasında belki de en etkili olanlarıydı, ancak onların yalnız olduklarını söylemek mümkün değildir. Daha çok yaptıkları ucuz baskılarla tanınan New Yorklu ve Chicagolu başka yayıncılar da -John B. Lovell, A. L. Burt ve Richard Worthington gibi- onun yazdıklarının yeni basımlarını gerçekleştirmişlerdi. Başlıca ucuz kitap üretim merkezleri New York ve Chicago'da olmakla beraber, ülkenin çeşitli yerlerinde pahalı olmayan kitaplar basan, çoğu unutulmuş yayıncılar olduğunu da biliyoruz. Emerson'un yapıtlarının sıradan Amerikalıların eline geçmesine bunlar da yardımcı olmuşlar gibi görünüyor. New York'ta şubesi bulunan İngiliz yayınevleri de Amerika piyasasında satılmak üzere Emerson'un ucuz kitap baskılarını yaptılar. Bunlardan 1883'te ortaya çıkan ve baskısı 1905 yılında tükenene kadar 40.000 civarında kopya satan ilki -George Routledge and Sons', *Works of Ralph Waldo Emerson*'un iki sütunlu 643 sayfalık baskısı- aynı zamanda en başarılı olmuş gibi görünüyor. Routledge Emerson'un yapıtlarını aynı zamanda epey popüler olan "Morely's Universal Library" serisinin içinde yeniden basımını yaptığı, iki sütunluk, bir ciltte üç kitap formatındaki *Essays*, *Representative Men* ve *Society and Solitude* baskılarıyla da pazarladı.

Tüm bu söylenenlerden sonra, Emerson'un yazdıklarının ucuz Amerikan ve İngiliz baskılarının onun şöhretini koruma ya da şekillendirmeye nasıl yardımcı dokunmuş olabileceğini belirlemekle ilişkili problemlerin varlığını da göz ardı etmemek gerek. Bu baskıların pek çoğunun üzerlerinde basım tarihi yoktur ve baskı adedine ilişkin bilgiler de güvenilir değildir. Emerson'un ucuz kitap baskılarına ilk dikkat çekenler, yapıtlarının birdenbire en fakirlerin gücünün yeteceği fiyatlara satıldığı gerçeği üzerinde durmuşlardır. Bu gözlemcilerden biri Emerson'un Thomas Carlyle, George Eliot, Victor Hugo ve Walter Scott gibi Avrupalı yazarlarla birlikte, "Arkansas'ın koruluklarında ve Coloradão'nun maden ocaklarında okunduğu" tespitini dile getirmiştir.¹⁶ Yine de on dokuzuncu yüzyılın sonlarında yaşayan Amerikalıların Emerson'un yazdıklarına çok çeşitli formatlarda ve farklı ortamlarda rastlayabiliyor olduğuna ilişkin kanıtların toplanmasının kolaylığına karşın, Emerson'un çeyrek sayfa boyutu iki sütuna bitişik nizam tipuyla yeniden basılmış şiir ve denemeleriyle karşılaşan Arkansalı çiftçiler ve Coloradolul madencilerin omuzlarının üzerinden bakıp neyi nasıl okuduklarını görmeye çalışmak ayrı bir problemidir. Ucuz dörtte birlik baskılar

16 Shove'da (1937: 41) alıntılandığı haliyle.

Emerson'un önemini daha mı az gösterdi yoksa bu denli ucuz olmasaydı yazdıklarını okumaya imkan bulamayacak insanların yaşamlarının bir parçası haline gelmesini mi sağladı? Emerson eğitim ve ıslah amacıyla (belki biraz da çarpıtmayla) ince bir okumadan geçiyor muydu yoksa ona eğlencelik bir boş zaman değerlendirme aracı olarak bakılıp şöyle bir göz mü gezdiriliyordu? Bu noktada, bunu asla bilemeyeceğimizi söyleme isteğini bastırmak bir hayli zor.

Yine de, bu konuda sakınımsız söylenebilecek birkaç şey bulunmaktadır. Öncelikle, yalnızca Emerson'un yazdıklarının 1880'lerin sonlarıyla 1890'ların başlarında ucuz kitaplarda bulunabiliyor olduğu gerçeği bile, onun o yıllarda Amerikan kültürünün etkili kişisel arkadaşlar ya da hayranlar ya da bilindik birtakım başka seçkinlerin özel malı olmadığını gösterir. Bu yıllar süresince Emerson imajını kontrolü altına almış olan hiçbir grup ya da hayran topluluğu bulunmamaktaydı. Benzer şekilde, bu süre içinde Emerson'a "ne yazdığından ziyade tavrı için" değer verildiği mefhumunun, şimdi bir kenara bırakılması gerekiyordu. Yazdıklarının yayılması bu dönemde üstel hızlarda gerçekleştiğinden, yapıtlarının ucuz edisyonlarının üretici ve alıcılarının çokluğu, onun ölümünden sonraki kariyerinin ilk öğrencilerinin tamamen gözünden kaçan bir Emerson ilgisine işaret ediyordu. Son olarak, Emerson'un 1880 ve 90'lardaki yeni okuyucu nesli için şöhretini oluşturanın, onun yazdıklarının "ucuz kitap" versiyonları olduğunu söylemenin biraz aşırıya kaçmak anlamına gelmesine karşın Houghton, Mifflin'in -bu dönem boyunca Emerson'un ününü yaymak konusunda en büyük çabayı gösteren Amerikalı yayıncılar- Amerikan kitap pazarına onun yazdıklarının yer aldığı yeni formatlar geliştirmelerine muhtemelen bunun neden olduğu söylenebilir.¹⁷

Bunlardan belki de en iyi bilineni, 1883 tarihli, Emerson'un hem orta sınıf ev kitaplıklarına, hem de yeni *de luxe* baskısıyla koleksiyonerlere yönelik iki formatta çıkan "Riverside Edition of the Complete Works"tür (Riverside Edisyonu Tüm Yapıtları). Houghton, Mifflin Emerson'un kitaplarını, bunun dışında, tümü popülerlik potansiyeli olan bir yazarın yapıtlarımış gibi sunulmak üzere tasarlanmış birkaç daha ucuz formatta daha basmıştır. Bunlardan en başarılıları arasında, 1884 ve 1885'te birkaç yeni baskısı yapılan ve 15 sente satılan *Essays*'in (birinci seri) "Cheap Edition"ı (Ucuz Edisyon) ve *Essays*'in (birinci ve ikinci seriler) "Popular Edition"ı sayılabilir. İki farklı formatta basılan ve fiyatlandırılan -kumaş kaplı, bir dolar; cilt kağıtlı, 50 sent- iki cildin bir araya getirildiği bu denemeler (*Essays*), 1889 ve 1898 yılları arasında birkaç kez yeniden basıldı. Houghton, Mifflin Emerson'un ilk önce James R. Osgood tarafından 1870'lerin sonlarında gerçekleştirmiş olduğu iki formatta daha basmıştır: 1876'da basılan ve 1923'te hâlâ baskısı yapılan dokuz ciltlik "Little Classics Edition" ve

17 Houghton, Mifflin'in Amerikan edebiyatının vazgeçilmezlerinin ilk versiyonunu ortaya koymadaki rolü üzerine bkz. Brodhead (1986: 3. Bl.).

ilk olarak 1882'de "Modern Classics" adı altında pazarlanan ve yüzyılın sonuna dek basılmaya ve satılmaya devam eden iki ciltlik bir denemeler seçkisi.

Houghton, Mifflin'in on dokuzuncu yüzyılın sonunda pazarlamaya getirdiği en çarpıcı yenilik -ve Emerson'un şöhretinin kitle yayıncılığı döneminde korunabilmesini sağlayan belki de en önemli etken- Emerson'un adının yeni Riverside Literature Series'deki (Riverside Edebiyat Dizisi) Amerikalı yazarlar listesine eklenmesiyle gerçekleşecekti. Kısmen firmanın hızla gelişen ders kitapları pazarından daha dışı dokunur bir pay alma arzusu nedeniyle Houghton, Mifflin 1880'lerin sonlarında Amerikan klasiklerini liseler için ders kitapları olarak basmaya başladı. Emerson'un sıradan Amerikalılara halktan insanlar olarak varoluşlarını armağan edenler listesine katılması, ona Amerikan ulusal kültüründe yeni bir nüfuz alanı sağlayacaktı. En fazla 15 sente satılan ve ülke genelinde pazarlanan Riverside Literature Series baskısı Emerson şiirleri ve düzyazılarının satışı, Emerson'un yüzüncü yıl kutlamalarına kadar on binlerle ifade edilebilecek seviyeydi.

On dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde Emerson'un yazdıklarının yayımlanışının tarihi üzerine yapılacak eksiksiz bir araştırma, bu bölümün sınırlarının çok ötesinde bulunmaktadır. Öte yandan bizim burada üzerinde durduğumuz, Amerika'da kitle yayıncılığının ilk patlaması yaşanırken onun yapıtlarının nadir bulunan kültür alanlarına doğru gözden yitmediğini açıkça göstermektedir. Gerçek olan şu ki, yüzyıl dönümünde Emerson'un yapıtları her yerdedi; ucuz kitapçık ve karton kapak baskıları kadar, ciltli *de luxe* baskıları da yapıp yüz binler hatta belki de milyonlar mertebesinde satılıyordu. Bu kitaplar halk kütüphanelerinin raflarında olduğu kadar orta sınıf evlerin kitaplıklarında da bulunuyor, metinler lise öğrencilerine yönelik ders kitapları kadar koleksiyonere yönelik özel baskılarda da yer alıyordu. Bir başka deyişle, hayatı boyunca bir öğretici, denemeci, şair ve reformcu olarak sahip olduğu çok yönlü kariyeriyle tanınan Ralph Waldo Emerson, ölümünü izleyen on yıl içinde birdenbire bambaşka bir kültürel kimlik edinmişti: Yeni filiz veren Anglo-Amerikan edebiyat piyasasının en önde gelen mallarından biri olan metinlerin yazarı.

10.5 Emerson ve "Amerikan Edebiyatı"

Benim on dokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyıl başında yaşayan Amerikalıların Emerson'a verdikleri değer anlayışım, kültür ve edebiyat tarihçileri tarafından genellikle anlatılanlarla ilişkili olmakla birlikte, üç şekilde bunlardan farklılaşmaktadır. Bu anlayış Emerson'un Amerikan kültürü için değeri konusunun, 1903'teki yüzüncü yıl kutlamalarında bile henüz üzerinde tam anlamıyla uzlaşılammış doğasını vurgular. Ayrıca Emerson'un yazdıklarının ülke genelinde sıradan Amerikalılar nezdinde yüksek bir statü edinmesinin, "ucuz kitaplar" furysı sayesinde, 1880'lerin sonlarıyla 1890'ların başlarında gerçekleştiğini ileri sürer. Bunun yanı sıra, Emerson'un yapıtlarının ucuz Amerikan ve İngiliz

baskılarının neredeyse tamamen unutulmuş başarısının, Emerson'un on dokuzuncu yüzyıl sonunda ve yirminci yüzyıl başında gerçekleşen şöhret yapılan-dırma sürecinin üçüncü ve son aşamasının tarihi zeminini oluşturduğuna inan-yorum: Onun yaptıklarının ve yazdıklarının genel kavranışının şekillendirilmesi için yeni ve dominant bir yapı olarak "Amerikan edebiyatı"nın ortaya çıkışı.

Edebiyat tarihçileri, Emerson'un şöhretinden, yüzyıl dönümünde tamamına eren bütüncül bir süreçmiş gibi söz etmeye yatkındır. Ancak durum böyle de-ğildir. Emerson'u ve New Englandlı yazarları Amerikan klasikleri olarak ku-rumsallaştırmaya çalışan birbirine paralel iki kol olduğundan söz etmek daha doğrudur. Bunlardan ilki, kendini Amerikan kolej ve üniversitelerindeki İngi-lizce bölümlerinin görece olarak daha iyi bilinen tarihiyle ortaya koyarken; di-ğeri, ülke genelindeki sayısız lisenin neredeyse hiç keşfedilmemiş sınıflarında gerçekleşmiştir. Yayıncılar bu dönemde kolej ve lise ders kitapları ayırımını çok nadiren yaptıklarından, kolej ve üniversite profesörlerinin her iki alanda oynadığı etkinlik de merkezi idi. Öte yandan, 1920'lerin sonlarına kadar profesörlerin ya-yınlarının bunlardan yalnızca ikincisinde başarı kaydedebildiğini söyleyebiliriz.

Bu tutarsızlık nasıl açıklanabilir? Amerikan kolej ve üniversitelerinin İngi-lizce bölümlerinde, Amerikan edebiyatı üzerine ayrı dersler konulmasının çok ağır ilerleyişinin en büyük nedeni filolojinin öne çıkmasıydı. Filoloji Avrupa ve İngiliz geleneklerine düşküncü ve uygulayıcıları, genellikle Amerikan edebiyatı-nın İngiliz edebiyatının bir kolu olduğunu ve öyle kalmaya devam ettiği varsayımıyla hareket etmekteydi.¹⁸ Aynı durum, filolojinin ağır toplarının bulunduğu Modern Language Association'ın (Modern Dil Derneği) sponsorluğunda ger-çekleştirilen profesyonel toplantı ve akademik yayınlarda da aynıydı; derneğin 1883'teki kuruluşunu izleyen birkaç on yıl süresince Amerikan edebiyatı üzerine yazılmış tez ve makalelere tek tük rastlanabiliyordu. Bu arada, yüzyılın sonuna gelinceye kadar çoğu Amerikan kolej ve üniversitesinde konulan Amerikan edebiyatı derslerinin, lisans öğrencileri için konulmuş; sayıları bir elin parmak-larını geçmeyecek genel bakış dersleri olduğu da doğrudur. Lisans düzeyinde, Amerikan edebiyatını kurumsallaştırmaya yönelik girişimlerin her türlü ne-redeyse tam bir başarısızlıkla sonuçlanıyordu. 1900 yılında, ülke genelinde yal-nızca 150 üniversite (yüzde 10'dan düşük bir oran) Amerikan edebiyatı üzerine yüksek lisans programları geliştirmişti. Bu alanda yalnızca dört doktora tezi or-taya konulmuştu. Emerson hakkındaki ilk doktora savunması ancak 1896'da yapılmıştı. İzleyen 30 yıl boyunca da ancak sekiz savunma daha yapılacaktı.¹⁹

Amerikan edebiyatının ilk kurumsallaştırılma çabalarının üniversitelerde değil de liselerde büyük bir başarı elde etmesinin nedeni ne olabilirdi? On dokuzuncu yüzyıl Amerikan edebiyatının kanon niteliği taşıyan eserlerinin ticari bakımdan

18 "Amerikan edebiyatı"nın Amerikan üniversite sistemindeki yavaş gelişimi için bkz. Graff (1987) ve Levine (1996).

19 Bkz. Woodress (1962).

erişilebilir olmasının bununla bir ilgisi olduğuna şüphe yok. Bu elbette nasyonel kültürün açıkça ifade edilmesini destekleyen Amerikan orta dereceli okullarının etrafı git gide daha hızla saran gerçekliği için de geçerli. Lise öğretmenlerine göre, Amerikan edebiyatının değeri özellikle kültürlerin birbirlerinden etkilenmelerindeki aracı rolünden kaynaklanıyordu. Emerson ve New Englandlı diğer büyük yazarlar birlikte Amerikalılara, hepsinden önce de artan göçmen nüfusuna bir halk olarak kimliklerini veren ethos'un duyurulmasını sağlayan kanalları yaratmışlardı. Amerikan edebiyatı, Richard Brodhead'in (1986: 60) dile getirdiği gibi, somut olarak "Amerikanlaştırıcı" etkiye sahip olan ve 1890'larda yüz binlerce yeni okurun Emerson'a ulaşmasını sağlayan şekliyle anlaşıyordu.

Bu ilginç tenezzül-hürmetkarlık karışımının, Emerson'un şöhretinin süregiden yapılanışı üzerinde bazı etkileri oldu. Bölüm içinde geliştirmekte olduğum daha genel argümanın ışığı altında, bunlardan iki tanesi öne çıkar. Birincisi, Amerikan edebiyatını ilk kurumsallaştırma çabalarından alınan farklı sonuçlar, Emerson'un değeri üzerine varılmış bir geniş fikir birliğini ortaya koymaktan çok uzaktı ve uzun zamandır var olan bir fikir ayrılığını yansıtmaktaydı. Birbirine ilişkili ancak birbirinden ayrı kültürel alanlara -uzmanlaşma ve kültürlerarası etkileşim- hitap etme niyetiyle yola çıkan ilk akademisyen Amerikan edebiyatı uzmanları, kendilerini İngiliz kültürünün bir dalının öğrencileri olarak tanıtmada konusunda genellikle isteksizdiler, Emerson'u yaygın ve sevilen bir profesyonel akademik araştırma konusu haline getirme konusundaki başarısızlıkları da bundandı. Öte yandan, daha genel anlamda Amerikan kültürü içinde, Emerson'un üniversiteye girişindeki gecikmenin, liselerdeki hızlı başarısıyla dengelendiğini söylemek haksızlık olmaz gibi görünüyor. Emerson'un yazdıklarının ulusal ölçekte "Amerikan Klasikleri" adı altında ders kitapları olarak pazarlanması, yapıtlarına yönelen büyük bir okuyucu kitlesi yarattı. Daha önce gördüğümüz gibi, 1880'ler boyunca, onun yapıtlarını ülke genelinde hem fiziksel hem de finansal açıdan sıradan Amerikalılar için erişilebilir kılan, ucuz kitaplar olmuştu. Ancak Emerson'un halk kültüründe tuttuğu yeri sağlamlaştırmada, kitlesel üretimdeki ders kitaplarının daha güvenilir bir araç olduğunu kanıtladığı şüphe götürmez.

Son bir saptama. Bu bölümde anlatılan Emerson senaryosu, yüzüncü yıl kutlamaları esnasındaki "Emerson'un Ardından"lardan birinde değinilenlerle bir miktar benzerlik göstermektedir. George Willis Cooke'un, *The New Englander*'ın Mayıs 1903 sayısında çıkan, Emerson'un ölümünden sonraki kariyeri hakkındaki kısa ve öz değerlendirmesi şöyleydi:

Emerson'un ölümünden bu yana geçen yirmi yıl, onun hakkındaki değerlendirmemizin açıklık kazanmasına neden olmuş ve onu bizden ayırdığında tuttuğu yerden daha güvenli, daha sağlam bir yere getirmiştir. Onun bizi bırakacağına ya da gelecekte şöhretinin solacağına ilişkin hiçbir gösterge yoktur. Daha uzak nesillerin onun hakkında ne diyeceklerini öngörmemiz mümkün değil, ancak gözden düşeceğini ya da bir kenara bırakılacağını düşünmemiz de mümkün değil.

Cooke'un yargısı benim desteklediğimle tam olarak uyuşmasa da, ona bir hayli yakın. Her ne kadar ben 1903'te Emerson'un kültürel değeri üzerinde anlaşılmadığına inansam da, kitle yayıncılığının ortaya çıkışı onun halk kültüründe "sağlam" bir yer edinmesine yol açmıştır. Hikayem Cooke'unkinden aynı zamanda daha karmaşıktır, çünkü onun yazdıklarına ilişkin arz-talep patlamasının zeminine, onun hayatının ve fikirlerinin kamu nezdindeki önemini tanımlamaya çalışan, aralarından en önemlisi Emerson'un Amerikan edebiyatının kurucusu olarak belirlenmesiyle ilişkili çift taraflı çabalar olan diğer kurum ve uygulamaların konması gerektiğini söyler.

Bunun bir nokta ileri, Cooke'un gelecek nesillerin Emerson için ne diyebilecekleri konusunda tahminde bulunmayı reddedişinin, Amerikan edebiyatı araştırmalarını destekleme çabasına ilk girenlerin besledikleri umudun karşılıksız kaldığı gerçeğini anımsatabileceğidir. Yine bu reddediş, önem sıralamasında diğerinden geri kalmayan; 1880'ler ve 1890'lar boyunca Emerson'un aslen yeni bir akademisyen profesyonelleri sınıfının yönelim ve ilgilerine göre şekillendirilmediği gerçeğini de anımsatabilir. Bu yirmi yıl süresince kaydedilen, Emerson'un deneme ve şiirlerinin, bunları kendi amaçları için koşabilecek çok sayıda kadının ve erkeğin elinin altında bulunmasını sağlayan gelişmeler, Amerika'nın genel kültürel alanının aniden genişlemesiyle koşutluk içindeydi. O halde, Cooke'un, Emerson'un Amerikan halkını bırakacağına ilişkin hiçbir gösterge göremeyişinin hayret edilecek bir tarafı yoktur. 1903'te ise, hiç daha sıkı tuttuğu görülmemiştir.

Kaynakça

- Bellows, J. A. 1876. Mr. Emerson's New Book. *Liberal Christian*, January 22, 3-4.
- Bourget, Paul. 1893. A Farewell to the White City. *The Cosmopolitan*, November, 135-138.
- Brodhead, Richard. 1886. *The School of Hawthorne*, 3. B1. New York: Oxford University Press.
- Collini, Stefan. 1991. *Public Moralists: Political Thought and Intellectual Life in Britain, 1850-1930*, 311-341. Oxford: Clarendon Press.
- Dewey, John. 1929. Ralph Waldo Emerson. J. Ratner ed. *Characters and Events*'te, 74-75. New York: H. Holt and Company.
- Edelstein, Tilden G. 1968. *Strange Enthusiasm: A Life of Thomas Wentworth Higginson*. New Haven, CT: Yale University.
- Eliot, Charles W. 1926. Emerson. W. A. Nielson ed., *Charles W. Eliot, the Man, and His Beliefs*. New York: Harper and Brothers.
- Graff, Gerald. 1987. *Professing Literature: An Institutional History*, B1. 4-7. Chicago: University of Chicago Press.
- Hacking, Ian. 1999. *The Social Construction of What?* 21-22. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Howells, W. D. 1903. Impressions of Emerson. *Harper's Weekly*, May 16, s. 784.
- Levine, Lawrence W. 1996. *The Opening of the American Mind: Canons, Culture, and History*, B1. 4. Boston: Beacon Press.
- Mitchell, Charles. 1997. *Individualism and its Discontents: Appropriations of Emerson, 1880-1950*, B1. 1. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Myerson, Joel. 1982. *Ralph Waldo Emerson: A Descriptive Bibliography*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

- Ohmann, Richard. 1996. *Selling Culture: Magazines, Markets, and Class at the Turn of the Century*. New York: Verso.
- Scheirov, Matthew. 1994. *The Dream of a New Social Order: Popular Magazines in America, 1893-1914*. New York: Columbia University Press.
- Shove, Raymond. 1937. *Cheap Book Production in the United States, 1870-1891*. Doktora Tezi, Urbana: Illinois Üniversitesi Kütüphanesi.
- Tebbel, John. 1975. *A History of Book Publishing in the United States*. Cilt 2: *The Expansion of the Industry (1865-1919)*, 486-507. New York: R. R. Bowker.
- Teichgraeber, Richard F. 1995. *Sublime Thoughts/Penny Wisdom: Situating Emerson and Thoreau in the American Market*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Teichgraeber, Richard F. 1999. "Our National Glory": Emerson in American Culture, 1865-1882. C. Capper ve C. Edick Wright ed., *Transient and Permanent: The Transcendalist Movement and its Contexts*, 499-526. Boston: Massachusetts Historical Society.
- Woodress, James. 2001 ed. *Dissertations in American Literature, 1891-1955: With Supplement, 1956-61*. Durham, NC: Duke University Press.

DÖRDÜNCÜ KISIM

TAKDİR VE KIYMET

Sanatta Değer Biçme Konusuna: Niceliksel Yaklaşımlar ve Bir Sinema Uygulaması

Victor Ginsburgh ve Sheila Weyers

Geçen sene “hayvanlarda zeka ve müzik beğenisi” konulu birkaç ders vermiştim. Bugün de “eleştirmenlerde zeka ve müzik beğenisi” üzerine konuşacağım. Birbirine çok yakın konular.

Eric Satie, Machlis’ten (1979: 124) alıntı

11.1 Giriş

Sanat yapıtlarının (resim, yazın, sinema, müzikal beste ve yorumlar) estetik değerlendirilmesi her zaman kendi içinde çatışan bir uğraş olagelmıştır. Güzellik konusunda tartışanlar yalnızca Platon ve onu izleyen filozoflarla kalmaz. Bu alana matematikçiler (Leibniz, Euler, Helmholtz ve Weyl), fizyologlar (Fechner), biyologlar (matematiksel biyolojinin kurucusu Rashevsky) ve ekonomistler de (Bentham ve diğerleri) katkıda bulunmaya çalışmışlar, ancak çığır açıcı ya da tanımlayıcı bir bakış açısı ortaya konmamıştır. Biz Shiner’ın (1996) izinden giderek, güzelliğin sanat yapıtından kaynaklandığını ileri süren filozoflarla, Hume (1757: 6) gibi, “güzellik şeylerin kendilerinde bulunan bir nitelik değildir: Yalnızca onlar üzerinde düşünen zihinde var olur ve her zihin farklı bir güzellik algılar” fikrini savunanlar arasında ayrım yapmayı uygun buluyoruz.

Bir sanat yapıtının güzelliğinin üç yoldan değerlendirildiğini söylüyoruz: Yapıtın özelliği olarak, uzmanların belirlediği şekliyle ve zaman içinde kabul görmesiyle. Bu bölüme, bu üç yaklaşımı kısaca tartışarak başlıyoruz.

11.1.1 Yapıtın Özelliği Olarak Güzellik

Bir yapıtı özelliklerine göre ayırma uğraşı (analitik felsefeciler buna özellik derken, ekonomistler karakteristik ya da nitelik demeyi tercih edebilir), *Poetika*’sında nesnenin olmazsa olmaz özellikleriyle tanımlandığını öne süren Aristoteles kadar

yaşlıdır. Örneğin trajedi, epiğin yalnızca bir kısmını paylaştığı altı özelliğten oluşurken; komedi, aşağı varlıkların taklit edilmesinden ibarettir. Fransız sanat teorisyeni Roger de Piles (1635-1709), özellikler fikrini sınırlarına kadar zorlar. Onun *Cours de peinture par principes*'i (1708), resmi, *balance des peintres* adını verdiği ve kendi zamanında ve daha önce yaşayan 56 ressam için 0 ile 20 arasında derecelendirdiği dört temel özelliğe (kompozisyon, desen, renk, ifade) ayırır. Örneğin Rembrandt'ın deseni çok düşükken, Michelangelo'nunki çok yüksektir. De Piles neredeyse tamamen böyle sürüp gider: Özellikleri tanımlar¹, derecelendirir; ancak derecelendirmenin nasıl değerlendirileceğine ilişkin tartışmalardan geri durmakla, genel bir değer yargısı ortaya koymaktan kaçınır.² Bu, sanat yapıtlarının özellikleriyle tanımlanabileceği fikrini destekleyen, ancak bunlar oranlanamadığı için, yapıtları "birbirinden bağımsız değerlendirilen iki farklı özelliğe göre derecelendirme"nin imkansız olduğunu savunan Vermazen (1975: 9-10) ile de koşutluk gösterir.

Beardsley (1958), Dickie (1988) ve diğer bazı "genellemeci" felsefeciler, bir yapıtı iyi kılan genel standartlar olduğunu savunurlar.³ Örneğin Beardsley'e göre bütünlük, yoğunluk ve karmaşıklıktan ibaret olan üç genel özellik vardır ve bir sanat yapıtında bunlardan *birinin* varlığından söz edilebiliyorsa, o sanat yapıtının daha iyi olduğu söylenebilir. Yapıtı bir bağlamda daha iyi, bir diğerinde daha kötü kılan "ikincil" özellikler de bulunabilir. Öte yandan, "Tekçiler", böyle genel standartlar bulunmadığında ve tüm özelliklerin bağlamsal olduğunda ısrar ederler.

De Piles'in, Beardsley'in ya da Dickie'nin yaklaşımlarıyla çağdaş ekonomideki, malların yatay ve dikey niteliklerini ayıran ürün farklılaşması teorisi arasında bir yakınlık kurulabilir.⁴ Dikey nitelikler tüm müşterilerin daha fazlasının daha iyi olduğunu (fiyat da dahil olmak üzere diğer değişkenler sabitken) düşündüğü niteliklerdir. Arabanın motor gücü bir dikey niteliktir. Ancak kimi müşteriler mavi araba ister, kimi de kırmızısını tercih eder. Bu nedenle, araba rengi bir yatay niteliktir. Araba gibi bir malın değeri, dikey nitelik ya da karakteristik özelliklerinin fiyatlarının⁵ ağırlıklı toplamı olarak düşünülebilir. Öte yandan, arabanın estetik açıdan değerlendirmesinde elbette yatay nitelikler de hesaba katılacaktır ve kimi müşteriler kırmızı araba için ödeme yapmaya daha istekli olurken, kimileri de isteklerini mavi araba söz konusu olduğunda belli edeceklerdir.

1 Bu tanımların De Piles'dan önce de var olduğu unutulmamalı.

2 De Piles'in analizinin keskinliğinden bir şey yitirmemesi konusunda bkz. Ginsburgh ve Weyers (2006b).

3 Ayrıntılı bilgi için bkz. Hutter ve Shusterman (2006).

4 Bkz. Gabszewicz (1983).

5 Tek tek özelliklere yönelik bir pazar bulunmaması ve referans gösterilebilecek fiyatların yokluğu nedeniyle, bu fiyatlar genellikle "zımni" fiyatlar olarak adlandırılırlar. Öte yandan, bu tür fiyatlarla dolayı yollardan erişmek mümkündür. Bkz. Rosen (1974).

1760'ların başlarında, ekonomist Adam Smith, “şeylerin yapıldıkları malzemenin aslını değiştirmeyen” ancak zevk veren, seçimlere yön veren ve “tüm bir insan hayatı endüstrisi”ni yönlendiren “farklar”ı (renk, biçim (form), nadirlik ve çeşitlilik, ve taklit (sanatçıların doğal kalmasına olanak tanıyan bir özellik olarak)) ayırt etmekle benzer bir bakış açısına yerleşmiş bulunuyordu.⁶

Matematikçi Birkhoff (1933), estetik değer ve duyguya adanmış, estetik deneyimin birbirini izleyen üç fazdan oluştuğu varsayımında bulunduğu bir kitap yazmıştır: Nesnenin karmaşıklık oranını (*C*) artıran başlangıç çabası olarak gösterilen ilgi; bu çabayı ödüllendiren aşama olan, değerlin hissedilişi (*M*); ve son olarak, estetik etkiyi yakalamanın vazgeçilmez koşuluymuş gibi görünen, nesneye karakterini veren uyum, simetri ya da düzen (*O*) gibi özelliklerinin farkına varılması. Ardından Birkhoff, nesne sınıflarından her biri için, *M* estetik ölçütünün, karmaşıklık oranının bir fonksiyonu olduğunu ileri sürer.⁷ Buna göre, *O* ve *C* değerleri belirlenebilirse, *M* de verili sınıf ve dereceden nesnelerin estetik niteliklerinin değerlendirilmesini olanaklı kılacak şekilde hesaplanabilir. Birkhoff bununla da kalmayıp, 200 sayfalık kitabının çeşitli bölümlerinde *O* ve *C*'nin yalnızca poligonal formlar, süsler, tasarımlar ya da vazolar için değil, aynı zamanda ezgiler ve şiirin müzikal niteliği için de ölçülmesinin yollarını araştırır.⁸ Simetri üzerine yazdığı kitapta, matematikçi Weyl (1952), bu nitelikten kaynaklanan güzellik duygusuna da değinir. İnsanlar için “güzellik” ve hayvan türleri için çekicilik üzerine yapılan son deneysel araştırmalar da açıkça nesnel ve ölçülebilir bir özellik olan simetrinin önemini vurgulamaktadır.⁹

11.1.2 Genel bir Yargı Olarak Güzellik

Diğer sanat düşünürleri “beğenin kaynağı”nı “yargının hedefi olan nesnede değil, yargıda bulunan tarafta”¹⁰ bularak, Hume'un beğeniler üzerine yazdığı klasik denemelerinde geliştirmiş bulunduğu aşağıdaki argümanlarla minimum düzeyde fikir birliğine erişmiş görünürler. Öncelikle, niteliksel değerlendirmelerin, sanat yapıtı deneyimine aşına olan uzmanlara bırakılması gerektiği konusunda anlaşılmıştır. Hume (1757: 17-18) “beğenin prensipleri her ne kadar evrensel olsa da ... çok azı bir sanat eseri üzerine yargıda bulunacak ya da kendi duyusunu güzellik standardı olarak belirleyecek kadar niteliklidir... Tek tek belirlemesi zor olmakla beraber, bazıları vardır ki, evrensel duyuş bunlara diğerlerinin üzerinde bir tercihte bulunma hakkı tanır”, ancak bu insanların nasıl bulunacakları sorusu

6 De Marchi'de (2002) alıntılanmış.

7 Bu, “Tek biçimlilik zihni usandırır, (ancak) çeşitliliğin aşırısı da, çok ileri götürüldüğünde umulmadık bir dağılmaya yol açar” diyen Adam Smith'in düşüncelerine de yakındır. Bkz. De Marchi (2002).

8 Ayrıca bkz. klasik repertuvanı oluşturan müzikal kompozisyonların özelliklerinin “melodik yapının bilgisayarla yapılan içerik analizinden çıkarsanan değişkenler kullanılarak” belirlenebileceği görüşündeki Simonton (1980, 1998).

9 Bkz. Etcoff (1999: 161-164, 185-187).

10 Shiner (1996: 237).

“utanç vericidir,” diye yazar. İkincisi, bu yargıcıların nitelikleri, Hume’un (1757: 17) sözcükleriyle “pratikte bilenmiş, karşılaştırmalarla mükemmelleştirilmiş ve tüm önyargılarından soyunmuş keskin sezi ve ince duyuşu birleştirerek, standart beğeni ve güzelliğe ilişkin doğru yargıya” varmalarını sağlar.

Kimi düşünür ve sanat eleştirmenleri niteliklerin kanıtlanması işinin yükünü böylelikle tamamen uzmanların sırtına yüklerken, ekonomistler çoğunlukla, özellikle de konu sanata müdahaleye geldiğinde seçimin tüketicilere bırakılması gerektiğini ileri sürerler. Sanat eleştirmenlerinin tüketicilerin seçimlerini kısıtladığını düşünen Bentham (1789) tarafından, ekonomik yaklaşımın iyi bir tasviri yapılmıştır: “Bu alçakgönüllü zarafet ve beğeni yargıçları kendilerini insan ırkının velinimetleri gibi görürler, oysa gerçekte yalnızca alınan zevki kesintiye uğratan unsurlardır ‘tıpkı kuruldukları sofrada gösterişli kibarlıklarıyla konuklarının iştahını kaçıran ısrarcı ev sahipleri gibi.’”¹¹

11.1.3 Zamanın Onayladığı Güzellik

Sanat yapıtının üretilirken ya da üretildikten hemen sonra tattığı başarı ile Savile’e (1982: 32) göre “yapıt(a) bir noktada bir devrin baskın ideal ve stilini *aşarak* bizim ilgimizi çeker ve hayranlığımızı kazanır (ise)” eşlik eden başarıyı birbirinden ayırabiliriz. Sanatı modadan ayırt edilmesini olanaklı kılan tek şey zamandır. Bu konuda Hume da (1757: 9) kesin konuşur:¹² “Yetke ya da önyargı, kötü bir şair veya hatibin bir süreliğine rağbet görmesini sağlayabilir... Bunun karşısında gerçek deha, yapıtları ne kadar uzun süre hayatta kalır; ne kadar geniş bir alana yayılırsa, o kadar samimi bir hayranlık uyandırandır.” Bu son saptamayla Hume zamanın sinamasını “mekanın sinaması”yla genişletir. Bu iki noktayı açıklığa kavuşturmak için de, “gıpta ve kıskançlık, dar alanda çok fazla yer kaplar; ve yakın tanışlık, performansı yanıtlayan alkışın sesini kısabilir: Ancak bu engeller ortadan kaldırıldığında, güzellikler enerjilerini işte o an açığa çıkarıverir; ve yapıt var olmaya devam ettikçe insanoğlunun zihni üzerindeki yetkesini korur,” açıklamasını yapar. Zamanın bir kriter olarak değil, değer göstergesi olarak alındığına dikkat edin (Levinson, 2002: 235). Zaman; geçici heveslerin, modanın, yapıt üretildikten hemen sonraki değerlendirmelerde mevcut olan “gıpta ve kıskançlık”tan ileri gelen uğultunun etkisini azaltarak, aşkın yapıtların önünü görebilmesine olanak tanır.

Düşünürler zamanın öneminin altını çizerler. Bu nokta, ekonomistler tarafından bir hayli az değinilmesine karşılık kulağa çok doğal gelir ve ayrıca bilimsel fikirlerin yargısında da mevcuttur. Kimya dalındaki 2004 Nobel Ödülü’nün,

¹¹ Goodwin’de (2006) alıntılanmış.

¹² Bu muhtemelen o zamanlar sıkça dile getirilen bir fikirdi. Nicolas Boileau (1636-1711) bir yerde sadece yarıya kalmanın bir yapıtın değerini ortaya koymaya yetebileceğine değinmişti. Ayrıca bkz. Savile’in (1982) bu konudaki denemesi.

25 yıl önce yazdıkları tez ile üç alıcısı bulunmaktaydı. Ekonomi dalındaki 2004 Nobel Ödülü ise 1977 ve 1982’de ürettikleri iki tez için Fynn Kidland ve Edward Prescott’a verildi. “Klasik Nedir?” başlıklı denemesinde, Coetzee (2002: 18) felsefi ve ekonomik argümanlar arasında epey faydalı bir bağ kurar. “Sınama ve hayatta kalma kriteri yalnızca minimal, faydacı... bir standart değildir. Sınama geleneğine belirli bir güveni ifade eden, nesiller boyunca uzmanların emek ve ilgilerini hayati fonksiyonlarını yitirmiş olanları (sanat yapıtlarını) ayakta tutmaya adanmış zorunda kalmayacaklarına ilişkin rahatlığı tanıyan bir kriterdir,” der. Bu çok kısa ve öz olarak André Breton (1965: 11) tarafından da ifade edilmiştir: “Sevdiğim resimler... kısı çıkaramayanlardır.”

Açıktır ki görüldüğü üzere, güzelliğin değerlendirilmesine yönelik her üç yaklaşımda da değerlendirmeleri üretecek yargıcılara gerek duyulur. Öte yandan, yapıtların özellikler içerdiği düşünülüyorsa, her özellik derecelendirilebileceğinden ve değerlendirme sonucu teker teker özelliklere atfedilen derecelerin ağırlıklı ortalamaları alınarak belirlenebileceğinden, değerlendirmelerin daha “objektif” işleyebileceği de ileri sürülebilir. Bu işleyiş aynı zamanda yalnızca genel değerlendirmelerin yapıldığı durumlara göre, bir genel değerlendirmenin nasıl yapıldığının daha iyi anlaşılmasını da sağlar. Ancak uzmanların yargısı hatalı olabilir ve bu ilerde açıklanacağı gibi, ekonomik sonuçlar üzerinde de etkilidir.

Bu bölümün devamında sanat yapıtının değerlendirilmesine yönelik niceliksel yaklaşımlar üzerinde duracağız. Kısım 11.2’de karakteristik özelliklerin, nasıl olup da sanat yapıtlarının (ya da sanatçıların) genel değerlendirmeleriyle birlikte her bir özelliğe atfedilen ağırlığın çıkarsanması için kullanılabileceğini, ve dolayısıyla Dickie ve Vermazen tarafından işaret edilen “oranlanamazlık” sorununun bertaraf edilebileceğini gösteriyoruz. Bu ağırlıklar daha sonra, özellik içerikleri tanımlanmış olan karşılaştırılabilir diğer sanat yapıtlarına değer biçmede kullanılabilir. Kısım 11.3’te, eleştirmen ve tüketicilerin filmler üzerine yargılarını inceleyerek, sanat yapıtının üretimine yakın görüşlerinin çoğunlukla zamanın sinemasından sıyrılmadığını gösteriyoruz. Kısa vadeli yargılar, tutarlı bir şekilde özellikler temelinde açıklanmış olsalar bile, uzun vadeli estetik niteliklerin mükemmel bir şekilde öngörmekten uzak görünmektedirler. Üretim ve değerlendirme arasında geçen süre artırdıkça, yargılar durağanlık kazanır ve kanonları meydana getiren de budur. Kısım 11.4 sonuçlara ayrılmıştır.

11.2 Karakteristik Özellikler Yaklaşımı

Nitelikler ya da özellikler yaklaşımı, “güzelliği kısımlarına ayıran ya da ek kavramlarla güzelliği tamamlayan” bir estetik görüşü ortaya koyar.¹³ Bu elbette ekonomistlerin, özellikle de bir malın, bir özellikler yığını olarak tüketiciler tarafından değeri için değil de bir araya getirdiği özelliklerden ötürü satın alındığını

¹³ Dickie (1997: 3).

düşünen Lancaster'ın (1966) ifade ettiği görüşün aynısıdır.¹⁴ Bu, bir malın değerinin (bir film ya da bir araba), malda cisimleşen tüm özelliklerin değerlerinin toplanmasıyla elde edilebileceğini (örneğin bir film için en iyi oyuncu ve senaryo, araba içinse hız ve kapı sayısı) ileri sürer; her değer birim özellik değeri ya da β_i ağırlığı ile bu türden birimlerin x_i sayısının çarpımına eşittir. Eğer mal iki özellikle belirlenebiliyorsa, toplam değer V şöyle olacaktır:

$$V = \beta_1 x_1 + \beta_2 x_2 \quad (1)$$

Bu fikri, 1950 - 2003 yılları arasında “en iyi film” olarak Oscar’a aday gösterilmiş ve Oscar almış 270 film üzerine odaklanarak, hem toplam V değerlerini hem de tek tek bazı özellikleri gözlemlemek suretiyle açınılamaya çalışacağız.¹⁵ Akademi tarafından her yıl beş film aday gösterilir ve yarışı bunlardan biri kazanır. Ayrıca, bu filmlerden her biri için, akademi tarafından verilen diğer bazı ödüllere adaylık bilgilerini de topladık: en iyi erkek başrol oyuncusu, en iyi kadın başrol oyuncusu, yönetmen, senaryo vb.¹⁶ Filmler için önemli olan özellikler; örneğin Beardsley’nin temele koyduğu bütünlük, yoğunluk ve karmaşıklık gibi daha genel ve soyut özelliklerden çok farklıymış gibi görünebilir, ancak bunların birbirleriyle çeliştiğini düşünmek için bir neden yoktur.

Regresyon analizi kullanarak β_1 ve β_2 ’nin ağırlıklarını objektif bir şekilde belirlemek mümkündür. Veriler genel ve her bir özelliğe ilişkin oran ve puan-taj değerlerinden oluşur: Genel değer V , film Oscar ödülünü almışsa 1, alamamışsa 0 olacak şekilde, iki değerlidir.¹⁷ Her özellik (örneğin, “en iyi erkek başrol oyuncusu”) şu üç kategoriden birine dahil olacaktır: Film ya Oscar almış; ya aday gösterilmiş ancak Oscar alamamış, ya da hiç aday gösterilmemiştir.¹⁸ Böylelikle her film, V (1 ya da 0) genel değeriyle başlayıp dahil oldukları diğer kategorilere göre yine 1 ya da 0’larla devam eden bir diziyle temsil edilir.

Gözlem sayısı az olduğundan (270), kullandığı özellikler bakımından olabildiğince pinti davranan bir model bulmaya çalıştık. Verilen 18 farklı Oscar (en iyi erkek ya da kadın başrol oyuncusu, özgün senaryo, sinematografi, özgün müzik vb.)¹⁹ arasından yalnızca beş tanesi önemli bulundu: en iyi erkek başrol oyuncusu, yönetmen, senaryo, kostüm tasarımı²⁰ ve montaj. Tür, şiddet veya cinsellik içermeye

14 Örneğin, bir araba kendisi için değil; hız, rahatlık (kapı sayısı, havalandırma, uzunluk, genişlik vb.), maliyet vb. özellikleri için satın alınır.

15 Verilere <http://awards.fennec.org>’dan erişilebilir.

16 Bununla yakından ilişkili bir başka çalışma için bkz. Simonton (2002, 2004a, 2004b).

17 Burada o yıl içinde üretilen ancak akademi tarafından aday gösterilmeyen filmleri bir kenara bırakıyoruz.

18 Örneğin “senaryo” için üç değişken söz konusu olacaktır: Bunlardan ilki, film Oscar’ı alırsa 1, almazsa 0; ikincisi film aday gösterilmişse 1, gösterilmemişse 0; üçüncüsü ise, film seçilmemişse 1, aksi takdirde 0 olacaktır.

19 Tam liste için bkz. <http://awards.fennec.org>.

20 Kostüm tasarımı Oscar’ının en iyi filmi karakterize etmekteki rolü, yapımın görkemliliğini ya da egzotik atmosferini belirlemesi olabilir.

ya da final gibi bazı özelliklerin altına yatan diğer özellikleri de ortaya koyabilecekleri açıktır, ancak biz olabildiğince akademinin seçtiği özelliklere bağlı kalmaya ve denkleminizi bu özellikler bazında kurmaya çalıştık. Amacımız hangi filmin en iyi film ödülünü alacağını öngörmektense,²¹ akademi üyeleri tarafından yapılan seçimlerin tutarlılığını analiz etmek ve dolayısıyla filmin genel değerlendirilmesinin tutarlı bir şekilde yapılıp yapılmadığını çözümlemektir.

Tablo 11.1, aynı beş özelliği içeren, ancak birbirlerinden, denklem (1)'de adaylığın (Oscar'sız) genel değeri etkilemesi olasıyken, denklem (2)'de yalnızca Oscar alanların etkisinin söz konusu oluşuyla ayrılan iki denklemin sonuçlarını göstermekte.²² Denklem (1) sonuçları Oscar getirmeyen adaylığın genel değere etkisinin gözle görülür seviyelere ulaşmadığını göstermektedir. Önemli olan Oscar'ın alınmasıdır, ki bu da bizi denklem (2)'ye götürür.²³

Tablo 11.1 *Filmler için regresyon sonuçları*

	Denklem (1)		Denklem (2)	
	Katsayı	Standart sapma	Katsayı	Standart sapma
<i>Başrol oyuncusu Oscar'ı</i> Aday Ödüllü	-0.210 0.611	(0.367) (0.416)	0.668*	(0.357)
<i>Yönetmen Oscar'ı</i> Aday Ödüllü	0.153 2.528**	(0.571) (0.586)	2.342**	(0.318)
<i>Senaryo Oscar'ı</i> Aday Ödüllü	0.415 1.437	(0.710) (0.691)	1.157**	(0.301)
<i>Kostüm Tasarımı Oscar'ı</i> Aday Ödüllü	0.599 1.279**	(0.370) (0.407)	1.059**	(0.341)
<i>Montaj Oscar'ı</i> Aday Ödüllü	0.672 1.132**	(0.423) (0.456)	0.614*	(0.337)
<i>R kare</i> Film sayısı	0.701 270		0.678 270	

Notlar: V yalnızca iki değer alabilen bir değişken olduğundan (film Oscar almışsa 1, aksi takdirde 0), negatifleri devre dışı bırakan probit modelini kullandık.

** = %5'lik seviyede 0'dan çok farklı; * = %10'luk seviyede 0'dan çok farklı.

21 Tüm ödüller aynı gece duyurulduğundan, kullandığımız değişkenlerin açıklayıcı nitelikleriyle tahmin yürütmek hiçbir şekilde olanaklı değildir. En iyi filmi ödül töreninden önce tahmin etmenin başka bir değişken kümesi gerektirdiği açıktır.

22 Sonuçlar Ginsburgh ve Weyers'ten (2006c) alınmıştır.

23 Bunun, Simonton'un elde ettiği, adaylıkların Oscarlardan daha anlamlı görüldüğü sonuçlarla çeliştiğine dikkat edin. Bu, bizim yalnızca aday gösterilip en iyi film Oscar'ını almış filmlerle ilgilenip; diğer kategoriler için aday olmuş ya da bu kategorilerde Oscar almış olup; en iyi film kategorisinde aday gösterilmemiş filmleri bir kenara bırakmamızdan kaynaklanmış olabilir.

Bu denklemde beliren ağırlıklar kullanılarak, özelliklerinin değerleri belirlenmiş filmlerin genel değerlendirme sonucunu hesaplamak kolaydır. Fikrin açıklık kazanması için, Tablo 11.2’de dört filmin ele alındığı bir örnek sunuyoruz. Bunların genel değerleri, β ’ların ağırlıklar olduğu, x_k ’ların ise söz konusu özellik ile Oscar alındığında 1, aksi takdirde 0 olduğu şu denklemle hesaplanabilir:

$$V = \beta_1 x_1 + \beta_2 x_2 + \beta_3 x_3 + \beta_4 x_4 + \beta_5 x_5 \quad (2)$$

Tablo 11.2 Dört filmin genel değerlendirme sonuçları

	Ağırlıklar	<i>All About Eve</i> (1950)	<i>An American in Paris</i> (1951)	<i>Cabaret</i> (1972)	<i>A Streetcar Named Desire</i> (1951)
Başrol oyuncusu	0.668	-	-	-	-
Yönetmen	2,342	O	-	-	-
Senaryo	1.157	O	O	-	-
Kostüm tasarımı	1.091	O	O	O	O
Montaj	0.614	-	-	-	-
Genel değer		4.558	2.216	1.059	0.000

Not: O, filmin bu dalda Oscar aldığını göstermektedir.

Örneğin *All About Eve*; yönetmen (ağırlık: 2.342), senaryo (1.157) ve kostüm tasarımı (1.059) dallarında Oscar almıştır. Genel değerlendirme sonucu da 4.558’dir. Benzer hesaplamalar diğer üç film için de yapıldığında, tablonun son kalemindeki genel değerler elde edilir. Bu değerler mutlak anlamda pek bir şey ifade etmemekle birlikte, tam bir sıralama yapmamıza olanak tanır (elbette bera bere kalanlar da olacaktır). Özellikle de 1951’de *An American in Paris*’in neden *A Streetcar Named Desire*’a tercih edildiğini gösterirler.

Daha genel olarak, söz konusu 54 yıl boyunca aday gösterilen ve ödül alan 270 filminden her birinin puanları hesaplanabilir. Ardından bu sonuçlar her bir yıl için en yüksek puanı alan filmin belirlenmesinde ve bunun en iyi film Oscar’ını alan film ile karşılaştırılmasında kullanılabilir. Bu ikisi, 54 yılın 45’inde eşleşerek, 270 filminden 252’sini doğru bir şekilde sınıflamaktadır.

Tablo 11.3, bu türden ağırlıklandırmalar olmaksızın dört filmin puantajlarının belirlenmesinin güçlüüğünü gözler önüne serer. Göze çarpan sonuçlar, öncelikle, her ne kadar genel yargılarda bulunuyor olsalar da, uzmanların (bu örnek

için Academy of Motion Pictures and Sciences üyeleri) genel değerlendirme sonuçlarını belirlemek için tek tek özelliklere farklı ağırlıklar tanıyan şablonlar kullanıyor oldukları, ikinci olarak da, bu ağırlıklara temel ekonometri yöntemleriyle erişilebildiğidir.

Tablo 11.3 Sıralamalar ağırlıklar olmaksızın belirlenebilir mi?

	All About Eve (1950)	An American in Paris (1951)	Cabaret (1972)	A Streetcar Named Desire (1951)
Erkek başrol oyuncusu	F	F	N	N
Kadın başrol oyuncusu	N	F	O	O
Yardımcı erkek oyuncu	O	F	N	O
Yardımcı kadın oyuncu	N	F	O	O
Yönetmen	O	N	N	N
Senaryo	O	O	N	N
Sinematografi	N	O	O	N
Sanat yönetmenliği	N	O	O	O
Kostüm tasarımı	O	O	O	N
Müzik	N	O	N	N
Özgün şarkı	F	F	F	F
Montaj	N	N	N	F
Ses montaj	O	F	N	N
Özel efekt	F	F	F	F
O sayısı	5	5	5	4
N sayısı	6	2	7	7
F sayısı	3	7	2	3

Not: O: film Oscar almıştır; N: film aday gösterilmiş ancak Oscar alamamıştır; F: film aday gösterilmemiştir.

Üzerinde durulan “öngörüler”, döngüsel bir nedensellik zinciri kurulmuş olabileceği ihtimalini öne çıkaracak şekilde, ağırlık tahmininde kullanılan filmler üzerinde uygulanmıştır. Öte yandan ağırlıklar, bir defa özellikler puanlandıktan sonra, filmin genel değerlendirme sonucunu ve dolayısıyla sıralamadaki yerini belirlemek için de kullanılabilir. Örneğin, bizim örnekleminin sınırından bir yıl sonraki; yani 2004 yılının Oscarları için tahmini ağırlıklar uygulandığında, en iyi film olarak *Million Dollar Baby* öngörüsü doğru bir şekilde yapılabilir. Bu filmin “değer”i 2.342 olarak ölçülmüştür (en iyi yönetmen Oscar’ı); aynı yılın diğer filmlerinin değerleri ise *-Aviator* (kostüm tasarımı ve montaj), *Sideways*

(senaryo uyarlama), *Ray* (en iyi erkek başrol oyuncusu) ve *Finding Neverland* (seçilen özelliklerden Oscar almamış)- sırasıyla 1.673, 1.1157, 0.668 ve 0'dır.

11.3 Eleştirmenlerin Değerlendirmesi ve Zamanın Sınaması

Bu kısımda, bu tür seçimlerin, akılcı ve tutarlı bir şekilde gerçekleştirilmiş ol-salar bile buna bakılmaksızın, uzun vadede estetik niteliği doğru bir şekilde ön-görmekte başarılı olup olmadıklarını inceliyoruz. Yapıtlar üretildikten kısa bir süre sonra yapılan eleştirmen değerlendirmelerini ele alarak, yargıların “iyi” ka-lıp kalmadıklarını, ya da belli bir stil, moda veya diğer saiklerinden etkilenip etkilenmediğini denetlemek için zamanla sinama yöntemini kullanıyoruz. Bir başka deyişle, “Üretildiklerinden kısa bir zaman sonra parmakla gösterilen film-ler, sonradan da en iyiler arasında yer alıyor mu?” sorusunun cevabını arıyoruz.

Zamanla sinama yöntemi Milo (1986) tarafından on sekizinci yüzyıl Fran-sız resmi çözümlemesinde kullanılmıştır; Milo günümüzde tanınan ressamların kendi zamanlarında da ünlü oldukları sonucuna varmıştır. Landes (2004), erken yirminci yüzyıl Amerikan sanatının nasıl olup da 2000’de hâlâ hayatta kaldığını çözümlemek için benzer bir yaklaşım kullanır. Ginsburgh ve Weyers (2006a) İtalyan Rönesansı’nın kanonik sanatçılarının epey önceden belirlendiğini gös-terirler: Vasari (1568), her ne kadar sanatçıların önem sıralaması zamanla bir miktar değişmiş olsa da, günümüzde bilinen ressamların neredeyse tümüne 400 yıl önce *Vite*’sinde değinmiştir.

Bu bölümde bu soruya eğilirken, yüzümüzü yine Academy of Motion Pic-ture Arts and Sciences tarafından aday gösterilen ve Oscar verilen filmlere, bu defa 1950 - 1980²⁴ arasında çekilen filmlere ilişkin verilere çevireceğiz; ancak bu kez diğer ödüllerle ilişkili veriler de kullanacağız: Golden Globes, New York Film Critics Circle ve National Board of Reviews. Bu ödüllerden herhangi bi-rine aday gösterilmeyen filmler dikkate alınmayacak. Ancak, her ödül için (ör-neğin, Oscar), diğer ödül grupları tarafından seçilen filmlerin yanı sıra, en iyi gişe hasılatı²⁵ yapan filmler de dahil edilecek. Böylece, her seferinde üç film grubu olacak: kazananlar, adaylar ve diğerleri. Öte yandan, 1616 film içeren bu örneklemin, incelemeye alınan 31 yıl boyunca çekilen binlerce film düşünü-lecek olursa epey güdük kaldığı (ve muhtemelen nitelik dağılımının üst sırala-rında yer aldığı) gözden kaçırılmamalıdır.

24 Burada ancak 1980 yılına kadar çekilmiş filmleri incelediğimize dikkat ederiz. Araya en azın-dan 20 yıl gibi bir süre koymadıkça, iki puanlama arasındaki farkın “zamanın sınaması”nı yan-sıtmasının beklenemeyeceği açıktır. Elbette Homeros, Michelangelo ya da Mozart’a ilişkin yar-gıların verildiği uzun yıllarla karşılaştırıldığında, burada kullandığımız aralığın -20 – 50 yıl- çok kısa olduğu söylenebilir.

25 Gişe hasılatı, sinema salonlarının filmi üreten stüdyo ya da dağıtımçıya ödedikleri kira bedelle-riyle ölçülür. Gerçek hasılatla ilişkin rakamlara erişmek genellikle mümkün değildir.

Her film için, uzmanlar tarafından film çıktıktan kısa süre sonra yapılan seçimi bir *kısa vadeli nitelik göstergesi* olarak alıyoruz. Ardından 1990'ların sonlarında yayımlanan üç "100 en iyi film" listesine dayanarak buradan bir *uzun vadeli nitelik ölçümü* türetiliyoruz: Listelerin bir tanesinde, ikisinde ya da tümünde görünen filmler 1, 2 ya da 3 puan alırlarken, diğerleri 0 alıyor. Filmlerden yalnızca 77'si 0'ın üzerinde puan alıyor. Ekonomistlerin müşterilerin hakimiyetine inançları tam olduğundan, gişe hasılatlarına da bakıyoruz.²⁶

Verilen ilk (kısa vadeli) ödüllerin her zaman en kaliteli (uzun vadeli) filme işaret etmediği gerçeğinin en önde gelen göstergesi, ödül kazanan filmlerle ilk-100 listelerine giren filmler arasında yapılan karşılaştırmaya dayanır. Ayrıntılar Tablo 11.4'te görülebilir. İlk 100 listelerinden en az birinde yer alan filmleri %65'i (31 filmden 20'si) Oscar almışken bunlardan yalnızca %26'sı listelerin her üçünde de yer almaktadır. Öte yandan bu rakamlar yanıltıcı olabilir, çünkü yüksek kalitede birden fazla sayıda film çekilmiş yılların varlığı söz konusu olabilir; kazanan yalnızca bir film olması gerektiğinden, yüksek kalitedeki tüm filmler ödüllendirilememiş olabilir. Örneğin, 1950'de, iki film (*All About Eve* ve *Sunset Boulevard*) en iyi film listelerinin üçünde de yer almış, ancak Oscar ödülü bunlardan yalnızca birine verilebilmiştir.

Tablo 11.4 Ödüller ve en iyi film listeleri (film sayıları)

En iyi film listeleri sayısı	Üç	İki	Bir	Dokuz	Toplam
En iyi film listelerinde Oscarlar	24	16	37	-	77
Kazananlar	8	6	6	11	31
Diğer adaylıklar	8	7	15	94	124
Diğer	8	3	16	-	-
Golden Globelar Kazananlar	6	5	9	45	65
Diğer adaylıklar	11	6	10	210	237
Diğer	7	5	18	-	-
NBR					
Kazananlar	2	3	4	22	31
Diğer adaylıklar	13	8	14	230	265
Diğer	9	5	19	-	-
NYFC					
Kazananlar	4	8	2	15	29
Diğer	20	8	35	-	-

26 Daha ayrıntılı bilgi için, uzmanların "iyi yargıcılar" olarak saygınlıklarına ilişkin saptamalarda da bulunan, bu bölümün sonundaki Ek'e bakınız.

Notlar: Yirmi dört film her üç en iyi film listesinde, 16 film listelerin ikisinde, 37 film ise yalnız bir listede yer almaktadır; ki bunların toplamı 77 eder. Üç, iki ve yalnız bir listede yer alan filmlerden sırasıyla 8'i, 6'sı ve yine 6'sı Oscar almışken; Oscar alan 11 film listelerde yoktur; vb.

Oscarlar: Her zaman beş aday ve bir kazanan vardır.

Golden Globes: Bir kazananın olduğu 1950 ve 1953 yılları ve üçer kazananın olduğu 1955, 1958, 1959, 1960 ve 1961 yılları hariç tutulursa, genellikle iki kazananı vardır. Aday gösterilen film sayısı 1 ile (1953) 16 (1962) arasında değişmektedir. 1964'ten bu yana 10 aday gösterilmektedir. Maltin'de (1997) bulamadığımız, 1972'de aday gösterilen bir film dikkate alınmamıştır.

National Board of Reviews: 1960'ta ödül alan ve Maltin'de (1997) listelenmeyen *Question 7* dikkate alınmamıştır; 1975 ve 1983'te ikişer ödül dağıtılmıştır.

The New York Film Critics Circle bir ödül verir ve başka adaylığı yoktur; 1960: iki ödül; 1962: ödül yok; 1972 ve 1974: yabancı filmler (1972'de *Cries and Whispers*, 1974'te *Amarcord*). Bunlar dikkate alınmamıştır.

Yine de, daha detaylı bir inceleme bu faktörün ödüllerin uzun vadeli kalite belirlemelerini öngörmedeki başarısızlıklarını açıklamakta yetersiz kaldığını gösterir. Bu, ilk sütunu o yıl çekilen en iyi filmin kalite sıralamasını (filmin yer aldığı liste sayısına göre 0, 1, 2 ya da 3), ikinci ve üçüncü sütunları aynı sıralamanın Oscar kazanan ve aday olduğu halde kazanamayan filmler için gerçekleştiren Tablo 11.5'te belgelenmiştir. Son sütun, verilen yıl için, Oscar'ı alan filmde daha iyi bir sıralamada olan film sayısını vermektedir. Akademi 31 yıldan 18'inde şimdi en iyi olduğuna kanaat getirilen filmi ıskalamıştır, ayrıca, artık Oscar'ı almış olan filmlerden daha iyi olduğuna kanaat getirilen 29 film bulunmaktadır.

Tablo 11.5 *İsabetsiz en iyi film Oscarları (puanlama ve film sayısı)*

	Eleştirmenlerin uzun vadeli sıralamaları			Oscar'dan daha iyi film sayısı
	En iyi film	Oscar	En iyi adaylık	
1950	3	3	3	-
1951	2	1	2	1
1952	3	0	2	3
1953	2	2	1	-
1954	3	3	1	-
1955	2	0	0	1
1956	3	0	1	2
1957	2	2	0	-
1958	3	0	0	2
1959	3	1	0	2
1960	3	2	0	1
1961	2	2	1	-
1962	3	3	1	-
1963	1	0	0	1
1964	3	1	3	1
1965	1	1	1	-
1966	1	0	0	1
1967	3	0	3	3
1968	3	0	0	1
1969	3	3	1	-
1970	2	2	1	-
1971	2	1	2	1
1972	3	3	0	-
1973	1	0	0	1
1974	3	3	2	-
1975	3	2	3	1
1976	2	1	2	2
1977	3	3	3	-
1978	3	3	0	-
1979	3	0	3	3
1980	3	0	3	2

Not: Akademi her yıl beş aday gösterir ve bunlardan birini ödüllendirir.

Bazı örnekler vermek yararlı olabilir. 1952'de, her üç listede de yer alan *Singing in the Rain* aday bile gösterilmezken, *The Greatest Show on Earth* (günümüzde hiçbir listede rastlanmayan) Oscar almıştır. 1959'da, yine listelerde bulunmayan *Ben Hur* Oscar'ı alırken, her üç listede de bulunan iki film; *North by Northwest* ve *Some Like It Hot*, yine aynı yıl çekilmiştir. 1968'de, akademi her üç listede de yer alan tek film olan *2001: A Space Odyssey*'i en iyi film seçmemiştir.

Tablo 11.6 Farklı ödüllerin isabetsizlikleri (film sayısı)

	Oscarlar	Golden Globelar	NBR	NYFC
Kazanan sayısı	31	65	31	29 ^a
Yıl sayısı Ödüllü	31	31	31	29
İsabetsiz	18	26	26	21
Kazanan filmiden daha iyi film sayısı	29	50	57	39

Not: *İki defaya mahsus olmak üzere yabancı filmlerin aldığı ödüller buraya alınmamıştır. Ayrıca bkz.; Tablo 11.4, Notlar.

Yine de akademi, kaliteli film seçiminde Golden Globes (kazanan 65 filmiden yalnızca altısı listelerin her üçünde de yer alırken, 45'ine hiçbirinde rastlanmamaktadır), National Board of Reviews (kazanan 31 filmiden yalnızca 2'si her üç listede de yer alır) ve New York Films Critics Circles (29'da 4) gibi organizasyonlara göre daha iyi iş çıkarmaktadır. Tablo 11.6'dan daha ayrıntılı bilgi edinilebilir. Hesaplar, akademi hariç, diğer organizasyonların zaman aralığının yarısından çoğunda en iyi film konusunda isabetsiz seçimler yaptıklarını göstermektedir. Akademi tarafından ıskalanan *2001: A Space Odyssey*, diğer organizasyonlar tarafından da ıskalanmıştır.²⁷ 1968'de ödül alan beş filme (ikisi Golden Globes, diğerleri her birinden olmak üzere), üç listede de rastlamak mümkün değildir. En kötü genel değerlendirme sonuçları, her yıl en az iki ödül vererek toplamda 65 ödül vermelerine karşın 50 filmi ıskaladıklarından, Golden Globes tarafından elde edilmiştir.

Verilen sonuçlar, konu film olduğunda ödüllerin zamanın sınamasından alınmanın akıyla çıkacak filmleri belirlemedeki başarısından şüphe etmek için nedenimiz olduğunu ortaya koymaktadır. Peki tüketicilerin seçimleri daha isabetli olabilir mi? Çeşitli ödüllü filmlerin gişe hasılatlarıyla uzun vadeli değerlendirmelerin karşılaştırıldığı Tablo 11.7 bu konuya bir ölçüde eğilmektedir. Akademinin seçimleri, tüketicilerin seçimlerinden açık farkla daha iyiye, tüketiciler, Golden Globes (31 yılda gerçekleştirdiği 65 film seçimiyle) ve National Board

27 Film akademisi tarafından aday gösterilmiş ancak Oscar'ı alamamıştır.

of Reviews'dan daha isabetlidirler. Sonuçlar New York Film Critics Circle için belirsizdir. Son olarak, 31 yılda en iyi film Oscar'ını alan yalnızca iki filmin hem gişe hasılatı sıralamasında birinci gelmesi hem de her üç listede de yer almasıdır: *Lawrence of Arabia* (1962) ve *The Godfather* (1972).

Tablo 11.7 *En iyi hasılatlar ve en iyi film listeleri (film sayısı)*

En iyi film listeleri sayısı	Üç	İki	Bir	Hiç	Toplam
En iyi film listelerinde	24	16	37	-	77
Oscar ödüllü	8	6	6	11	31
Golden Globe ödüllü	6	5	9	45	65
NBR ödüllü	2	3	4	22	31
NYFC ödüllü	4	8	2	15	29
Gişe hasılatı sıralaması					
1	5	1	6	19	31
2	2	2	4	24	32
3	1	2	4	24	31
4	1	2	-	31	34
5	1	-	2	25	28
6-10	6	2	7	147	162
>11	9	7	14		

Not: Berabere kalanlar nedeniyle, aynı hasılat derecesine sahip 31'den fazla filmin varlığı söz konusu olabilir.

Peki bu kullandığımız 100 en iyi film listeleri gerçekten de film kanonunu oluşturmakta mıdır? Yanıt muhtemelen olumsuzdur, ve bu olumsuzluk başka hiçbir etkenin bulunmadığı iddia edilse bile en azından İtalyan Rönesans resimlerinin aksine, film yapımının süregelen bir aktivite olmasından ve listelere her an yeni yapımların girerek, daha eskilerin dışarı itilmesinden ya da daha uzun listelerin ortaya çıkmasından kaynaklanır. Ancak bugün her üç listede de yer alan filmlerin olası bir 1950 - 1980 film kanonunda bulunacakları akla uygun görünmektedir. *Sunset Boulevard*, *Singin' in the Rain*, *On the Waterfront*, *Some Like It Hot*, *North by Northwest*, *2001: A Space Odyssey* ya da *Apocalypse Now*'ın silineceğini tasavvur etmek zordur. 1950 öncesi yapımları olduğundan bu bölümde dikkate alınmamış olan Fritz Lang'ın *M*'i (1931), Eisenstein'in *Potemkin*'i (1925) ya da *Modern Times*'ı (1936), *Gone With the Wind* (1939), *Citizen Kane* (1941), *Casablanca* (1942) ya da *The Third Man* (1949) gibi filmlerin bir gün yok olacağını düşünmek de...

11.4 Son Yorumlar

Elimizdeki sonuçlar, bizi metnin iki bölümünden çıkarsanabilecek iki yoruma götürüyor. Birincisi, uzmanlar değerlendirmelerinde bir hayli tutarlı görünüyorlar: Özellikler (ya da nitelikler) yaklaşımı, tek tek özelliklerin değerlendirmesiyle genel değerlendirmenin birbiriyle bağlantılı olduğunu ortaya koyar. Ekonomik değerler mantığına göre (Kısım 11.2) uzmanlar önce tek tek özellikleri değerlendirir, genel bir karara daha sonra varırlar: Bütünün değerlendirilmesine özellikler “sebeup” olur. Öte yandan, uzmanlar ve eleştirmenler tarafından işe koşulan mantık diğer yoldan da işleyebilir: Önce bir genel değerlendirmede bulunulur, ve yapılan seçim ancak bundan sonra; bir yapıtı diğerlerinden iyi yapanın ne olduğu açıklanarak doğrulanır. Her iki durumda da bağlantı söz konusudur, filmler örneğinin bize gösterdiği de budur.

Alternatif olarak, filmler örneğinde değerlendirmenin tutarlılığı, kullanılan oylama yönteminin sonucu da olabileceğinden, bunu burada kısaca anlatmak yerinde olacaktır. Kriterlere uygun filmler bir “kriterlere uygun film listesi”ne kaydedilip oylamayı yapan akademi üyelerine dağıtılır. En iyi film adayları akademi üyelerinin tümü tarafından belirlenirken, diğer kategorilerdeki (oyunculuk, yönetmenlik, senaryo vb.) adayların seçimi her bir disiplinden gelen üyeler tarafından gerçekleştirilir: Örneğin, aktör adaylarını yalnızca aktörler belirler. Kazananlar yalnızca aday filmler arasından, yine aynı şekilde yapılan ikinci bir oylamayla belirlenir. Oylama her iki durumda da gizli oy usulüyle yürütülür. İlginç iki özellikten birisi oylamaya geniş bir sinema uzman kitlesinin dahil olması (2003’te bu sayı 5600’dü), diğeryse bir disiplinin adaylarını yalnızca o disiplinden uzmanlar belirlerken, en iyi filmi (genel değerlendirme sonucu) tüm uzmanların bir arada belirlemesidir. Oylama usulü mizaçtan kaynaklanan sivrilikleri ya da kimi eleştirmenlerin kararsız, fevri davranışlarını törpüler. Ancak, yeni “özel efektler” gibi, moda ya da son yeniliklerden kaynaklanan toplu şokların yaşanması da söz konusu olabilir. Bu tip şoklar oy verenlerin tümü üzerinde etkili olur ve oylama usulüyle giderilmeleri güçtür. İlk değerlendirmede yaşanan toplu şokun uzun vadede etkisini yitirmeye yüz tutacağı düşünülürse, burada tek çıkış yolu zamanın sınamasıdır (Kısım 11.1). Elbette, oy verenleri yeni bir toplu şokun etkisinden koruyacak hiçbir şey yoktur, ancak mizaçtan kaynaklanan şoklar her durumda elenecektir.

Sanat eleştirmenleri ve tarihçilerin anlatıları uzun vadeli değer (ya da bunun yokluğu) üzerinde büyük bir rol oynadıklarından, zamanın sınaması değerlendirmeyi bir başka şekilde daha etkiler. Michelangelo ve Picasso üzerine yazılanlar arttıkça, bunların sanatsal mertebelerinde düşüş gözlenmesi de bir o kadar olanaksızlaşır.

Sanat uzmanlarının hata yapmaya daha yatkın olup olmadıkları, ya da sanata değer biçmenin daha zor olup olmadığı sorusu da ilginçtir. Yanıt her iki soru için de olumsuz gibi görünmektedir. Hemen birkaç örnek verilebilir. Şarap

uzmanlarının puanlamaları Bordeaux şaraplarının fiyatlarını isabetli bir şekilde öngöremez, çünkü uzmanlar fiyatla ilişkili tüm özellikleri hesaba katmazlar ya da katamazlar (Ashenfelter ve Jones 2000). Lokanta uzmanları mutfak dışındaki unsurları, örneğin lokantanın bulunduğu yer ya da bulundurdıkları şaraplar gibi özellikleri hesaba katmaz, yalnızca yemekler üzerine görüş bildirirler (Chossat ve Gergaud 2003). Dava açmak, beraat vermek, suçlu bulmak ya da hafifletici sebep bulmak konusundaki değerlendirmelerinde, Amerikalı avukatların yargısı isabetli öngörüler değildir (Koehler vd. 2002). Sağlık durumuna ilişkin tanımlar söz konusu olduğunda, ayrı ayrı karakteristik özelliklerin değerlendirilmesi üzerine kurulan istatistiksel değerlendirme yöntemleri, zihinsel süreçlere dayalı klinik metotlara göre daha iyi sonuç vermektedir (Dawes vd. 2002; Meehl 1996).

Ekonomistler bir sanat yapıtının iyi olup olmadığına karar verme konusunda uzmanlara yardımcı olabilecek reçeteler sağlayabilmekte midirler? Ekonomik görüşlerin, ya da iktisatçı ve istatistikçilerin kullandığı ve yardımı dokunabilecek araçlardan bazı örnekler verilebilir. Bauwens ve Ginsburgh (2000) müzayede uzmanlarının satış öncesi fiyat tahminlerinde yapıtın tüm özelliklerini dikkate almadıkları konusunda birtakım kanıtlar sunarlar; bunu düzeltmek, uzmanların Kısım 11.2'deki gibi bir model kullanmasıyla kolaylıkla mümkün olur. Bu konuda Flores ve Ginsburgh (1996) ve Ginsburgh ve van Ours'un (2003) analizini yaptığı müzik yarışmalarının incelenmesi de faydalı olacaktır. Bu yazarlar Belçika Kraliçe Elisabeth piyano yarışmalarında finale kalan yarışmacıların sıralamalarıyla, finallere çıkış sıraları arasındaki korelasyonu ortaya koyarlar; sıralama yarışmanın başında kurayla, rastgele belirlendiğinden, bu, final sıralamasının da (kısmen de olsa) rastgele gerçekleştiği anlamına gelir. Bu tip sorunların önünü almak kolaydır. Yarışma birkaç aşamada gerçekleştiğinden, sahne alma sırası her aşamada değiştirilebilir. Müzisyenler birkaç eser çaldıklarından ve her akşam sahne alan birkaç müzisyen olduğundan, sıralamalar müzisyenlerden hep aynı sırayla sahne almaları istenmeyecek şekilde her gün değiştirilebilir.

Eleştirmenlerin, uzun vadede isabetli ya da isabetsiz oldukları ortaya çıkacak ikili yargılar verdikleri durumlar bunlardır. Sanat yapıtını tek tek özelliklerine değer biçerek yargılayan özellikler yaklaşımının belirgin bir yararı, değerlendirmenin neden başarılı ya da başarısız olduğuna ilişkin sebeplerin daha ayrıntılı bir şekilde analiz edilmesine olanak tanımasıdır.

EK

Veri Kaynakları

Veri seti 1950 - 1980 yılları arasında çekilmiş ve şu kriterlere uyan 1616 film içermektedir: Oscar, Golden Globes, National Board of Review ya da New York Film Critics Circle ödüllerine aday gösterilmek; ya da şu üç En İyi Filmler Listesinde yer almış olmak: American Film Institute'un America's 100 Greatest Movies'i, Leonard Martin'in 20. Yüzyılın Görülmesi Gereken Yüz Filmi listesi, ya da Mr. Showbiz Critics Pics'in Tüm Zamanların En İyi 100 Filmi listesi, ya da yılda 1 milyon doların üzerinde hasılat yapmış filmler arasında olmak. İngilizce çekilmemiş filmler akademi tarafından "en iyi film" dalında aday gösterilemeyecekleri için, dışarıda bırakılmıştır. Yine, hasılatları çocukların görüşlerinden çok etkilendiği için Walt Disney stüdyoları yapımı çizgi filmler de dikkate alınmamıştır.

Ödüller: Oscar ödülleri (Web sitesi: awards.fennec.org): 31 kazanan ve diğer dallarda 124 adaylık²⁸; Golden Globe ödülleri (Web sitesi: awardsfennec.org): 65 kazanan ve diğer dallarda 236 adaylık²⁹; National Board of Reviews ödülleri (Web sitesi: www.goldderby.com/nbr/index.asp): 31 kazanan ve diğer dallarda 266 adaylık³⁰; New York Film Critics Circle ödülleri (Web sitesi: www.goldderby.com/nbr/index.asp): 29 kazanan, başka dalda adaylık yok.³¹ Bazı yıllar kazanan olmadığından ya da ödülü İngilizce konuşulmayan bir film aldığından, kazanan sayısının 31'den az (her yıl bir adet olmak üzere) olabileceğine dikkat çekmek isteriz.

Uzun vadeli sıralamalar: American Film Institute'un, America's 100 Greatest Movies listesi (www.filmsite.org/afi100films.html): 1950 - 1980 arasında 56 film;³² Mr. Showbiz Critics Pics: Tüm Zamanların En İyi 100 Filmi (www.filmsite.org/mrshowbiz.html): 1950 - 1980 arasında 51 film;³³ Amerikalı film eleştirmeni Leonard Maltin'in 20. Yüzyılın Görülmesi Gereken 100 Filmi listesi (www.filmsite.org/maltin2.html): 1950 - 1980 yılları arasında 34 film. Söz konusu film listelerden birinde, ikisinde ya da her üçünde birden yer alıyorsa aldığı puan 1, 2 ya da 3 olur. Aksi takdirde, puan 0 olacaktır. 1950 - 1980 yılları arasında puan verilen 77 film bulunmaktadır.

28 Akademi, kendi etkinliğini ticari başarı üzerine kurmaktansa, "film yapımında üç çeyrek yüzyıldır mükemmelliği arayan" şeklinde tanımlar. Jüri üyeleri "sinema dünyasının en yetenekli ve usta sanatçı ve işçileri"nden oluşur. Akademi ayrıca Jüri üyelerini "reklamlar ve diğer lobi tak-tiklerinin olası ısrarları"na karşı uyarır ve "oy kullanırken göze alınması gereken TEK etken(in) yapının mükemmelliği" olduğunu vurgular (<http://www.ampas.org>).

29 Golden Globe ödülleri Hollywood Foreign Press Association tarafından verilmektedir.

30 Kurul "şampiyonları duyurmada birinci" olduğu iddiasındadır.

31 Bu organizasyon "Oscarların en eski ve saygın rakibi" olduğu iddiasını taşır.

32 Organizasyon kendisine "Amerikan sinema dünyasının 1500'den fazla lideri tarafından belirlenen, tüm zamanların kesinlikle en iyi 100 filmi" olmanın faturasını çıkarır.

33 Bu liste eleştirmenlerden tüm zamanların en iyi on filmini oylamaları istenerek oluşturulur. Kuruluş filmlerin American Film Institute'tan 18 ay önce seçildiğini iddia etmektedir.

Kiralama: Bilet satışını temsil eden gişe hasılatı verileri, genellikle hatalı ve eksiktir. Biz toplam gişe hasılatından epey düşük olan (toplamın %50'si kadarına tekabül eder, ancak filme ve yapımcıya göre değişir; bilinen ya da "güçlü" yapımcı ve dağıtımclar için genellikle daha düşük, diğerleri içinse %50'nin üzerindedir) ve filmi kiralayanların dağıtımclarla yaptıkları ödemelerin toplamına tekabül eden kiralama bedelleri üzerinden çalıştık. Bu verilerin çoğu Christopher Reynolds'ın (1995) ve Susan Sarkett'in (1996) kitaplarından alınmış ve şu Web sitelerindeki verilerle tamamlanmıştır: www.worldwideboxoffice.com/source.html ve www.imdb.com/top/.

Kaynakça

- Ashenfelter, Orley ve Gregory Jones. 2000. The Demand for Expert Opinion: Bordeaux Wines. *Le Cahiers de l'OCVE* 3: 1-17.
- Bauwens, Luc ve Victor Ginsburgh. 2000. Art Experts and Auctions: Are Pre-Sale Estimates Unbiased and Fully Informative? *Louvain Economic Review* 66: 131 - 144.
- Beardsley, Monroe. 1958. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. New York: Harcourt, Brace.
- Bentham, Jeremy. 1962. *The Works of Jeremy Bentham* (1789), John Browning ed. New York: Russell & Kessel.
- Birkhoff, George D. 1933. *Aesthetic Measure*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Breton, André. 1965. *Le surréalisme et la peinture*. Paris: Gallimard.
- Chossat, Veronique ve Olivier Gergaud. 2003. The Recipe for Success in French Gastronomy. Does Creativity Matter? *Journal of Cultural Economics* 27: 127 - 141.
- Coetzee, J. M. 2002. What is a Classic? J. M. Coetzee, *Stranger Shores: Essays 1986-1999*. Londra: Vintage.
- Dawcs, Robyn M., David Faust ve Paul E. Mehl. 2002. Clinical versus Actuarial Judgement. *Science* 243: 1668 - 1673. Yeniden basımı Thomas Gilovitch, Dale Griffin ve Daniel Kahneman ed., *Heuristics and Biases: The Psychology of Intuitive Judgement*'ta, 716 - 729. Cambridge: Cambridge University Press.
- De Marchi, Neil. 2002. Reluctant Partners: Aesthetic and Market Value, 1708 - 1871. Elyazması, Ekonomi Bölümü, Duke Üniversitesi.
- De Piles, Roger. 1989. *Cours de peinture par principes* (1708), Jacques Thuillier ed. Paris: Gallimard.
- Dickie, George. 1988. *Evaluating Art*. Philadelphia: Temple University Press.
- Dickie, George. 1999. *Introduction to Aesthetics: An Analytic Approach*. New York: Oxford University Press.
- Etcoff, Nancy. 1999. *Survival of the Prettiest*. New York: Anchor Books.
- Flores, Renato ve Victor Ginsburgh. 1996. The Queen Elizabeth Musical Competition: How Fair Is the Final Ranking? *Journal of the Royal Statistical Society (The Statistician)* 45: 97-104.
- Gabszewicz, Jean. 1983. Blue and Red Cars, or Blue Cars Only? *Economica* 50: 203-206.
- Ginsburgh, Victor ve Jan van Ours. 2003. Expert Opinion and Compensation: Evidence from a Musical Competition. *American Economic Review* 93: 289-298.
- Ginsburgh, Victor ve Sheila Weyers. 2006a. Persistence and Fashion in Art: Italian Renaissance from Vasari to Berenson and Beyond. *Poetics* 34 (1): 24-44.
- Ginsburgh, Victor ve Sheila Weyers. 2006b. On the Contemporaneity of Roger de Piles' Balance des Peintres. J. Amariglio, S. Cullenberg ve J. Childers, *The Aesthetics of Value*'da. Londra: Routledge.
- Ginsburgh, Victor ve Sheila Weyers. 2006c. Comparing Artistic Values: The Example of Movies. *Empirical Studies of the Arts* 24: 163-175. Amsterdam: Elsevier.
- Goodwin, Craufurd. 2006. Art and Culture in the History of Economic Thought. Victor Ginsburgh ve David Throsby, *Handbook of the Economics of Art and Culture*'da, 25-68. Amsterdam: Elsevier.
- Hume, David. 1965. On the Standard of Taste. *On the Standard of Taste and the Other Essays*'den (1757). Indianapolis: Bobbs-Merrill.

- Hutter, Michael ve Richard Shusterman. 2006. Value and the Valuation of Art in Economics and Aesthetics Theory. Victor Ginsburgh ve David Throsby, *Handbook of the Economics of Art and Culture*'da, 169-208. Amsterdam: Elsevier.66: 131 - 144.
- Koehler, Derek J., Lyle Brenner ve Dale Griffin. 2002. The Calibration of Expert Judgement: Heuristics and Biases beyond the Laboratory. Thomas Gilovitch, Dale Griffin ve Daniel Kahneman, *Heuristics and Biases: The Psychology of Intuitive Judgement*'ta, 606-715. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lancaster, Kevin. 1966. A New Approach to Consumer Theory. *Journal of Political Economy* 74: 132-157.
- Landes, Wiliam. 2004. The Test of Time: Does 20th Century American Art Survive? Victor Ginsburgh ed., *Economics of Art and Culture*'da, 143-164. Amsterdam: Elsevier.
- Levinson, Jerrold. 2002. Hume's Standard of Taste: The Real Problem. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 60: 227-238.
- Machlis, Joseph. 1979. *Introduction to Contemporary Music*. New York: W. W. Norton.
- Meehl, Paul E. 1996. *Clinical versus Statistical Pretiction*. Northdale, NJ ve Londra: John Aronson.
- Milo, Daniel. 1986. Le phénix culturel: De la résurrection dans l'histoire de l'art. *Revue Française de Sociologie* 27: 481-503.
- Reynolds, Christopher. 1995. *Hollywood Power Stats*. Valley Village, CA: Cineview.
- Rosen, Sherwin. 1974. Hedonic Prices and Implicit Markets: Product Differentiation in Pure Competition. *Journal of Political Economy* 82: 34-55.
- Sarkett, Susan. 1996. *Box Office Hits*. New York: Billboard Books.
- Savile, Anthony. 1982. *The Test of Time. An Essay in Philosophical Aesthetics*. Oxford: Clarendon Press.
- Shiner, Roger. 1996. Hume and the Casual Theory of Taste. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53: 237-249.
- Silvers, A. 1991. The Story of Art Is the Test of Time *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53: 211-224.
- Simonton, Dean. 1980. Thematic Fame, Melodic Originality and Musical Zeitgeist: A Biographical and Transhistorical Content Analysis. *Journal of Personality and Social Psychology* 75: 198-210.
- Simonton, Dean. 2002. Collaborative Aesthetics in the Feature Film: Cinemtic Componenets Predicting the Differential Impact of 2,323 Oscar-Nomitated Movies. *Empirical Studies of the Arts* 20: 115-125.
- Simonton, Dean. 2004a. Film Awards as Indicators of Cinematic Activity and Achievement: A Quantitative Comparison of the Oscars and Six Alternatives. *Creativity Research Journal* 16: 163-172.
- Simonton, Dean. 2004b. Group Artistic Creativity: Creative Clusters and Cinematic Success in Feature Films. *Journal of Applied Social Psychology* 34: 1494-1520.
- Vasari, Giorgio. 1981. *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architects* (1568). André Chastel editörlüğünde. Paris: Berger Levrault.
- Vermazen, Bruce. 1975. Comparing Evaluations of Works of Art. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 34: 7-14.
- Weyl, Herman. 1952. *Symmetry*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Birleşik Değerler:

Üç Tarihsel An

Neil De Marchi

12.1 Giriş

Sanatsal, kültürel ve ekonomik değerlendirmelerin aynı zeminde yapılması mümkün olabilir mi? İktisatçı bu soruyu prensipte olumlu yanıtlamaya eğilimlidir; sanatsal ve kültürel değerler, haz regresyonlarında görüldüğü gibi, piyasadaki fiyatların çeşitliliğini açıklamaya yardımcı etkenler olarak düşünülebilir.¹ Ancak bu yalnızca sanatsal ve kültürel değerlerin uygun bir yolla ölçeklendirilebileceğini değil, aynı zamanda ekonomik değerın diğer iki tür değeri sarmaladığını da varsayar. Sanat teorisyenleri ve kültürel antropologlar, yalnızca ikinci varsayıma odaklanarak, durumun tam tersi olduğu saptamasında bulunurlar. Estetik düşünceleri sanatsal değerin içsel, sanat deneyimine bağlı ve harici kullanıma ya da haz değerine indirgenemez olduğuna kanidirler.² Kültürel antropologlar kendi paylarına kültürel değerin, uygulamaları kişisel ve topluluk kimliğini açımlayan ve dolayısıyla fiyatla ölçülemeyen anlamları açığa çıkardığını öne sürerler. Dahası, kimlikler, kaybolanların yerine bir şey koymaktan aciz olduğu halde durmadan onları değıştiren ve yerlerinden oynatan piyasanın tehdidi altındadır.³ Bu türden zorluklara rağmen, kültür ve sanata verilen finansal kaynakların sınırlı olduğu herhangi bir bağlamda olması gerektiği gibi, sanatsal değer, kültürel anlam ve piyasa değeri konulu tartışmalar gerçekleşmektedir. Ve istesek de istemesek de, bu tartışmalar sonucunda her halkanın birbirine göre değerleri konusunda sözsüz anlaşmalara varılır. Elbette bu tip anlaşmalar hiç yapılmamış gibi bir ke-

1 Hazcı regresyon kavramının sanatsal nesnelere uygulanması için bkz. Chanel, Gérard-Varet ve Vincent (1996), özellikle s. 138-139; tablolar üzerine uygulanması için bkz. Chanel, Gérard-Varet ve Ginsburgh (1996).

2 Örneğin bkz. Budd (1995: Bölüm I).

3 Bkz. Phillips ve Steiner (1999); ayrıca bkz. Myers (2002).

nara bırakılabilirler, ama yalnızca, an itibarı ile neredeyse her yerde yapılan seçimlerde baskın çıkan kuvvet olan ekonomik kuvvetin temsilcilerinin zoruyla başka bir kılığa bürünmüş olarak. Yine de ekonomik güçlerin yardımıyla ortak bir anlaşma zeminine varıldığına ilişkin örneklerin bulunmasıyla birlikte, bunların çok etkili olmadıklarını öne sürebilirim. Bu türden örnekler biri diğerine baskın çıkmaksızın yaklaşmanın sağlanabildiği durumları ortaya koymak için de faydalı olabilir.

Kısaca, hepsi resimle ilişkili üç örnek üzerinde durmak istiyorum. Bunlardan ilki, on beşinci yüzyılda İtalya'da sunak resimlerine değer biçilmesine dair. Burada resmin sanatsal değeriyle birlikte, sanatçıya ödenecek meblağın da belirlenmesi söz konusuydu. Dolayısıyla estetik ve ekonomik değerlerin tek seferde biçilmesi gerekmekteydi. Vereceğim ikinci örnek on sekizinci yüzyılın başlarının Paris'inden. Burada, François-Edme Gersaint adında, müşteri kitlesini artırmaya odaklanan bir tacir, kabul gören resim değerlendirme yaklaşımını değiştirmişti. Gersaint izleyenin memnuniyetini önde tutuyor; sanatsal değer tartışılıp belirlendiği geleneksel kategoriler olan desen, kompozisyon, renk ve ifadenin dikkate alınması ise devreye bundan sonra giriyordu. Gersaint potansiyel müşterilerini birbirleriyle karşılaştırılabilen, ancak farklı memnuniyet verici özelliklerle çeşitlendirilmiş bir grup sanatçı arasından seçim yapmaya davet ediyordu. Müşteriler kendilerine söz konusu (muhtemel) fiyata denk memnuniyeti veren resmin hangisi olduğuna satın alma aşamasından önceki gösterimlerde karar verebiliyor, ardından açık artırma usulüyle kendi fiyatlarını bildirebiliyorlardı. Bu süreçte edinimler görsel kültür, fiyat, bütçe ve izleyicinin memnuniyetinin de dahil olduğu bir karışımla gerçekleşiyordu.

Üçüncü örnek günümüzden: Genç uluslararası Avustralya Aborjin resimleri pazarı. Bu resimler 2. Bölümde estetik ve kültürel bir bakış açısıyla, oldukça duyarlı bir yaklaşımla Terry Smith tarafından da ele alınmıştı. Ben ekonomik bakış açısına, ancak yalnızca başkaları tarafından da yapılmış olan, bu resimlerin oluşturduğu pazarın gücünü belirgin bir şekilde Aborjin kültürün tamamen yabancı olduğu Modernist estetiğe uygulanmasından aldığı saptamasını vurgulamak üzere değineceğim. Her ne kadar amaçlanmış olmasa da, sonuçlardan biri, Aborjin kültürünün korunmasının, piyasanın alışılmadık biçimdeki bu müdahalesi olmaksızın gerçekleşmesinin hayal edilemeyeceğidir.

Bu üç örneğin birbirleriyle bağlantılı olduğunu savunabilirim: Üçünde de estetik değerlendirmeye görece şeffaflık ve kolaylık sağlayan, geçici bir ilerleme gözlenebilir; olanak sağlayıcı olarak, kısıtlı olmasına rağmen piyasaların anahar rolü üstlendiği bir ilerleme.

12.2 Sunak Resimlerine Değer, Sanatçılara Fiyat Biçme

Sipariş veren taraf ile sanatçı arasında yapılan tipik on beşinci yüzyıl İtalyan sözleşmeleri, sanatçının; üzerinde anlaşılmış kalitede malzeme kullanmayı ve ortaya boy ölçüşebilir işçilik koymayı kabul ettiğinin farkında olmasını gerektiriyordu.⁴ Ayrıca sanatçıdan gereç ve fırçalarını kendisinin sağlaması, ve ayrıca gerekli pigmentleri satın alması istenebilirdi. Yüzey ve şaseler de edinilmeliydi, ayrıca tuval ya da yüzeyin hazırlanmasından ve sunak resmi örneğinde ileride sağlam kalmasından sanatçı (ek yerlerinin sağlam olması, eğrilme ve parçalanmanın minimum düzeyde gerçekleşmesi vb.) sorumluydu. Sözleşme, yapının en az on yıl süresince iyi durumunu korumasına ilişkin, sanatçıyı bağlayan bir madde içerebilirdi.

Sanatçının sorumlulukları, onun, her ne kadar genellikle çalışmaların gidişatını izlemekle görevli bağımsız bir komite bulursa da, hem sanat icracısı hem de proje denetçisi olarak değerlendirildiğini göstermektedir. Resmedilen kompozisyonların ardında yatan fikir, siparişi veren kuruluş ya da bireye ait olabiliirdi; bu nedenle on beşinci yüzyılda sanatçının, fikir için gerekli modelin sağlandığı sözleşmelerde ısrar etmesi olağanlaştı. Ancak temel fikir her zaman sanatçıdan gelmediğinden, bu ödüllendirilmesi gereken bir şey olarak görülüyordu. Günümüzde bu tür siparişler veren bireylerin, yapının ardında yatan fikir ya da keşfin kendilerine ait olduğu iddialarına sık rastlanır.⁵ Sanatçının, aynı zamanda modeli çalışırken ortaya koyacağı bir keşif yeteneğine *-ingegno-* sahip olması beklenirdi. Fiyatlar üzerinde, genellikle, ortaya çıkan sonuç sanatsal olarak “yetersiz” bulunursa düşürülebilecek bir maksimum düzeyden, ya da modelin gerektirdiğinden öte bir orijinallik taşıyorsa “bonus” verilerek artırılabilir bir minimum seviyeden anlaşılabilirdi. Bir başka deyişle, net sanatçı ücretleri, ardıldı; yani maliyetler çıkarıldıktan sonra ve bitmiş yapının aldığı övgüye bağlı olarak sonradan belli olurdu. Ödemeler genellikle düzensiz taksitler halinde gerçekleşir, böylece kolaylıkla değerlendirmeye bağlı olarak öngörülenden daha düşük ya da daha yüksek bir son ödeme yapılabilirdi.

Sözleşmenin imzalanmasından itibaren, sipariş veren kuruluş ya da patron ve sözleşmeli sanatçı arasında kurulan, iktisatçıların, bir alıcı bir satıcıdan oluşan, ürünü kabul etmeme ya da ödeme yapmama gücü bir tarafta bulunurken, yasal yollara başvurma ve işi geciktirmenin (her ne kadar sözleşme koşullarına karşı da olsa) diğerine açık olduğu, iki taraflı tekel olarak anlayabilecekleri bir ilişkidir. Tarafların bu tür düzenlemeler konusunda birbirlerinden haberdar oldukları

4 Bu kısmı, Hannalore Glasser (1977) tarafından verilen sözleşmelerin ayrıntılı analizlerini izleyerek sürdüreceğim. Onun ilgi sebebinin yasal konular olmasına karşılık bu donanım, sunak resimlerine nasıl değer biçildiğini anlamak için gereklidir. Aynı malzemenin sentezci ve sanat-tarihsel açıdan yapılmış kolay ulaşılan bir analizine, Baxandall'ın *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*'sinde rastlanabilir (1988, 2. Basım).

5 Bkz. Syson ve Thornton (2002: 4. Bl.)

-ikisinin de halk arasında bilinen bir geçmişi vardır, özellikle de Floransa gibi birbirine bağlı bir toplulukta, bu neredeyse her zaman geçerlidir – ve güçlerin kabaca denk olduğu durumlarda, iki taraf da, daha ilk sözleşmeden itibaren, maliyeti aşan artı değer dengeyi bir şekilde paylaşıldığı bir yöne doğru çekilirler: Artı değer (özel “kira”) belli bir tarafa gitmez. Bu çözüm aynı zamanda bugün galerilerle yeni sanatçılar arasında yapılan sözleşmeler için de geçerlidir – fiyat, maliyet düşüldükten sonra yarı yarıya paylaşılır, ancak başarı elde edilmesi durumunda paylaşım sanatçı lehine değişir.⁶ Güçlü patronlar ya da saray söz konusu olduğunda güçler dengesi on beşinci yüzyılın İtalyası’nda değişmez bir şekilde sanatçının aleyhindeyken, bölüşüm genellikle belirli bazı koşullarda değişebilen (örneğin komisyonda sanatçı ile aynı şehirde doğmuş olduğundan oranın düşmesine neden olan bir üyenin varlığı) sanatçının elinden çıkan işlerin mükemmelliği ya da tavrından gelen ününü yansıttı. Sanatçıların şikayet ettiği durumlar az değildi, ancak kalan belgelere göre bir değerlendirme yapılacak olursa bunların çoğunluğu sanatçı vekillerinin ücreti ya da ödemenin yavaşlığıyla ilişkiliydi; sunak resimlerinden birinin sözleşme bedeliyle değil.

Bu tarihsel örneğin içinde barındırdığı önemli mesaj bu noktada su yüzüne çıkıyor. Takdir kurulları, her zaman “uzmanlar”dan oluşmuyordu ancak, ve bundan daha önemlisi, tüm tarafların aşına olduğu ortak bir estetik dil bulunuyordu. Michael Baxandall (1998), konu eller ve kollarla yapılan jestler ve beden dili olduğunda, o zamanın çağdaşlarını yeniden kurabileceğimizi düşünmenin bir varsayımdan öteye gitmediğini ileri sürer. Ancak bu görev, yalnızca görüntülerine sahip olduğumuz beden dilinin değil de, o zamanların kitaplarından ve yorumlarında hem görsel hem de düşünsel olarak telaffuz edilen güzellik ve usule uygunluk söz konusu olduğunda o kadar korkutucu görünmez. Bu, zamanında farklı ressamın sanatına dair kısaca vermiş yargıları çözebileceğimiz anlamına gelmez, kaldı ki görevimiz zaten bu değildir.⁷ Bizim yapmamız gereken sözleşmelerde kullanılan dile işaret etmek ve bunu o süreçte (ya da daha eskiden) resim ile ilgili süregelen tartışmalarla eşleştirmektir.

Örneğin, kabul edilebilir sunak resimleri “güzel” olmak zorundaydılar ve bunların, kabul edilmiş olan modelden “daha iyi” yapılmış olması beklenirdi. Daha net konuşmak gerekirse, herkes Kutsal Bakire’lerin ve ona eşlik eden meleklerin *gentile* ve *belo* olması gerektiğinde ısrarcıydı.⁸ “Güzellik” ise daha çok maddeseldi -olumsuz anlamda; bir resim yüksek kalitede mavi pigment ve altın varak kullanılarak yapılmamışsa güzel olamazdı – ve buradaki kalite ölçütü

6 Bu türden düzenlemeler için bkz. Plattner (1996: 141-141) ve Velthuis (2002: 69).

7 1490’da kimi sanatçılara iş vermeyi düşünen Milan Dükü, Floransa’daki adamından oradakiler hakkında kendisine rapor vermesini ister. Adamı, Sandro Botticelli’nin “yığıtlık havası”ndan söz eden bir rapor gönderir. Bir karşılaştırma yapmak gerekirse, Filippini Lippi’nin “havası”, “daha şekerli” iken, Perugino’nunki “melek gibi” ve “tatlı”, Domenico Ghirlandaio’nunki ise yalnızca “iyi”dir (Baxandall 1988: 26-27).

8 Glasser (1977: 36, 82-83, 108, 115).

de tartışılmazdı: birim ağırlığının (ons) maliyeti. Kabiliyete verilen anlam da bir hayli teknikti: Sanatçı modeli soylu öğeler katarak geliştirmiş mi? Bu süreçte karşısına çıkan belirli sorunların üstesinden gelebilmiş mi? *Belo*'nun, yerine göre pek çok şeyi vurgulayabildiği doğrudu -mesela iyi, güzel, hoş, yerinde ya da zarif- ama sözcüğün aynı zamanda hem geliştirilen doğa doktrini hem de Roma retorğinde bir geçmişi bulunmaktaydı. Her iki gelenekte de terimin peşinden koşmuş pek çok yazar mevcuttu. Örneğin Pliny, güzelliği sırasıyla kabaca sevimli, uyumlu ve zarif anlamlarına gelen *pulchritudo*, *amenia* ve *grazia* ile bağlantılandırırken; *On Painting*'inde (1435) Alberti bunu modern zamanlar için “yüzeylerin kompozisyonu”nun “güzellik adı verilen, bedenlerdeki zarafet” ile oluşturulan “ince uyum” olarak yeniden tanımlamıştı.⁹ Alberti'nin resim çözümlemesinde, resimde yüzeyleri bir araya getirmek, klasik retorikte bir argüman ya da tertip kurmakla eşdeğerdi. Bunu, resim ya da mimariyle ilişkili olarak, “parçaların birbirlerine hayati yaraşırılığı” şeklinde tanımlanabilecek *concinnitas* nosyonu ile yakalamaya çalıştı.¹⁰ Bu nitelik, onun iddia ettiği kadarıyla doğada bolca karşımıza çıkmakta, usturuplu işlenmiş bir incelik gerektirmekte, bazı durumlarda kurallı mükemmeliyetle yapay yollardan üretilebilmekte, ve, ister doğal olsun ister yapay, duyular aracılığıyla zevk hasıl etmektedir.¹¹ “Yaraşırılık”ın temel özelliği, doğada bulunan ve değer olarak sanatta yeniden üretilen “haysiyet, tılsım, yetkinlik ve kıymet” kaynaklarıdır.¹²

Kısacası, neyin ne anlama geldiğini tam olarak biliyormuş gibi davranmazsınız; zamandaşların resimde inceliği, uyumu, güzelliği ve zarafeti karşılama kullandığı terimlerin, ilgili herhangi bir grup tarafından (sipariş veren kuruluş/zat, sanatsever ve projenin sanatçısı) verili bir nesne ve kavram için yapılan sözleşmelerin pazarlık sürecinde anlamlı bir şekilde kullanımına olanak verecek, sınırılı bir mesafede bulundukları rahatlıkla söylenebilir. Pazarlık, imza aşamasının öncesinde ve pek çok durumda çalışma tamamlandıktan sonra da yapıldığından, benim okumam, burada söz konusu olanın, sözünün edilmesinden kaçınılmayan sanatsal değerlerle birlikte, iki tarafın tartışıp anlaşmasını engelleyecek ölçüde ticari olmayan fiyatlandırma ve dağıtım usulleri olduğu yönündedir.

Pazarlık konusu olan anlaşmazlıkların çözümüne yardımcı yasal yaptırım ve yenilemelerin yanı sıra, pigment ve altın varak kalite ve fiyatlarının, takdir kurullarının takdir yetisinin ve modellerin isteğe uygunluğunun ölçülmesini kapsayan, sözleşmenin kendisinin de dahil olduğu uygulama ve kuruluşlar bulunmaktaydı. Ancak sanat ve ekonomi arasında net bir ayrım yapılmasına rağmen, tarafların anlaşmaya varmaları daha çok taraflar ortak estetik değerlere ve sanatçıların saygı duyulması gereken ekonomik yaşam gerçekliklerine ilişkin ortak

⁹ Alberti (1972 (1435): 71).

¹⁰ a.g.c. II. Kitap ve *On the Art of Building in Ten Books* (1988 (1486): 302-303).

¹¹ a.g.e.: 305.

¹² a.g.e.: 303; krş. Alberti (1972: 89).

anlayışa sahip olmaları sebebiyle mümkündü. Söz konusu gerçeklikler, günümüze kalan sanatçı mektuplarının ortaya koyduğu gibi, hayatta kalma ile birlikte, sanatçının diğer sanatçılara oranla durumunun takdiri gereksinimi de içerir.¹³

Sanatsal değer, verilen emekle ortaya konduğu düşünülür ve bunlardan ikincisi kişinin yeteneklerinin, kimliğinin ve toplumdaki yerinin de katkısı olmakla beraber, birinciye elde etmenin koşulu sayılırdı. Geçerli anlayış, birden fazla değer nosyonu devreye girdiğinde, değer hakkında genel bir kültürel varlık olmakla, prensipte olumlu bir kanı doğrultusunda bilenirdi. Yaygın birim olan para cinsinden ölçülse de, sanatsal ve toplumsal açıdan neyin uygun olduğu konusunda fikir ileri sürenlerce dengeli bir şekilde paylaştırılabilirdi. Sanatsal amaçların peşine açıkça yasal ve ekonomik çerçeveler içinde düşülüyor olması, ya da sanatsal değer emek verilerek ortaya konması ve her ikisinin de parasal anlamda takdir edilmesinin gerekliliği hiç kimse tarafından gariptenmiyordu.

12.3 Resme Bakarken Alınan Hazzın Arzulanma Kriterine Eklenmesi

Tacir ve müzayedeci Gersaint, on sekizinci yüzyıl başlarının Parisi'nin sanat piyasasının yenilikçi bir girişimcisiydi. Onun getirdiği pek çok yenilikten biri, bir yığın izleyiciyi görece az sayıda uzmanın sanatsal değer biçme hakkına meydan okumaya davet etmesiydi.¹⁴ Resimleri uygun şekilde değerlendirmede kitabi bilginin ve karşılaştırmalı resim izleme deneyimi birikiminin önemini yadsıyordu. Aynı süreçte, on sekizinci yüzyıl başlarının Paris'inde uzman atfedilenler esasen zengin aristokratlarken, Gersaint hali vakti nasıl olursa olsun herkesin ilk elden ayrıcalıklı -ve büyük bir çoğunluk için, erişilemez- eğitim aracılığıyla olmasa da, duyuşal hazlar bazında resimden zevk almayı öğrenebileceğinde ısrar ediyordu.

Gersaint burada görüşlerini, eleştiri ve uzmanlık üzerine 1719 tarihli denemelerini edinmiş olduğu İngiliz portre ressamı ve eleştirmen Jonathan Richardson üzerine kuruyordu. Richardson sanat uzmanlığını bir bilim olarak görüyordu. Bu nedenle Richardson Fransız eleştirmeni Roger de Piles'in "Ressam Tartısı"sını ödünç alarak geliştirdi.¹⁵ De Piles'in *Cours de peinture par principes*'ine (1708) ek olarak tasarladığı *tartı*, sanatçıların, daha önce de belirtildiği gibi resim sanatını tanımladığı düşünülen boyutlar olan desen, kompozisyon, renk ve ifadenin 1 - 20 arasında ölçeklendirildiği -ancak, mükemmeliyetten söz ettiği halde 1 - 18 olarak gerçekleşen- bir çizelgeydi. Richardson sanatçıların eserleri üzerine, tek tek sanatçıların kıymetini resimlerini bilimsel bir yolla

13 Filippo Lippi'nin Giovanni di Cosimo de' Medici'ye yazdığı, ilk durumu örnekleyen mektubu için bkz. Gilbert (1980: 7-8); Francesco del Cossa'nın 1470'te Ferrara Dükü'ne yazdığı, ikinci duruma uygun mektup için bkz. (a.g.e.: 9-10).

14 Bu kısım sanat tarihçisi Hans J. Van Miegroet ile yürütülen bir ortak çalışmaya dayanmaktadır. Ayrıntılar, bir İtalyan manzara resmi ailesi ve kaynakça için bkz. De Marchi ve Van Miegroet (2005).

15 "Balance of Painters" (ç.n.).

puanlayarak belirlemeye oranla daha az yoğunlaşmıştı. Richardson de Piles'in dört temel özelliğine "ele alış", "yenilik" ve "zarafet ve yücelik" gibi yeni boyutlar ekledi. Tek tek türler için -mesela portre- ayrı, tamamlayıcı değerlendirme yöntemleri olması gerektiğini savundu. Ayrıca, puanlamanın üstüne resmin yalnızca duyarlarla hoşlanma mı yarattığı (renkleriyle örneğin), yoksa aynı zamanda izleyeni yücelterek "geliştiren" bir etkisi mi olduğuna (zarafet ve yücelik) ilişkin öznel bir "avantaj" derecelendirme yöntemi uygulamıştı. Kişi, bu çizelgeyi bir deftere geçirmekle karşısına çıkabilecek bütün resimleri bilimsel olarak değerlendirmeye hazırdı. Bu defterlere edinilen bilgiler de eklendiğinde, artık herkes kendini uzmandan sayabilirdi. Bu konuda Gersaint de Richardson da aynı kanıdaydı; her ikisi de eğitime Locke'un penceresinden bakıyor ve bireylerin kendi adlarına karar verme hakları olduğuna dair inancı paylaşıyordu.

Bütün bunlardan sonra, Gersaint'in Richardson'ın öznel "avantaj" ölçütüne ihtiyacı kalmıyordu. Bunun en büyük sebeplerden biri, müşterilerinin tür ve konu hiyerarşisi ve isimlendirme gibi uzmanlık kurumlarına dayanan gelişmişlik nosyonlarından uzak tutulması gerektiğini hissetmesiydi. Resimlerden özgürce duysal zevk almak için bu şarttı. Gersaint bilgiyi reddettiğinden değildi bu; daha çok, duysal izleme zevkine eşit ağırlık tanınmasındandı. Bu görüşle uyumlu olarak, soylu bir resim sunuş ve potansiyel müşterilere tavsiyede bulunma yöntemi geliştirdi. Tavsiyeleri, öncelikle belirli bir ressamın resimlerinin sahip olduğu memnuniyet verici özelliklerin belirlenmesini, ardından hafif farklılıklar içermekle birlikte, karşılaştırılabilir özelliklere sahip başka sanatçılar -bir ya da iki- bulmasını gerektiriyordu. Bu "aile"deki sanatçıların yapıtlarının birbirlerinin yerini tutabileceği düşünülüyordu. Hangi sanatçı olursa olsun, resmi memnuniyet verebilirdi; dahası, bunların her biri yeterli kalitede olacaktı. Gersaint, eğitilmiş ve bilgi sahibi bir tacir olarak, bunun için dikkatli incelemelerde bulunmaktaydı. Bir sonraki aşama, bir aileye ait yapıtlar arasından *fiyatına denk memnuniyet* veren resimler altkümesini belirlemektir. Buradaki "fiyat", açık artırmalarda gerçekleşmesi muhtemel fiyatlar gibi, önceki satışlarla birlikte Gersaint'in bulunabilirlik bilgisine ve müşterinin satın alma niyetinin ciddiyetine dayanan şekliyle anlaşılmalı. Son aşamada, izleyiciler, (takribi) fiyatını erişilebilir buldukları bu altkümeden seçtikleri bir ya da iki resim için fiyat önerebilirlerdi. Bu usul sayesinde, ne kadar alçakgönüllü ve başlangıçta ne denli az eğitilmiş olurlarsa olsunlar, alıcılar da koleksiyoner olabiliyorlardı.

İlgilendiğimiz diğer konuya gelince -estetik ve piyasa değerleri için ortak bir zemin bulunup bulunamayacağı-, Gersaint ile engelleri aşma yolunda dev bir adım atmış bulunmaktayız. On beşinci yüzyıl sunak resimleri için sipariş verenleri bekleyen üç şey olurdu; siparişlerini fiyatlandırmak, sanatsal mükemmeliyet standartlarının tutturulmasını garanti altına almak, ve seçtikleri sanatçılarla ücretler konusunda anlaşmak. Ancak Gersaint, resimlerin ikinci elden satıldığı bir pazarda iş yapıyordu ve bu, onun işini bir hayli kolaylaştırıyordu. Ne sattığı

resimleri fiyatlandırması gerekiyordu, ne de sanatçı ücretlerini belirlemesi. Resimler piyasada kendiliğinden fiyat buluyor, bu sürede elinde resimlerini bulundurduğu ressamın ücretleri, ikinci elden satış kurallarının yokluğunda, zaten ilk satışta belli olduğundan ona kalıyordu. Gersaint'in rolü, bir sonraki satışa çıkacak resimlerin, çağdaş normlara göre kalite çıtasını aşıp aşmadığını belirlemeye indirgenmişti. Bu kararı verirken yalnızca Paris'te değil, ayrıca ilk elden tanıdığı güney Hollanda ve Hollanda Cumhuriyeti'nde de var olan koleksiyonlar da yardımına koşuyordu. Tek yapması gereken çağdaş koleksiyonerlik kültürü ve piyasa bilgilerini kullanmaktı.

Gersaint, on beşinci yüzyıla göre sağlanmış bu kolaylıkların üstüne, değer biçme işlemini daha az karmaşık hale getirmeye yönelik pratik adımlar attı. Resim sanatında mükemmeliyetin temeli olan desen, kompozisyon vb. uzman nosyonlarını tahtlarından indirmeksizin, tercih zeminini izlerken alınan kişisel zevk olarak belirledi. Bu-budur-bundan-ötesi-yoktur şeklinde değil de, zemin olarak. Bununla, daha önce kaba hatlarıyla anlatılan yeni, çok aşamalı, ama daha basit bir değer biçme usulü getirdi.

Gersaint, müşterilere izleme zevki özgürlüğünü sahidten tanımakla, koleksiyonerlikteki eğitim bariyerini -dolayısıyla zenginlik ve keyfiyeti- kaldırırken, tavsiye ettiği resim seçme yöntemi, usulü daha basit ve şeffaf hale getiriyordu. Ancak değerlendirmedeki belirsizlikleri azaltmak için diğer pazarın sunduğu imkanları da kullanıyordu. Alanının bilgi ve uzmanlığıyla birlikte, yeni haberleri de potansiyel alıcıyla paylaşıyordu: bulunabilirlik ve eski fiyatlar, var olan kalite standartları vb. Ayrıca satış öncesinde izleme imkanı sunuyor, ve hazırlayıp bastırıldığı satış kataloglarında karşılaştırmalı açıklama ve değerlendirmelere yer veriyordu (çağdaş estetik kriterlerine göre). Bunun da ötesinde, alıcıların özel değerlendirmelerini genelgeçer anlayış ışığında ayarlamalarına yardımcı olmak için müzayede mekanizmasını kullanıyordu. Müzayedeleri zamanlama açısından, katılımcıların diğerleriyle tartışmasına ve kendi seçimlerini belirlemelerine olanak tanıyacak ölçüde rahattı – bazılarının bir ay sürdüğü oluyordu. Ve Gersaint, son olarak, açık yapılan, diğerlerinin değerlendirmelerinin fiyatlandırma sürecinin bir parçası olarak bildirildiği artırma metodunu kullanıyordu.

Piyasa; açıklamacı pazar ve şeffaf satış mekanizmasıyla ikinci el piyasası- Gersaint'in elinde estetik değerlendirmeyi kolaylaştırmanın bir yolunu sunar haline geldi. On beşinci yüzyıl sunak resimlerinde dile dökülmeden, içten içe gerçekleştirilen değerlendirme usulüyle karşılaştırıldığında, onun etkisiyle gerçekleştirilen sanatsal değerlendirmeler daha kapsamlı olmakla beraber daha az göz korkutucu, daha basit ve kesindi. Ancak en önemlisi, onun bu kazanımlara çağdaş estetik standartları bir kenara itmeden ulaşmış olmasıydı. Dışsal kullanım değeri ve zevk değerini, uzmanların içsel değerlendirme gerçeklikleriyle bir araya getiriyor, bu süreçte bir arada var olmanın olanaklı ve avantajlı olduğunu gösteriyordu.

Bir piyasa ve piyasa bilgi ve pratikleri uzantısının estetik değerlendirmede gelişmeye önyak olduğunu ileri sürmek biraz garip görünebilir. Ne de olsa, değerlendirme sürecine erişimi, sürecin şeffaflığını ve kesinliğini artırmak, sanatın özel ve bireysel olan deneyimlenme sürecinin estetik niteliğine ne bir şey ekleyen ne de ondan bir şey eksiltene, dışsal, kamu yararına bir başarıdır. En azından estetik değerin içsel olduğu görüşünün savunucularının vereceği tepki budur. Ancak bu ağır konumun karşısında tutarlı görünen iki nitelik durmaktadır. Birincisi, çoğumuz için, sanatın varoluşu (hayatta kalışı) ve bulunabilirliği, önemli derecede onun fiziksel olarak halka açık olmasının bir fonksiyonudur. İkincisi, sanat söz konusu olduğunda, özel deneyim söz konusu olduğunda bile indirgenemeyen bir ortak sanat bilgisi vardır ki; bu da içsel bir değerlendirmenin bile tamamıyla kişisel olamayacağı anlamına gelir. Gersaint, sanatın ve buna dair bilginin varoluşunu garanti altına almaya yardımcı olarak, ve daha geniş -ve dolayısıyla güvenilir- ölçekte, dar anlamda estetik deneyimin hem gerçekleşme olasılığına hem de, tartışılabilir olmakla beraber, niteliğine güç kazandırıyordu. Şimdi göreceğimiz gibi, Avustralya Aborjin resimleri dünyasında da benzer bir bağ kurulmuştur; ancak bu seferki, estetik deneyim ve daha geniş anlamda kültürel değerlerin hayatta kalışı arasındadır.

12.4 Avustralya Aborjin Resimlerinin “Modernleştirilmesi”

Uluslararası Avustralya Aborjin resimleri pazarıyla, tarihte verdiğimiz diğer örnek arasında bazı paralellikler söz konusudur. Pazarın güçlü bir ikinci el bileşeni bulunmaktadır ve alıcının seçimi ve piyasa değerinin büyük oranda görsel zevke dayandığı düşünülmektedir. Ancak burada, bir de, hayatta kalması estetik ve piyasa değerlerinin belirlendiği süreçlere bağlı olan bir kültür vardır. Bu örnekteki bağlantılar kısmen rastlantısal, yine de, bunların alıcının etkisinden (satıcı tarafından yönlendirilen) soyutlanması mümkün değildir, bu nedenle bu üçüncü örnek bizi bu yönde daha da ileri götürmektedir.

Avustralyalı Aborjinler on binlerce yıldır tören için beden süslemeleri, kum resimleri ve mağara resimleri yapıyorlar. Beyazların yerleştiği çok daha kısa dönem süresince, ayrıca ağaç kabuğu resimleri ve çok iyi bilinen, hâlâ yaşayan hatıralardan biri olarak, kağıt üzerine suluboya resimler de ürettiler. Ancak son 20 yılda yeni bir şey gerçekleşti; eskiden destek olarak kompozit yüzeyler, malzeme olarak doğal pigmentler ve tutkallar kullanılırken, tuval üzerine akrilik (çoğunlukla) resimlere yönelik tam teşekkül perakende ve ikinci el pazarları oluştu. Burada yalnızca, Alice Springs’in yaklaşık 250 km. batısındaki Papunya ve çevresindeki yerleşim yerlerinde üretilen bir akrilik tipinden bahsedeceğim. Papunya 1960’ların sonlarında kuruldu, sakinlerinin bir kısmı çölden ve göçmen yaşam tarzlarından çekilip alındı. Akrilik resimlerin üretilmesine başlanması, burada, diğer yerleşim bölgelerinden önce, 1970’lerin başlarında oldu. Yıllar boyunca bu merkezlerdeki baskın model, satın almayı federal yönetim

adına gerçekleştiren yerel sanat danışmanları ve yönettikleri sanatçı kooperatiflerinin üyeleri tarafından yapılan resimlerle, yönetilen piyasa modeliydi. Koleksiyoner ve satıcılara doğrudan satış yapıldığı da oluyordu, ama sanat danışmanları serbest piyasa konusunda hiçbir şekilde ikna edilemiyordu. Bu durum ancak, kurumlarda fonların akışını sağlayan kanalları etkileyen sarsıntıların meydana geldiği ve devletin maliyet verimliliğini gözetken fon programlarını yürürlüğe koyduğu 1980'lerin sonlarında değişti. Kooperatifler hâlâ ayakta -en az elli tanesi hâlâ işler halde- ve inanılmaz çeşitlilikte resimler üretilmekte. Çeşitli bölgelerde yeni malzeme ve yöntemler denenmekte. Dahası artık cinsiyet, konum (şehir/kırsal ayrımı), nesil, sanatçının kabilesinin mitolojisiyle ilişkili belirli topraklar, doğduğu yerle belirli bölgelerle ilişkili hakları ve paylaşılan atadan kalma tarih, akıllara durgunluk veren çeşitlilikte tarzlara katkısını sürdürmekte. Papunya'nın öyküsünün daha büyük ve daha karmaşık bir bütünün yalnızca bir kısmı olduğu ortada. Her şeye rağmen, muhtemelen en iyi belgelenen ve çözümlenen öykü de onunki.

Papunya'da resim yapılmasına nasıl başlandığı, Terry Smith'in 2. Bölüm'de anlattığı da dahil olmak üzere, başkaları tarafından anlatılan bir öykü. Kültürel anlamla ilişkili saptamalar başta olmak üzere, onun anlatısındaki bazı yorumlara yoğunlaşmam yerinde olacaktır, sanıyorum. Ne de olsa Avustralyalı diğer Aborjinlerin çoğunluğu gibi resimler yaptıklarından, Papunya sanatçılarının yaptıklarına yön verenin anlamlandırma ve tanımlama olduğunu ileri sürmek bir karşıtlığa yol açmaz. Smith, özellikle Papunya'daki sanatçı grubuyla bağlantılı olarak, bunun bazı yönlerine dikkat çeker. Buradaki -başka yerlerde de paralellikler bulunmasına rağmen- örnekler ilk sanatçıların niyetlerinden biri, belirli kutsal yerler ve topraklarla kurdukları bağ dolayısıyla bunlar üzerinde hak sahibi olmaktır. Erken dönemden bir başka durum, resimlerin, Papunya ve çevresinde misafir edilenler tarafından kabile topraklarına dönmelerine olanak tanınması için kullanılmasıdır. Bu kadar doğrudan toplumsal ya da yasal politik mesaj taşıyan resim sayısı azdır; pek çoğu Kadim Varlıklar'ın yolculuk ve eylemlerinden filizlenen olay ya da öyküleri dile getirir. Bu hikayeler çoğunlukla parça parçadır ve farklı gruplar için örtüşen, ancak farklı anlamlar taşırlar. Ataların yolculuk ve eylemlerini resimlerde yeniden anlatmak, uzaklara ya da şehre yerleşmiş bulunan, ya da başka bir sebepten ötürü eski yaşam tarzının getirdiği geleneksel başlangıç eğitimini alamamış olan genç kuşaklar için yerleri ve bunların önemini canlı tutmaya yarar. Bu bilginin büyük bir kısmı ayrıcalıklıdır ve erişim belirli kabile ve hatta dil gruplarına göre bile değişir; örneğin kadın ve erkeklerin eriştikleri bilgi türleri farklıdır. Başlangıçta disiplinli bir mücadele sonucunda edinilebilen bazı bilgi türleri "can"siperane korunurken -zor kazanılır, çok şeye mâl olur-, bazıları da sıkı sıkıya gizli tutulur.

"Beyaz-abiler"le paylaşılacak Aborjin bilgilerinin çoğunun kılık değiştirmiş biçimlerde aktarılması üzerine genel bir anlaşma söz konusudur. Resimler,

böylelikle bir yandan kabile içinde paylaşılan ve paylaşılmayan bilginin taşıyıcısı, hem de onun bariyeri olarak iş görür. Her şeye rağmen, her durumda, Aborjin sanatçı Aborjin geçmişinden gelen kimliğini ve kişisel bağlantılarını kısmen resmettiği şeyde cisimleştirir. Sonuç olarak, resimler Aborjin kökenli olmayanlara satılsa bile, onları yapanlara tamamen yabancılaşması mümkün olmayan grup ve kişi kimliklerinin taşıyıcıları olmayı sürdürürler. Her ne kadar yabancı bir müzede bulunan bazı (eski) ağaç kabuğu boyamalarının iadesi istenmişse de, haklar resimlerle birlikte satılmadığından, pratik sebeplerden ötürü bunun gelecekte özel koleksiyoncular üzerinde sınırlandırmalara yol açması olası görünmemektedir.

Bazı etnolog ve antropologlar resim piyasasındaki aşırı yükselişin Aborjin kültür mirasını riske attığından endişe etmektedir. Kaygıları, piyasanın sunduğu teşvik ve ayrıcalık ödüllерinin kaçınılmaz olarak, Aborjin kültüründeki grupça paylaşım gibi normlara ters düşecek davranışlara yol açacağı yönündedir. Öte yandan, dünyanın başka yerlerinde, yerel kültürlerin pazarla etkileşiminin karmaşık olduğu ve bunun, her zaman ya da “kaçınılmaz” olmasa da, bu sonuca yol açabildiği görülmüştür.¹⁶ Aborjin kültürü ve sanatının önde gelen öğrencilerinden biri olan ve *Painting Culture* (Resimde Kültür) adlı kitabında, Avustralya Aborjin resimlerinin içten içe piyasaya direnç gösteren ve evrenselleştirici eğilimler taşıdığını ileri süren Fred Myers’in dikkat çektiği bir nüans daha bulunmaktadır: Sanatçılar sürekli Atalarının tarihinde önemli yer tutan mekan ve olaylara atıf yapmaktadırlar. Bu belirli özellikler, resimlerin piyasa aracılığıyla var olması ve dağıtılması yoluyla bu belirli özellikler hem tanıtılmakta, hem de pekiştirilmektedir.

Burada kısaca pazardaki büyüme ve şekillenmeyi ortaya koyan göstergelere değinilebilir. 1981’de, tuval üzerine yapılan Aborjin sanat ve el işi örneklerinin satışı toplamın %5’inden daha azdı.¹⁷ Birkaç yıl öncesinde yıllık toplam resim satışlarının 2.5 milyon dolar civarında olduğu düşünülüyordu.¹⁸ Aborjin sanat ve el sanatları piyasasının toplam değerinin şu anda yıllık 100 milyon doların üzerinde olduğu tahmin ediliyor ki,¹⁹ bunun da en az yarısını resimler oluşturmaktadır.²⁰ Ancak pazar, aynı zamanda daha çok asıl nüfusun yoğunlaştığı bölgelerdeki galerilerde ve Sydney ve Melbourne’daki “güzel sanatlar” müzayedelelerinde gerçekleşen satışlar ile, üretim merkezlerinin yakınında ve ülke genelinde turistik yörelerde yapılanlar arasında ikiye bölünmüş durumda. Sotheby’s’in de işin içinde olduğu asıl uluslararası müzayede eviyle birlikte, bir tanesi yalnızca Aborjin resimlerinde uzmanlaşmış, diğerleri ise daha genel satışları arasında

16 Phillips ve Steiner’deki (1999) tarihçeler olumsuz etkilerle birlikte çeşitli olumlu uyumlanmaların dökümünü içermektedir.

17 Myers (2002: 206-207).

18 Hutak (2000). Bu kaynak için Lynh Le’ye teşekkür borçluyum.

19 Marx (2005).

20 2004 müzayede satışı bilgilerine dayalı.

Aborjin resimlerini de bulunduran birkaç yerel firma bulunmaktadır. Son 15 yıldır, ABD ve Avrupa arasında eşit olarak bölünmüş ve bir gözlemcinin %80 gibi yüksek bir oranda olduğunu öne sürdüğü yabancı ilgisinin yoğunlaştığı pazarın uzmanlaşmış müzayedelerinde, düşük fiyata alıcı bulan resimler gittikçe daha küçük bir yüzde tutmaya başlamıştır.²¹ Aborjin sanatçıların sayısı kesin olarak bilinmemekle birlikte, tahminler 6000 civarında seyretmekte, bu da kabaca Aborjin nüfusunun 1000'de 15'ine denk gelmektedir ki bu oran, bırakın diğer Avustralyalı sanatçıları, modern dönemin başlarında Avrupa'da sanat üretilen merkezlerdeki sanatçı oranından bile çok daha yüksektir.

Artık asıl konuya, bu sıradışı büyümenin ve uluslararası pazarın nasıl geliştiği konusuna gelebilirim. Eğer Aborjin olmayan alıcılar, kurumlar ya da şahıslar hayati önem taşımışlarsa, bu bizi kültürel değer ve değerlendirme konusu etrafında kümelenen sorunlara geri götürür. Bunlara neredeyse tamamen Batılı izleyici ve alıcılar açısından yaklaşacağım. 1982'de Sydney'deki Gallery A'da Papunya Tula resimlerinden bazılarını gören eski bir eleştirmen, "uzun süredir gördüğüm en güçlü en güzel *soyut resim* sergisi (vurgu benden)" yargısında bulunur.²² Ancak, sanatçının mesajının algılanışıyla başlangıçtaki atak ya da niyet arasındaki boşluğa dikkat çekerek devam eder. Aborjin olmayanlar için bu boşluğu bir köprüyle aşmayı olanaksız kabul ederek, tepkisini şu sözcüklerle dile getirmeye çalışır: sanatçının "hayali/düşünsel yatırımı ve inancı, yapıta *onun yüklediği belirli anlamlardan bağımsız* duyulabilecek bir enerji, bir aura, bir aciliyet yükler (vurgu benden)." "Soyut"un *inanç, aura, enerji* ve *aciliyet* gibi sözcüklerle karakterize edilmesi, Batılıların değişmez bir şekilde Aborjin resimlerine uyguladıkları kriter karışımına denk düşer. Anlam boşluğunu bir köprüyle aşamadıklarından, ele geçmezliklerini korusalar bile, hiç olmazsa form, renk ve yapıların ötesinde çekici nitelikler bulabilmektedirler. Bunlar, dile getirilemeyen bir şeyin yinelenen halleri; antropolog ve New York'ta düzenlenen 1988 Asia Society sergisinin konuk küratörü Peter Sutton'ın sergiden sonra belirttiği gibi, "sıradan görünümünün ötesinde anlam ifade eden" resimleridir.²³ Bu serginin izleyicileri, ayrıca, Sydney galericisi Christopher Hodges'un aksettirdiği üzere "sıradışı bir canlılık" ve "yaratıcı enerji"den bahsetmişlerdir.²⁴

Batılı izleyici garip bir konumdadır: Yalnızca "sıradan bakış"a, bir de bu resimlere ilişkin olup da erişilemeyecek bir bilginin varlığına dair heves kırıcı bir farkındalığa sahip bu türden izleyicilerin erişebileceği değerın kaynağı ne olabilir ki? Batılı izleyicinin yaptığı kaçınılmaz hamlelerden biri, resmin anlamına değil de, daha çok görsel etkisi üzerine odaklanmaktır. Bu seçiciliğin Papunya'nın

21 1991-2004 yılları arasında çeşitli fiyat aralıkları için bkz. Le (2005); pazardaki tahmini yabancı varlığı oranı için bkz. Wakelin (2005). Bu kaynak için de Lynh Le'ye teşekkür borçluyum.

22 Terence Maloon, *Sydney Morning Herald*, 25 Ağustos 1982, Myers (2002: 197-198) tarafından alıntılanmış.

23 Myers (2002: 251).

24 a.g.e.: 223, 281.

tarihinde sanatçılar tarafından pekiştirilmiş bir strateji olması da ironiktir. Hem Myers'in hem de Smith'in savunduğu gibi, daha öncesinde bir başka Aborjin topluluğundakiler, yalnızca diğer Aborjinler tarafından görülebilecek halka açık sunumlara izin verdikleri için seslerini yükselterek rahatsızlıklarını dile getirmişlerdi. Karşı duruştaki sanatçılar hızla bir uzlaşma tepkisi geliştirerek, izleyen yapıtlarına atadan kalma figürlerin doğrudan tasvirlerini koymadılar. Bu, hayvansı biçimlerin ve doğal olguların (örneğin kayaların oluşumu, kaynaklar, göller) bastırılarak temsil edilmeleri anlamına geliyordu. Kutsal desenler de benzer şekilde kılık değiştirebilirdi. Kalan, daha doğrusu en görünür olan şey ise tamamıyla daireler, hilaller, kareler, çizgiler ve noktalardan oluşturulmuş güçlü bir form yapısıydı. Önceden ikincil olan detayların resmi dolduracak şekilde önc çıkarılmasıyla birlikte yüzeyler kayaların, suların ve kaynakların, kum tepelerinin, kamp yerlerinin, yolculuk güzergahlarının vb. simgeleriyle donanmaya başladı. Terry Smith'in güzel bir şekilde ifade ettiği gibi, bu, biçimsel alımlamaların tersyüz edilmesiyle sonuçlanır: Önemli bilgi -zor edinilen/"candan" ve gizli kalan- bir belirsizliğe doğru gözden yiterken, daha az önemli ve belirli olan öne çıkar. Anlamın yerini Aborjin olmayanların gözlerinin uzanabildiğince görebileceği renk, hareket, görsel mantık ve form alır.

Değişim, Smith'in verdiği iki örneğin karşılaştırılmasıyla açıkça gözlenebilir. Tersyüz olma, az önce bahsi geçen değişimin yanı sıra, birbiriyle çelişen iki eğilimi barındıran karmaşık bir soyutlamaya doğru yol alır. Bir tarafta, alışılmadık şekilde genel olandan *uzak kalan* bir soyutlama vardır. Bir kez daha Sutton'un sözlerini ödünç alacak olursak, kozmik öneme sahip şeyler, yerlerini "yerin *belirli* görünülerine" vermiştir. Diğer yandan, bu görünüler yalnızca çizgiler, daireler vb. ve bunları birbirine bağlayan çatılar halinde gösterilmiştir. Bu semboller ve bu görsel gramer birden çok anlama, dolayısıyla belirlilik ve kesinlik yerine, belirsizliğe ve müphemliğe olanak tanımıştır.

Bu buğulu parçalanma, anlamın ötelenmesine karşın sanatçıların stillerini daha tanınır hale getirdiğinden, istemeden de olsa Batılı alıcıların tek tek sanatçıların yaratıcılık ve bireyselliklerine²⁵ -Aborjin kültüründe vurgulanan nitelikler değil- yönelik ilgisini besledi. Elbette bu tanınırlıkta da girişimcilerin pazarlama aracı olarak kullanabilecekleri, anlatılan anekdotların gösterdiği kadarıyla Aborjin olmayan çoğu alıcının seçimleriyle eşleşen bir şey kalmıştır. Batılı çağdaş sanat koleksiyonerleri, başarılı sanatçıların resimlerine sahip olmaktan hoşlanırlar. Başarı başarıyı getirir türünden bir fenomen olan, görece az sayıda sanatçının tattığı çok büyük rakamlar ve kâr paylarıyla birlikte, örneklerin değerlendirilmesinde geleneksel Batı kriterlerinin yokluğu da buna kanıt olarak gösterilebilir. Her nasıl olduysa, bizzat bu fenomen Aborjin resim pazarında abartılmıştır. Avustralya Sanat Satışları Bülteni, son on yılın 6-8'inde yerlerini korumuş olan yalnızca üç sanatçının; Rover Thomas, Emily Kngwarreye

25 Myers (2002: 222; krş. 189).

ve Johnny Warangkula Tjupurrula'nın cıştığı en yüksek yıllık satış fiyatlarını listelemektedir.²⁶

Diğer sözlü kanıtlara dönersek; Christopher Hodges, "en iyi koleksiyonerler hikayelerle ilgilenmiyor bile. Onların baktıkları, iş," demiştir.²⁷ Bu, ikinci el Aborjin resimleri pazarında ilk yerleşen baskın estetik kriterlerle aynı doğrultudur. Bu nedenle, rneğin Aborjin resimlerinden birini Metropolitan Müzesi'ne satmayı başarmış New Yorklu tacir John Weber, Aborjin resimlerini sanatçının adı, bir başlık ve tarihle asarak, içerik hakkında belirli bir bilgi vermemektedir. Burada bir de kuşku uyandırıcı bir srme -ya da en azından bir kendini kandırma potansiyeli- söz konusu gibidir. Estetik kriter anlama baskın çıktığında, sanatçının stili de tanınabiliyorsa, Aborjin olmayan izleyici ve alıcıların yanıl-samalı iddialar ne sürmesi mümkün hale gelmektedir. *New York Magazine*'in sanat eleştirmeni Kay Larson'ın 1988 Asia Society sergisi üzerine yazdıkları da bu türden-dir. şöyle yazmış Larson: "Modernizm bizlerin Aborjin bakış açısını anlamamızı olanaklı kılmıştır."²⁸

Bu türden yorum-samalar, pazarın "turist" ve "müze kalitesinde" resim ayrı-mıyla da uyum içindedir. Myers'in ne sürdüğü üzere, turistler, Hodges'ın "en iyi koleksiyoner"lerinin aksine, resimleri anda olarak satın alırlar: Bunlara tam olarak belirli bir yer ve zamanda deneyimlenmiş bir görsel etkinin hatırası olarak değer verirler. Buna paralel olarak, bu tür alıcılar için resimdeki anlam onun diğer işsel özelliklerinden daha önemlidir.²⁹ Aslında her ne kadar kanıtların üstü örtülü de olsa, anlamın uluslararası pazarda bile geçerli olduğuna ilişkin ipuçları vardır. Çoğu satıcı, resmin genellikle sanati kooperatifi tarafından sağla-nan ve sanatçıyla sanat danışmanı ya da aracı arasındaki paylaşıma dayalı ser-tifikalı anlatımlarına ilgi göstermektedir. Bu da akla aracılardan bunların önüne engeller koyduğunu getirmektedir: Alıcıların hiçbir zaman kesin olarak ğrene-meyecekleri gerçeğine rağmen, koleksiyonerler için bu resimlerin anlamlarının değer olduğuna inanmaktadırlar. Resimle birlikte verilen bir sertifikanın varlığına ilişkin bilgi, müzayede satış kataloglarında da yer almakla birlikte, bunlarda genellikle anlamla ilgili pek bir şey söylenmez. Belirteç daha çok "otantik"liğin önemli olduğu ancak bunun anlamla bir ilişkisi varsa bile bunun çok zayıf olduğu üzerinedir. Aborjin sanatçılar, görünür bir seviyede, pazarın bu türden cil-velerine uyum sağlamış görünmektedirler.

Myers, Aborjin sanatçıların toprağa ve belirli yerlere bağlanışında, Batılılar için hem çekici hem de erişilebilir olan, "estetik özgünlük" ile ilgili tartışma-lardan birinin kutuplarının birleştirilmesine temel olabilecek bir anlam tabakası

26 *Australian Art Sales Digest*, "Top Ten Sales by Artist." Bilgi için Lynh Le'ye teşekkürler.

27 Myers (2002: 223).

28 a.g.e.: 282 (vurgu benden) ve 318.

29 a.g.e.: 215.

bulur.³⁰ “Resimlerde kişiyi çeken... en iyi eleştirmenlerin ileri sürdüğü kadar ele geçmez değildir.”³¹ Saptamayı ilk kez yapan Myers’in savunduğu gibi, Modernizm, her şeye rağmen, Batılıların Aborjin resimlerine uydurabileceği bir çerçeveye sağlamış, kalıcı olan da Modernist söylem olmuştur.

Anlam konusunda söylenmesi gereken şeyler burada bitmiyor. Rengin, formun, çizginin ve iç ilişkilerin (görsel mantık) figür ve anlam (Aborjin) üzerine baskın çıkmaya başlamasıyla aynı zamanda, eleştirmen Maloon’un 1982’de değindiği diğer özellikler de -canlılık, enerji, aciliyet, buluşçuluk- ya olduğu gibi kalmış, ya da Aborjin sanat topluluğundaki diğer kişileri memnun etmek için gerçekleştirilen yeniden düzenlemeler yoluyla daha açık hale getirilmiştir. Resimlerin yapıtlarında inşa ettikleri belirsizliklerin, kısmen bu rotasyona da yardımcı olmuştur. Her sanat yapıtında olduğu gibi yorumlama olanaklarının bolluğu, izleyicilerin yapıtı algılayarak fazladan bir değer yüklemelerini sağlar. Dahası, Avustralya Aborjin resimlerine özel durumda, Modernist estetiğe göre yorumlansalar bile, kısmen esasında tepkisel olmadıklarından, tınlamalarını ve enerjilerini korurlar. Bu düz gözlem, Smith’in (2. Bölüm), bu resimlerin işledikleri çeşitli seviyeler üzerine yaptığı olağanüstü çalışma ve Myers’in 1973-1975 yılları arasında denk gelen yalnızca iki yıl içinde Yayayı’da (Papunya’nın 42 km. batısında) daire, çizgi, nokta, dikdörtgen, kare ve eğik çizgiler gibi basit öğelerin birleştirilmesiyle üretilen çeşitlenmeler üzerine çarpıcı betimlemeleriyle pekiştirilir.³² Matematiksel permütasyonlar cinsinden düşünüldüğünde, bu karışımın meyve verme gizil gücünün, Myers’in sınırlı resim betimlemelerini kat kat aştığı elbette apaçık ortadadır.

Sona doğru yaklaşırken, az önce bahsi geçen gizil gücün ya da bu resimleri Aborjin olmayan alıcılar için daha kolay erişilecek ve hoşya gidecek şekilde yönlendirenin tek başına piyasa olmadığına da değinmek gerekir. İlk durumdaki değişiklik, kültürlerarasılığa ilişkin kaygıların sonucudur ve istemsizdir. Dahası, bu potansiyel Papunya resimlerinde başlarda meydana gelen değişimden sonra baskın hale gelmeye başlayan görsel mantığın ürünüdür – ve dolayısıyla, başlangıçtaki istemsiz sonucun sonucudur.

Bu örnekte pazar değerini oluşturan şey, daha çok istemsizce meydana gelmiş sonuçların ürünü olduğundan, ya da, belki daha da iyisi, bu sonuçların Modernist estetiğin eleştirmenler, satıcılar ve Aborjin olmayan alıcıların da konumlanmasıyla karılmasının etkisiyle meydana geldiğinden, bu durum bize kültürel, sanatsal ve ekonomik değerlendirmelerin belirlenmesi için nasıl ortak zemin bulacağımıza ilişkin olarak bizim dilediğimizden azını öğretir. Her şeye rağmen, bu resimlere hem sanatsal hem de -muhtemelen- kültürel sebeplerden ötürü

30 a.g.e.: 261.

31 a.g.e.: 301 ve 10. Bölümün çeşitli yerleri.

32 a.g.e.: 88 ve devamı.

müzayecelerde değer biçildiği, ve bunun, görülmemiş bir şekilde, piyasayı ve değerlerini değişmemecesine yeniden onayladığı ve Aborjin estetiğiyle kültürel değerlerinden, aracı ve alıcılar için ele geçmez kalmayı sürdürmekle birlikte arzulanır kalan bir parçayı yaydığı gerçeği kalır.³³

12.5 Yeniden Ele Almak

Verdiğim örneklerin üçü de birbiriyle bağlantılıdır. Aralarında tarihsel bir bağlantı olduğu gibi, piyasa için artan önemde roller de söz konusudur. Ancak benim çıkardığım ders, bu daha büyük rolün usullerin işlevselliğini artırdığı ve, ikinci örnekte görüldüğü gibi izleyicinin deneyimleme sürecini ve değerlendirme yetisini geliştirdiği yolundadır. Dahası, piyasa Aborjin kültürüne daha çok maruz kalmış ve dolayısıyla onu, yokluğunda düşünülebileceğinden daha güvenli ölçüde tanımıştır.

Bu devamlılık içinde, verdiğim ilk örnek daha çok bir çıkış noktası olarak iş görmektedir. On beşinci yüzyıl sunak resmi değerlendirmeleri, sipariş verenler ve sanatçılar, kutsal konuların görsel temsilini yöneten evvelden oluşmuş dinsel konvansiyonlara hümanist anlayışı uygulayarak inşa ettikleri normlar olan güzellik ve usule ilişkin ortak normlar oluşturduklarından, birer iç meseleydi. Süreç işlemekle birlikte, dillendirilmiş ya da şeffaf değildi ve sonuçları Gersaint gibi unutulmaz tüccarların dahil olduğu ikinci el pazarındakilerle karşılaştırıldığında görece belirsizdi.

Gersaint, potansiyel alıcılarını, seçimlerini onların kendi beğenilerine göre yapmaya davet ederek kendine has bir adım atıyordu ancak başlangıçtaki tercih zemininin oluşturulmasının ardından bir resim eğitimine gerek olduğunda ısrarcıydı. Bu nedenle kabul edilmiş sanatsal değer kavrayışını bir kenara atmıyor, bunun yerine zamanın sayılı uzmanının resimler hakkındaki dar yargı alanını ötelere doğru genişletiyordu. Ve ikinci el pazarına girdi. Bu onu birbirine benzer sanatçılar için pazar değeri biçmek konusunda rahatlatı; alıcılara kişisel estetik değerlendirmelerini, diğerlerinin aynı nesnelere biçtiği değeri de öğrenerek yapabilme olanağını tanıyabilmek için açık artırma yöntemini kullandı; ve bir tercihten gücün yeteceği bir satın almaya acemilerin bile kolaylıkla gidebileceği bir usul getirdi. Estetik değerlendirme, Gersaint'in elinde hem daha kolay ve kişisel, hem de on beşinci yüzyıl sunak resimleri örneğine oranla daha az hususi bir hal aldı.

İleri sürdüğüm bir diğer şey de, koleksiyonerlik ölçeğindeki genişlemenin ve değer biçme usulünün halka giderek daha çok açık hale gelmesinin, estetik ya da içsel değerlendirme ilk karşılaşmada özel bir deneyim sonucunda

33 Aborjin resimlerinin sanatçılar kooperatifinin bu yeni formundaki ele geçmez kültürel anlamının piyasa değerine katkısının ne olduğunun sınanması olsaydı da söz konusudur. Batı Avustralya'da Kununurra'daki Jirrawun Aborjin Sanatları Merkezi'nin, sanatçıları tanıştırdığı Modernist sanat hareketlerine zıt düşmeyen bir danışmanı vardır (Marx 2005).

gerçekleştğinde bile estetik değerlendirmenin kalitesini yükselttiğinin düşünülebileceği. Gersaint'in satışları ve pazarlama teknikleri, bir yandan talebi artırmak yoluyla bireylerin resimlerle ilişkili estetik deneyimler yaşaması olasılığını da geliştirmiştir. Diğer yandan, onun uzmanlığı ve tavsiyeleri, hem daha fazla resmi bulunur hale getirerek hem de izleyicileri uygulama boyunca duyularla deneyimlemeye teşvik ederek, bu türden deneyimler için gerekli bilginin alanını da genişletmiştir. Bu esnada açık artırma mekanizması potansiyel alıcıların, diğerlerinin resim ilgilerine kulak vererek ve nasıl bildirimlerde bulunduklarını gözleyerek özel değerlendirmelerini yapmalarına yardımcı olur ve dolayısıyla bazılarının aynı zamanda özel değerlendirmelere de konu olması gereken aktarımlı halka açık estetik deneyimlerin oluşumunu sağlar.

Avustralya Aborjin resimleri pazarı izleyicinin memnuniyetine daha da fazla ağırlık verir ve estetik değerlendirme problemini daha da kolaylaştırır. Aborjin resimlerinin izleyici-alıcıları çoğunlukla Aborjin değildir ve gördükleri ve satın aldıklarının kültürel anlamları onlar için çoğunlukla erişilmezdir. Ancak satıcı ve eleştirmenlerin eşlik ettiği alıcılar, anlam konusunda tahmin yürütmektense, bu resimlere kendilerine tanıdık olan Batılı Modernist estetiğin dürbününden bakmayı -ve böyle değerlendirmeyi- seçmiştir. Pazar, kısmen sakatlanmış anlamlar içerdiği anlaşılan resimlerin uyandırdığı sanatsal beğenin ateşlemesiyle inanılmaz ölçüde büyümüştür. İronik bir şekilde, bu usul Aborjin kültürüne maruziyeti artırmış, bu da kültürün kalıcılık ihtimalinin, piyasanın yokluğunda olabileceğinden daha fazla gerçekleşmesiyle sonuçlanmıştır. On sekizinci yüzyıl Parisi'nde piyasa estetik değerlendirmeyi kolaylaştırır ve daha belirli hale koyarken, burada tamamen yabancı bir estetik, piyasa içinden çalışarak -bu örnekte hem birinci hem ikinci el- kültürel değerleri güçlendirmiştir. Bu kimse'nin özellikle amaçladığı bir şey değildir; satıcılar, eleştirmenler ve alıcılar hızla bu usulü oluşturarak benimsemişlerdir.

İncelediğimiz durumlar cinsinden örnekler bir şey kanıtlamamakla birlikte, bizi piyasanın etkisi ile kültürel (estetik de dahil olmak üzere) değerlendirme arasında olumlu etkileşimlerin de olabildiğini görmeye zorlamaktadır. Aynı zamanda bize bu tür etkileşimleri nerede aramamız ve bulmamız gerektiği konusunda da yardımcı olurlar. Daha çok tek taraflı disiplinler perspektiflerin yönlendirdiği bir söylemde, bunun kıymetini bilmek gerekir.

Kaynakça

- Alberti, Leon Battista. 1972. *On Painting* (1435), Latince'den İngilizce'ye çeviren; Cecil Grayson. Londra: Penguin Books.
- Alberti, Leon Battista. 1988. *On the Art of Building in Ten Books* (1486), Latince'den İngilizce'ye çevirenler; Joseph Rykwert, Robert Tavernor ve Neil Leach. Cambridge, MA: MIT Press.
- Australian Art Sales Digest*. www.aasd.com.au/Top10_Menu.cfm (erişim tarihi: 24 Nisan 2005)

- Baxandall, Michael. 1988. *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, 2. Baskı. Oxford: Oxford University Press.
- Budd, Malcolm. 1995. *Values of Art: Pictures, Poetry and Music*. Londra: Penguin Books.
- Chanel, Olivier, Louis-André Gérard-Varet ve Stéphanie Vincent. 1996. Auction Theory and Practice: Evidence from the Market of Jewellery. V. A. Ginsburgh ve P. M. Menger ed., *Economics of the Arts: Selected Essays*'de, 135-149. Amsterdam: North Holland.
- Chanel, Olivier, Louis-André Gérard-Varet ve Victor Ginsburgh. 1996. The Relevance of Hedonic Price Indices: The Case of Paintings. *The Journal of Cultural Economics* 20 (1): 1- 24.
- De Marchi, Neil ve Hans J. Van Miegroet. 2006. Transforming in the Paris Art Market, 1718-1750. Neil De Marchi ve Hans J. Van Miegroet ed., *Mapping Markets for Paintings in Europe 1450-1800*. Turnhout: Brepols 391-410.
- De Piles, Roger. 1989. *Cours de peinture par principes* (1708), ed. Jacques Thuillier. Paris: Gallimard.
- Gilbert, Creighton E. 1980 ed. *Italian Art, 1400-1500: Sources and Documents*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Glasser, Hanalore. 1977. *Artists Contracts of the Early Renaissance*. New York: Garland.
- Hutak, Michael. 2000. www.hutak.com/articles/aboriginal_art_worth_com_2000.htm (erişim tarihi: 22 Nisan 2005).
- Le, Lynh. 2005. An Empirical Study of the Australian Aborigine Paintings Auction Market, 1991-2004 (teksir). Durham, NC: Duke University Press.
- Marx, Eric. 2005. For Aboriginal Artists, Western Ideas from City Maverick. *New York Times*, 1 Haziran.
- Myers, Fred R. 2002. *Painting Culture: The Making of an Aboriginal High Art*. Durham, NC: Duke University Press.
- O'Malley, Michelle. 2005. *The Business of Art: Contracts and the Commissioning Process in Renaissance Italy*. New Haven ve Londra: Yale University Press.
- Phillips, Ruth B. ve Christopher B. Steiner, ed. 1999. *Unpacking Culture: Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Plattner, Stuart. 1996. *High Art Down Home: An Economic Ethnography of a Local Art Market*. Chicago: University of Chicago Press.
- Povinelli, Elizabeth A. 2002. *The Cunning of Recognition: Indigenous Alterities and the Making of Australian Multiculturalism*. Durham, NC: Duke University Press.
- Richardson, Jonathan. 1719. *An Argument in behalf of the Science of a Connoisseur*. Londra: W. Churchill.
- Syson, Luke ve Dora Thornton. 2002. *Objects of Virtue: Art in Renaissance Italy*. Los Angeles: J Paul Getty Trust.
- Velthuis, Olav. 2002. *Talking Prices. Contemporary Art, Commercial Galleries, and the Construction of Value*. Doktora tezi, Erasmus Üniversitesi, Rotterdam.
- Wakelin, Monique. 2005. Art for Profit and Pleasure. *Veritabanı: Business Source Premier*. Money (Avustralya), sayı 1 (erişim tarihi: 4 Mart 2005).

Sanat Yapıtının İçsel Değeri:

Masaccio ve Chapman Kardeşler

Carolyn Wilde

Sanat yapıtının ekonomik değeri, içlerinden biri içsel estetik pay ya da yapıtın değeri olarak tanımlanabilecek çeşitli faktörlere bağlıdır. Bu bölümde amaçladığım, Batı sanat geleneğinin, birbirinden çok farklı zamanlarla ayrılmış iki sanat yapıtını karşılaştırmak ve bunların zıtlıklarını ortaya koymak yoluyla, iki yapıtın da kendi zamanlarında sivrilmelerine bakarak söz konusu içsel değerlerini ayırt etmektir.¹

13.1 Beğeni, Yargı ve Kültür

Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief adı altında yayımlanan eserinde, Ludwig Wittgenstein'in şöyle dediği iletilir: "Estetik yargı ifadesi dediğimiz sözcükler, bir dönemin kültürü dediğimiz şeyin içinde çok karmaşık, ancak çok da kesin bir rol oynarlar. Bunların neye yaradığını ya da kültürlü bir beğeniyle ne demek istediğinizi açıklayabilmek için, önce kültürü tanımlamanız gerekir." (Wittgenstein 1970: 25. Kısım, s. 8) Wittgenstein burada *kültürlü* beğeniden söz ederken, estetik yargının bir şekilde yargının verildiği

¹ Burada içsel ya da araçsal olmayan tılden bir değerın sınırlarını çizmek için kullanılan *estetik* sözcüğü, kendisi de bir hayli çekişmeli bir felsefi terim olduğundan, elbette kendine özgü güçlüklerle yüklüdür. Bir tarafta ustalık ya da işçilik söz konusuysen *sanatsal* (zanaatle ve teknikle ilişkili anlamıyla "artistic" olmalı; ç.n.) değerlere karşıtık oluşturacak şekilde kullanılır. Bir diğer tarafta, şeylerden alınan duyuşal hazları bilişsel ilgiden ayırmada kullanılır. Ve yine bir diğerinde, özellikle de yirminci yüzyıl sanat teorisi ve felsefi estetiğinde, terim dar anlamda daha biçimsel bir sanat dökümünü sürdürülebilir kılmak amacıyla, Kant'ın amaçlı olmayan ilgisini, ya da "saf estetik" tasarımı uygunsuz bulur (daha ayrıntılı bilgi için bkz. Shusterman, 3. Bölüm). Benim kullanımım, estetik ilgin bilişsel olduğundan, sanat yapıtının sanatsal, duyulabilir, temsili ya da daha biçimsel özellikleri aracılığıyla *anlaşılabilmesinin* yoluyla ilişkili olduğundan, bunların üçüne de uymaz.

* Bu bölümde savunulan argümanı netleştirme ve ileriye taşımadaki yapıcı yardımları için Victor Ginsburgh ve Michael Hutter'a teşekkür ederim.

kültürden haberdar olduğundan hatta akıl yürütebildiği gerçeğine dikkat çeker. Ancak bunun ne anlama geldiğini sormadan önce, burada kısaca Wittgenstein'in kullandığı bir başka sözcüğe odaklanmak isterim – çünkü ne de olsa, kültürlü *beğeniden* bahsetmektedir. Estetik yargıdan beğeninın sonucuymuş gibi bahsetmek problemlidir, çünkü estetik yargının salt öznel, duylara dayalı kişisel beğeni olduğu görüşünü kabul etmeye götürür gibidir. Ama aynı zamanda, sanki kişisel tercihten bağımsız yargı standartları mevcuttmuş gibi, zevkli ve zevksiz beğeniden de dem vururuz. Wittgenstein'in bu pasajda kullanmayı seçtiği sözcük bu yüzden estetik yargının temel sorunlarından birini oluşturur. Böyle bir yargının kişisel tercih beyanından öteye geçmesi mümkün olabilir mi?

Sorun, on sekizinci yüzyılda, giderek doğal bilimlerin baskın hale geldiği bir kültürde güzelliğin doğası ile ilgili düşünsel bir krize tepki olarak bu şekli alır. Güzel sanatlar, akademilerin on altıncı yüzyılda gerçekleşen kuruluşundan beri, oran ve uyum gibi akılla ayırt edilebilen nesnel ilkelere dayalı çeşitli klasik güzellik idealleriyle uyumlanagelmşti. Güzel -ya da ince-² sanatların böyle ilkelere cisimleştirebildiği düşünülürdü. Örneğin resim, güzelliği amaçlayan temsil sanatı olarak tanımlanmıştı. Bu kısa yoldan onun güzel şeyleri tasvir etme sanatı olduğu, dolayısıyla yapıtın değerinin tasvir edilen nesnenin değerine ve sanatçının bunu görünür kılma yetisine bağlı olduğu anlamına gelebilirdi. Bu yön elbette hâlâ pek çok sanat yapıtında bir zevk kaynağı ve değer kriteridir. Ancak daha karmaşık haliyle, bu, iyi bir resmin esasında acı verici ya da rahatsız edici olabilecek, ancak güzel bir şekilde ortaya konan ciddi ve seviyeli bir konuyu temsil edebileceği anlamına da gelebilirdi. Çeşitli figüratif ve ifadesel öğelerin uyum içinde bir araya getirildiği, üzerinde iyi düşünülmüş tasarım ve düzenleme ile, başarılı bir yapıt yalnızca duyarlık ve hayal gücünü tatmin etmekle kalmayıp, aynı zamanda insanın memnuniyetinin ve değişiminin düşündürücü bir yansımasını da sunabilirdi. Ancak doğal bilimlerde yürürlüğe konan şekliyle giderek baskınlaşan nesnel yargı idealine karşı, insan duyarlılığından bağımsız bir özellik olarak güzellik ideali, sorunlu hale gelir. Yeni modern bağlamda, güzellik yargılarının, öznel olarak, şeylerin memnuniyet veren görünümüleriyle karşılaşan insanın tepki olarak vermeye yatkın olduğu duygulardan kaynaklandığı düşünülür. Öte yandan, eğer bu böyleyse farklı kişilerin farklı şeylerden memnuniyet duyacaklarından da kolaylıkla dem vurulabilir.

Bu yargı krizine akademik gelenek içinden verilen tepkilerden biri, uzmanın iyi yöndeki yargısını bildiren açık kriterlerin tanımlanarak listelenmesi ve hatta kriterlerin niceliksel analizlerinin sağlanması oldu.³ Ancak bunlar, üzerinde herkesin anlaştığı kriterler değildi ve ampirik ya da bilimsel bağamlardan

2 Kalıp olarak İngilizce'de "fine arts", kelimesi kelimesine alınırsa diğer anlamlarının yanı sıra "ince" ya da "sıkı", hatta yerine göre "iyi" sanatlar olarak karşılanabilir; Türkçe'deki "güzel sanatlar" kalıbı ise, akla gelen ilk anlamıyla Fransızca "beaux-arts"a daha yakın durur. (ç.n.)

3 De Piles, Richardson ve Gersaint'in yazdıkları bağlamında bu ideale ilişkin daha ayrıntılı bilgi için bkz. Ginsburgh ve Weyers (11. Bölüm) ve De Marchi (12. Bölüm).

devşirilmiş niceliksel modelleri uygulamak pek çok kişiye kaba ve yapay geliyordu. Dolayısıyla, sanatla ilgili değer yargıları doğru ve yanlış cevap arasına -örneğin şeylerin arasındaki mesafe ya da değişim oranları hesaplamalarında olduğu gibi- kesin bir ayırım getirecek şekilde düzenlenmemiş olduğundan, sanat yapıtları hakkındaki estetik yargıların öznel tercihler, geçici moda ya da safi *beğeni* eseri olduklarını kabul etmemiz gerekir.

Hume ve Kant konuyu on sekizinci yüzyılın ikinci yarısında ele aldıklarında, ikisi de estetik yargıların insan duyarlığından bağımsız var olan ya da ampirik kanıtlar, deneyler ya da ispatlara konu olabilecek niteliklerde değil, öznel tepkilerde temellendiği varsayımından hareket ettiler.⁴ Yine de ikisi de bunların *salt* öznel olduğu sonucuna varmadı. Her ikisinin de estetik değerlendirmede diğerleriyle fikir birliğine götürecek hiçbir kural ve kriterin bulunmadığı konusunda hemfikir olmalarına rağmen, bu türden yargıların salt kişisel tercihe dayalı olduğunu yine ikisi birden reddediyordu. Hume deneyim ve duyuşun incelenmesinin yargıda nasıl daha ince ayrımlar getirdiğinden söz ediyordu.⁵ Ancak, zevkli beğeniden bir kişisel inceleme şekli olarak bahsetmenin, onu eğitilmiş ve rahat sınıfın ayrıcalıklı bir erdemi olarak tanımlanabilirliğini riske atar ve bu da temelde sanat yapıtının ekonomik değerini bir çırpıda etkileyici bir kaynak, entelektüel ün, toplumsal saygınlık ve imrenmeden türeyen bir fonksiyon haline getirir. Yine de, sanata sürekli ya da eğitim aracılığıyla maruz kalmanın bile kişinin yargısını kesinlikle inceltmesi söz konusu değilken, ve uzmanlığın kurallarının göz önüne serilememesine karşın, Hume'un, bir şeylerden haberdar olan sanat deneyiminin gördüklerimize ilişkin ilgimizi derinleştirebileceği ve daha cesur ayrımlara olanak tanıyabileceğini ileri sürmesinin bir nedeni olmalıdır. Kant, daha araştırmacı davranarak, estetik yargının mantıksal koşullarını açığa çıkarmaya çalıştı. Estetik yargılar, onun belirlediği anlamda çıkarsız yargılar olduğu sürece, anlayışı estetik ilgide merkezi yeti olan hayal gücüyle özgürce bir araya getirme yeteneği, prensipte herkes tarafından paylaşılan bir yetenek olduğundan, diğerlerinin katılımı için çağrıda bulunabilirdi. Her iki düşünürün de estetik yargının normatif olduğunu göstermek amacıyla farklı yollar izlemelerine rağmen, ikisi de konu üzerinde "beğeni" ile ilişki kurarak durmuştur, Wittgenstein terimi kullanmasını biraz da bu geleneğe borçludur.

Öte yandan, Wittgenstein *kültürlü* beğeniden söz ederken, ondan aynı zamanda zihnin ya da ruhun yetiştirilmesine vurgu yapan geç dönem Alman idealist geleneği bağlamında da söz etmektedir. Bu yetiştirme ideasının kökü, terimin anıştırdığı üzere, ekin yetiştirme ideasının toplumsallaşma ve öğrenme aracılığıyla insanın gelişimi sürecine genişletilmesinde olmakla birlikte, aynı zamanda

4 Bkz. Hume (1757) ve Kant (1790).

5 Wittgenstein'in *Culture and Value*'da düştüğü 1947 tarihli bir notla karşılaştırılabilir: "Kimi insanların beğenilerinin eğitilmiş beğeni karşısındaki durumu, yarı körlükle algılanan görsel etki normal gözlerin algıladığının karşısındaki neyse odur. Normal göz hatları açıkça belirlenmiş bir şey görürken, zayıf göz bulanık renkli bir parça görecektir" (Wittgenstein 1980: 64e).

kültürün sarsılmaz değerlendirici anlamını da içerir. Wittgenstein, Spengler okumasının etkisi altında, “kültür” ve “uygarlık”ı birbirinden ayırır. Bu, sanatın mekanikleşme ve sosyal bölümlenme yüzünden zayıfladığı ya da yozlaştığı eleştirel bir kültür ideasıdır. Öte yandan, terimler genişletildiğinde, Wittgenstein’ın kültür konulu saptamaları, kültürel gelişme ya da yozlaşmaya yol açacak belirli bir idealin yokluğunda sanatın ayrıksı rolüne ilişkin faydalı bir fikir sunar. *Culture and Value* (Kültür ve Değer) derlemesinde 1949 tarihli bir notunda Wittgenstein, “Kültür bir görenektir, ya da en azından baştan bir göreneği varsayar,” der. Yani, kültür sosyal ve kişisel yaşamın yansıyan tarafı olarak düşünülebilir; insan yaşamındaki deneyimlerin, edimlerin ve olayların cisimleşmesi, gösterilmesi ve gözlenmesi kültür aracılığıyla mümkün olur. Sanatın değerinin belirgin kaynaklarından biri, onun başta gelen kültürel gözlem alanlarından biri olduğu gerçeğidir.

Diğer taraftan kültürel temsil aracılığıyla olay ve deneyimler yeniden şekillendiği ya da düzenlendiği için, deneyim, toplumsal ya da kişisel farkındalığın bu türden sanat, ritüel ya da törenlerde yansması salt gözlem değildir. Ben kültürü anlam ve değer dillendirildiği, aktarıldığı ve ya da meydan okunduğu; içinde ya da aracılığıyla gerçekleştiği sanat, enstitü ya da özel nesneleri barındıran en geniş anlamıyla alıyorum. Böyle bakıldığında anlamlar yalnızca dillendirilmiş sembolik ya da temsili sistemler olmakla kalmayıp, aynı zamanda beden dili, alışkanlıklar ya da şeylerin sıralanışıyla da cisimleşirler. Bu temelde, kolaylık sağlaması açısından sanatı hem karmaşık hem de tabakalı bir anlam alanı olarak düşünmemizi öneriyorum. Buna rağmen sanat yalnızca yeni anlamların odağa konduğu ve eskilerin dönüştürüldüğü ya da kaybolduğu bir alan değil, aynı zamanda anlamın meşrulaştığı, meydan okunduğu ya da altının üstüne getirildiği bir saha, ve anlamlarla değerlerin kapıştığı bir arenadır.

Kültürü bu genel anlamda almamdaki amaç, böyle özel öneme sahip süreçlerde sanatın oynadığı role işaret etmektir. Sanat yapıtı, yalnızca fikir ve değerleri dile getirmekle kalmayıp, aynı zamanda anlamı yetkin kılmaya, talan etmeye, hatta erozyona uğratmaya götüren çok özel bir odak noktasıdır. Örneğin, saraydan ya da dışından verilen siparişle üretilen bir sanat yapıtı, konusuna belirli oranda yetke sağlarken, daha popüler sanat yapıtları, mizah ya da itaatsizlik yoluyla yetkeye meydan okur ya da yetke fikrini yerle bir ederler. Günümüz reklamcılığı da -muhtemelen halka açık sanatın en baskın formu- anlamı kasıtlı olarak kendine yontar ve hatta saptırır. Dolayısıyla saydığımız ve saymadığımız diğer pek çok yolla, sanat yapıtı sırf doğal, kültürel ya da toplumsal gerçeklikleri temsil etmek ya da yansıtmakla kalmayıp, kendi başına neyin gerçek alınması gerektiğini kurabilir. Bölümün ilerleyen kısımlarında, bunu birbirinden hayli farklı iki sanat yapıtının aktif olarak bu genişletilmiş anlamdaki kültürel gözlem noktalarına odaklanma güçleri cinsinden değerlendirilebileceğini göstermek amacıyla, Wittgenstein’ın kültür ideası üzerine inşa edeceğim.

Öte yandan, sanat yapıtlarının anlam ve önemlerinin belirli kültürel zaman ve mekanlara özgü pratik ve kuruluşların oluşturduğu fona göre anlaşılması gerekiyor da, prensipte bu aynı zaman ve mekanda bulunmayanlar için kavranamaz olduğu anlamına gelmez. Tarih öncesine ait mağara resimlerinin, yapıtlarla ilişkili uzlaşıları yerleştirebileceğimiz sosyokültürel bağlamdan yoksun olduğumuz durumlardan biri olduğu açıktır. Bunların ne anlama geldiği konusunda ancak tahmin yürütebiliriz. Ancak diğer durumların çoğunda, insanlar arasında gerçekleşen etkinlik ve uygulamalarda anlaşmak için zemin oluşturmaya yeterli bir tarihsel süreklilik ya da benzerlik vardır. Bazı durumlarda, geçen yüzyılda popüler müziğin geziler, radyo ve elektronik iletişim yollarındaki diğer gelişmeler yoluyla yayılması gibi ayrıca doğrudan kültürler arası etki de söz konusudur. Her şeye rağmen, zaman ve kültürler arası kavrayış kayıplara duyarlı ve değişime açıktır; eliş ya da sanat yapıtının⁶ başlangıçtaki önemi kaybedilmiş, saptırılmış ya da daha yerel veya çağdaş kuruluşlar tarafından aşırı yüklenmiş olabilir. Böyle durumlarda yapıtın *değerlendirmesi* iyi temellendirilmiş bir kavrayışa dayanmaktansa, sırf yerel moda ya da beğenilerce asimile edilmesinden kaynaklanır. Bu anlamda değerlendirme sırf kültürel algılara hatta kişisel ilişkilendirmelere ve tercihlere göre gerçekleşir. Örneğin ben Avustralya Aborjin resimlerinin anlamları konusunda neredeyse zırcahilimdir; dolayısıyla, bunları değerlendirmeye ya da karşılaştırmaya kalkışsam, desen ya da renkler konusunda varacağım yargı sırf kişisel tercihlerime göre olur. Şüphesiz bazı durumlarda bunların uluslararası sanat piyasasındaki ekonomik değerleri de böyle yüzeysel yargılara yol açmaktadır.⁷ Ancak bir başka zaman, yer ya da toplumsal bağlama dair daha az yüzeysel bir değerlendirme yapılabilmesi için, onun içinde biçimlendiği kültüre dair bir kavrayışımızın olması şarttır. Bu nedenle Wittgenstein, belirli bir estetik yargıdan ne kastedildiğini kavramak için kültüre açıklama getirmemiz gerektiğini söylerken, yapıtın üretildiği ya da alındığı kültürü kastetmektedir. Dolayısıyla, yapıt üzerine edinilen bir kavrayış, yapıtın içinde üretildiği kültürün yerinde kavranışından az ya da çok nasiplenmiş olabilir; tüm değerlendirmeler birbirine denk değildir. Ancak bu, elbette, kişinin sanattan onu kavramadan da keyif alabileceğini reddetmek anlamına gelmez.

Öte yandan, dikkati çeken bir başka nokta -ki bu Wittgenstein'in kültürün ruhu nosyonuna da bağlanır- sıradışı ya da önemli sanat yapıtı derken kastettiğimiz şeylerden birinin, onun kendi zamanına ve kendi zamanının amaçlarına keskin bir tepki olarak yapılmış olmasıdır. Bazı durumlarda üretimin o anki koşullarını aşma gizil gücünü taşıyan da bu gelip geçici kesinliktir. Bu noktaları açığa kavuşturmak için, Batı sanatının birbirinden çok farklı kültürel evrelerinden iki örnek verilebilir: Güzel sanatlar geleneğinin başlangıcından, Masaccio'nun

6 *Eliš ve sanat yapıtı* terimleri elbette birbirinden farklıdır, ayrıca tüm kültürler aynı anlamda sanat yapıtlarına sahip değildirler.

7 Bu konular üzerine yapılan tartışmalar 2. ve 12. bölümde daha ileri götürülmüştür.

freski *Cennet Bahçesi'nden Kovuluş* (*Expulsion from the Garden of Eden*) ve yirminci yüzyılın sonundan Jake ve Dinos Chapman kardeşlerin yapıtı *Zigotik İvme, Biyogenetik geri-süblimleştirilmiş libidinal model*.

Bu yapıtlar üzerine tartışırken, bunların estetik ya da içsel değerlerine dair karar vermede temel olarak onları kavramak için gerekli bazı koşullara açıklama getirmeye çalışacağım. Bazı kavrayış düzlemlerinde, sanat yapıtını anlayanın kimi aşamalarında -örneğin yapıtta tasvir edilenin tanınması ve yapıtın derdinin ne olduğu (yani ele aldığı konu) gibi- haklı ya da haksız olmak, az ya da çok kültürel ya da tarihsel kavrayışa sahip olmak meselesidir. Ancak verili olan yerinde bir anlayış söz konusuysa, belirli bir sanat yapıtının içeriğini nasıl sunduğu ya da konusuna nasıl düzen getirdiği, aynı türden bir doğru ya da yanlış anlama meselesi değildir. Bu noktada, estetik yargıda değerlendirilen şeyin, içerik ya da konunun dile getirilme ya da temsil edilme şekli olduğunu ileri sürüyorum. Dolayısıyla beğeni yargısı, Kant'ın deyişini kullanmak gerekirse, diğerlerinin onayını çağırabilse de, yapıtın içeriğine dair keyfi iddiaların aksine bu onayı talep edemez. Yapıtla ilişkili fikir birliği ve tartışmalar, daha çok, yapıtı görerek herhangi bir öğenin bütün içindeki yeri, ya da yapıtın temsil ettiği şeye davet ettiği tavır gibi konular üzerine fikir birliğine varmak ya da varamamaktır.

13.2 Değerlerin Çeşitliliği ve Anlam Katmanları: Masaccio'nun *Cennet Bahçesi'nden Kovuluş'u*

Masaccio'nun *Cennet Bahçesi'nden Kovuluş'u*, başlangıçta bir başka sanatçı olan Masolino'nun Floransa'da Santa Maria del Carmine'deki Bracacci Şapeli'nin duvarları için planlanmış ve kısmen yapımına başlanmış bir fresk çevresinin küçük, ayrı bir parçasıdır. Masaccio'nun 1427 yılı civarında tamamladığı fresk, şapelin girişinde, soldaki kemerin üzerine, yükseğe yerleşmiştir ve Masolino'nun önceden tamamladığı, kemerin diğer yanındaki, yine Adem ve Havva'yı tasvir eden freskin tamamlayıcısıdır. Çok değerli bir yapıt olduğundan şüphe edilemez. Tasvirde gösterilen muazzam beceri göz önüne alındığında, *sanatsal* değeri olduğu açıktır. Ayrıca doğrudan konusu, bulunduğu yer, ayinsel ve öğretisel işlevlerinden kaynaklanan *dini* bir değere sahip olduğu ve bunu koruduğu da açıktır. Sanat tarihindeki buluşçu yeri de ona çok saygın bir *kültürel*, daha net tanımlamak gerekirse sanat tarihsel bir değer birikimi sağlamıştır. Bu da, onun Floransa şehrindeki turistik ve dolayısıyla ekonomik değerine katkıda bulunur.⁸

Bu yapıta içsel ayrıksı dini değerini veren ve ona, erken Rönesans sanatının ikonu olarak değer biçip, çağcıl yetkinliğini tanıyan nedir peki? O zamanlar için böyle bir yapıtın sanatsal değeri hakkında konuşmak, siparişin gerektirdiği beceri ve işçiliği gündeme getirirdi. Brancacci Şapeli'ni süsleyen freskler

8 Bu fresk çemberinin değeri aslen öyle göz alıcıdır ki şapel artık kilisenin geri kalanından kordonlarla ayrılmıştır. Ziyaretçilerin girişine yan kapıdan, büyük müzelerle karşılaştırılabilecek bir ücret karşılığında 20 dakikalık bir süre için izin verilmektedir.

Carmelite düzeni ve bu düzenin patronları olan güçlü Brancacci ailesi arasındaki finansal ve politik aktarımlarda karmaşık bir rol oynuyordu. Yapıt, politik pozisyonunu geliştirmek ve ailesinin anılmasına hizmet etmekteki yerinden ötürü, Medici'nin 1434'teki dönüşüne kadar Floransa'da güçlü olan ipek tüccarı Felice Brancacci için değerliydi. Ancak Brancacci'lerin yerel ve maddi çıkarları, yalnızca tarihteki kazanımlar ve kayıplarla ilişkiliyse, hâlâ yapıtın içsel değerinden söz edilebilir mi? Bu, elbette siparişi verenin çıkarlarına hizmet etmek için üretilmiş bütün yapıtlar için sorulabilecek genel bir sorudur. Çoğu durumda bu türden yapıtların değeri doğrudan bizim, patronların ve onların amaçlarıyla ilgilimize bağlıdır. Ancak Masaccio'nun bu freskinde olduğu gibi belirli bazı durumlarda, yapıt bu araçsal ya da dışsal değerleri aşan ya da onların ötesine geçen niteliklere sahiptir.

Sanat yapıtının içsel ya da içsel değerine ilişkin iddiaların, yapıtın anlaşılma şekline bağlı olduğunu, ve yapıtın kavranmasının da, bir ölçüde, yapıtta nesnel olarak neyin görülmesi gerektiğini ayırt etme yeteneğine bağlı olduğunu belirtmiştim. Masaccio'nun bu yapıtı söz konusu olduğunda, bu yapıtın anlam ve değerine ilişkin anlamlı bir fikir birliği ya da karşı çıkış söz konusu olamaz. Kavrayışın bu ilk koşulları sağlandığında, bir sanat yapıtı olarak yapıtta gösterilen ilgi, içerik ve konunun yapıtın anlamını dile getirmek üzere bir arada ve ayrı ayrı nasıl iş gördüklerini anlama süreci olarak tanımlanabilir. Bu yapıtın burada açıkladığım anlamdaki estetik değerlendirmesi, yapıttaki öğelerin ve bunların düzenlenişinin, içerik ve konuya nasıl belirli ya da ayırt edilebilen anlamlar kattığına ilişkin bir yargı olarak biçimlenir.

İçeriğe baktığımızda, ilk olarak freskin soldan boylu boyunca yürüten biri erkek diğeri kadın iki çıplak figür görürüz. Ayrıca onların üzerlerinde, uçtuğu söylenebilecek bir üçüncü, giyinik figür bulunmaktadır. Bu görece basit açıklama yalnızca tasvirdeki konumları ve figür içeriğini listelemektedir. Ancak bu bile düz bir açıklama değildir. Görsel sunum çok sayıda uzlaşımında temellenir ve her ne kadar duvarda tasvir edilmiş figürleri bir çırpıda görsek de, bunları nasıl gördüğümüz, ve görme engeli olmayan tüm insanların aynı şeyi görüp görmeyecekleri apayrı bir meseledir. Örneğin, mağara resimlerindeki hayvan ya da insan tasvirleri uzlaşımalarıyla çizgi filmlerdekileri karşı karşıya getirin. Her ne kadar kaçınılmaz olarak bir ölçüde hepimiz yapıtların figür içeriklerini tanıma evrensel algısal yetilere sahip olsak da, en basit seviyedeki resimsel temsiller bile apayrı grafiksel uzlaşım türleri ortaya koymaktadır. Örneğin, bu yapıttaki figürlerin görülmesi, çağının izleyicilerinden temsil edilen imgeyle yeni perspektif ve tonal uzlaşımara dayanan yeni bir algısal ve düşünsel ilişkiye girme şekli talep etmiştir.

Yine de böyle kültürel olarak gelişen algısal yeti ya da beceriler, insanların kim olduğunu bilme yetisinden farklı bir düzlemde. Dolayısıyla, ikinci olarak, yapıtın içeriğini, figürleri ve hareketlerini, *konu*yla birlikte insanların kim

olduklarını ve ne yaptıklarını ayırt ederiz. Gerekli kültürel altyapıya sahip herkes, yani, eğitim ve kültürde bir derece fikir birliğine varmış olanlar, bu figürlerin kimler ve olan bitenin ne olduğunun ayırtına varacaktır – melek Mikail, Adem ve Havva’yı Cennet Bahçesi’nden sürmektedir. Dolayısıyla, bu durumda konunun tanınmasının, izleyicinin Eski Ahit’te geçen hikayeler hakkındaki bilgisine bağlı olduğu ortadadır. Yapıtın içeriğini konusundan ayırt etmenin koşullarından biri budur. Elbette içerik ve konu bu figürlerin *kim* olduğunu bilmek için gerekli bilgiden yoksun biri için de *ayırt edilebilirdir*. Ancak temsil edilenin kim olduğunu bilmek için gerekli kültürel kavrayışa sahip olanlar için, yapıtta temsil edilen figürler olduğunu görmek ile onları tanımak iki ayrı süreç değildir.⁹ Bu denli açık ve gerekli kültürel anlayış koşullarının varlığı, durumun gerçeklikle-riyle ve dolayısıyla yapıtta görülmesi gereken şeyin doğru ya da yanlış kavranış biçimleriyle açıkça ilişkilidir.

Öte yandan, aracılıklarıyla bu yapıtın içerik ve konusunu tanıdığımız resimsel tasvir uzlaşımının kendileri de ayrıksı değerleri konusunda fikir beyan edilmeye kaynaklık ederler. İlk kez Vasari tarafından geliştirilmiş olan, Masaccio’nun yapıtının gerçekçi tasvirde büyük gelişmeler getirdiği sanat tarihsel yaklaşıma hepimiz aşinayız – iki ana figür tastamam karşımızdadır; belirgin bir hizada yürümektedirler. Dolayısıyla yapıtın konusunu bilmeyen birine şaşırtıcı gelebilecek şey, yukarıda süzülen figürdür. Ancak gerçekçilik saptamasını Vasari ve diğerlerinin yapmış oldukları gibi gelişme üzerinden yürütmek, Batı sanat geleneğindeki tarihsel değişimin genelleştirilmiş benzetme ideali ya da gerçekçi sunuma yönelinmesinin sonucu olduğu fikrini getirdiğinden, sanatsal değer için belirli bir ihtilaflı kriter olduğu düşüncesini uyandırabilir. Yine de gerçekçi tasvirin belirli tek bir standardı yoktur – farklı tarzdaki sanat yapıtları farklı biçimlerde gerçekçi olabildikleri gibi, salt yanılsama da iyi resmin kriteri olmak için ne vazgeçilmezdir ne de yeterlidir.¹⁰

Resimde gerçekçiliğe ilişkin bu tarihsel gelişimci yaklaşımın aksine, sanat tarihçisi Michael Baxandall, on beşinci yüzyıl resmi üzerine yazdığı ufuk açıcı kitabında, Masaccio gibi ressamın geliştirmekte olduğu, kişilerin bedenlerin tüm kütle ve hacimleriyle betimlendiği o belirli gerçekçilik biçimini, zamanının ticari kültüründeki gelişmelerin içinde konumlandırır (Baxandall 1972: 9. Kısım,

9 Picro della Francesca’nın genelde *Kamçılama* (The Flagellation) adıyla bilinen, konusu üzerine fikir birliğine varılmamış, zeminde, sol tarafta kamçılanan bir adam görebildiğimiz resimde, önde, sağ tarafta arka planda kalan grupla aynı zaman ve mekânı paylaşıp paylaşmadıkları belli olmayan, çağın kılık kıyafetine bürünmüş hareketsiz figürler bulunmaktadır. Figürlerin kim olduklarını bilmediğimiz gibi, sol merkezdeki figür konusu da tartışmalıdır; ki figür çoğu kişiye göre açıkça İsa’yı temsil etmektedir. Dolayısıyla konu da elimizden kaçır. Her şeye rağmen perspektifli kompozisyonun çetrefilli oluşu, ışık ve gölge düzeni ve her bir figür grubunun durdurulduğu an, her ne kadar şimdi bizim için kayıp olsa da, derin anlam taşıyan bir ilişki olduğunu gösterir. Konunun bilinmesi temsili sanat yapıtının büyüklüğünü ayırt etmek için şart değildir, ancak bu bilgidен yoksun olmak, onun içsel değerini tam olarak kavramamıza engeldir.

10 Bu konuyu Wilde’da (2004) daha derinlemesine irdelenmiştir.

s. 86-87). Daha geniş ticari alanda, örneğin şarap alım satımı ihtiyacı, şarabın depolanması ve nakledilmesi amacıyla fiçı kullanımının artmasına sebep olmuş; bu da fiçı yapımı için yol gösteren çizimlerin ve hacim ölçümleri için matematiksel tekniklerin geliştirilmesine yol açmıştı. Yani, zamanın resimlerinin oluşumunda, zaten kendiliklerinden kozmoloji ve doğal dünyadaki yapılarla bağlantılı olan matematiksel tekniklerin uygulanması için, daha entelektüel ve felsefi nedenlerin yanı sıra, şeyleri kütleli göstermek yetisinde uzmanlaşmaya gerek duyan sanatsal ya da resimsel becerilere yönelik daha aciliyet gerektiren, günlük uygulamalar da söz konusuydu. Adem ve Havva'ya Massacio'nun yöntemiyle tüm kütle ve ağırlığını vermek, dimağımızda insan bedenini sahip olduğu güçlü ancak hassas maddeselliğiyle uyandırmak ve bu figürleri, bizim dünyamızla alakası olmayan bir maddi dünyaya yürüten ajanlar olarak temsil etmek demektir.

Massaccio'nun gerçekçi tarzdaki buluşları, bu yolla, çalışmalarının değerinde önemli bir rol oynar. Daha önceki ve diğer çağdaş ustalarınkilerle karşılaştırıldığında, bu çalışmadaki figürler daha elle tutulur, ifadeleri daha az şematik ve dolayısıyla varlıkları bizimkiyle daha bir arada ve sürekli. Madde ve ifadeye ilişkin ayrıntılar daha açık seçik işlendiğinden, bu figürlerin haleti ruhiyeleri ortadadır. Hareketleri ve yüzlerinin hali açıkça derin bir ıstırapın ifadesidir. Figürlerin her ikisi de, duraksamaksızın ve yan yana, adım adım ileri doğru yürürler. Ama Adem gözlerini kapatırken -artık önündekine bakamaz- Havva da bedeninin diğerlerinden görmesinden utandığı yerlerini örter. Bunlar iki farklı utanç ifadesidir ve bu *ifadesel nitelikler* çalışmanın bizim zamanımızdaki değerine kaynaklık eder.

İşte burada, çalışmada görülenlerin, bir üçüncü, ona bakan kişilerin yaşamlarına işlemiş bir ortak kültürel kavrayışa göre kavranışı belirir. Örneğin, bu figürlerin utanıcı gösteren gidiş ve ifadelerinin kavranması, sanat yapıtının ötesinde, bizim birbirimizle olan ifadesel ve tepkisel ilişkilerimize dair genelgeçer gerçeklere dayalıdır. Bu, en azından bir ölçüde kültürel – öğrenilmemiş ifade ve tepkiler, değişik kültür ve topluluklarda farklı gelişmiştir ve farklı karşılanır. Ancak bir sanat eserinde ifade edilen şeyleri tanımak, her ne kadar bunlara dayanıyor olsa da, hayata dair hislerin tanınmasının çok ötesine geçer, çünkü bir sanat yapıtına tepki verilirken iş başında olan farklı renk, şekil, ton ve dokuların farklı farklı bir araya getirilmesindeki ifadesel tınının tanınması gibi daha soyut şeyler söz konusudur. Dolayısıyla, eğer bir sanat yapıtı ifadesel olarak yorumlanacaksa, tepkiler için, yalnız hayattaki ifadesel davranışlara yönelik değil, hem doğa hem de sanattaki daha soyut niteliklere yönelik olarak da ortak kültürel kabuller bulunmalıdır.

Freskin içeriğine, konusuna ve ifadesel niteliklerine yönelik ortak kültürel kavrayış bir ölçüde edinildikten sonra, bizler de, başka bir zamanın insanları olarak, kendi fiziksel mekan duyusumuzla, kendi hassas bedensel vücut buluşumuzla süreklilik içinde karşı karşıya getirerek, ona tepkimizi verebiliriz. Neredeyse beş

yüz yıl önce yapılmış olmasına karşın, bu yapıt duyularımıza, diğer temsil biçimlerinin yapamadığı bir şekilde, fotoğraf ve sinemadaki hareket ve ifadelerin betimlenmesine yakın bir çağdaş hassasiyetle seslenmektedir. Yapıtın ayırt edilebilir ölçüde ifadesel olan nitelikleri bizi bir yolla kendi durumumuza yansıtarak, atadan kalma oldukları varsayılan bu figürlerin sefalet ve metanetleriyle özdeşlik kurmaya davet eder. O zaman, bu da, yapıtın çağdaş değerine kaynaklık eden unsurlardan biridir.

Yapıtın (içerdiği/yansıttığı, ç.n.) değerlerinin onun tarihsel bağlamını ve hatta onun o zamanki ululama işlevini aştığı işte tam da bu noktada -kültürel olarak tanındık olan konunun bu tekil ve biricik ifadesel gücünün farkına varılmasıyla- söylenebilir. Tekilliliğiyle, yani içeriğinin, konusunun ve yapıtın hem birebir hem de daha soyut ifadesel unsurlarının biricik ilişkiselliği ve bağdaşımı aracılığıyla, yapıt ilgiye aktif olarak yanıt verir ve konusunu tanıyan her tür gözlemcinin düşünce ve duygularını harekete geçirme gizil gücünü taşır. Böyle bir estetik ilgi, hakkında açık kabuller ya da kanıtlar üzerine tartışma olabilecek İncil'e dair ve tarihsel bilgilerin bertaraf edilmesi amacını gütmeyeceği gibi, ilginin bunu gerçekleştirebilecek güce hâlâ sahip olmasına rağmen kişisel inancı pekiştirmeye yönelik tarafı da asli özelliklerinden değildir; yapıtın estetik nitelikleri, Adem ve Havva'nın atadan kalma öyküsüne dair ortak inanca sahip biri için bile öykünün gücü ve önemine nüfuz eden, belirli bir dini inanıştaki rolünün ötesine geçen bir bakış sunabilmektedir.

Bu yapıtın varsaydığı farklı seviye ve türdeki kültürel kavrayışların çözümlenmesi, bize bir sanat eseri olduğunu kabul ettiğimiz şeylerin kendinde değerleri hakkında bir derece de olsa fikir birliğine ulaşmak için yeterli koşulların bir modelini sağlar. Bu türden bir ortak kavrayış her ne kadar estetik yargının kabulünü garantilemiyor olsa da, yargının az ya da çok haberdar olabileceğini ve dolayısıyla mevzunun salt öznel beğeni olmadığını gösterir. Yine de, bir sanat yapıtının içerik veya konusunu nasıl dillendirdiğini görmek, belirli bir açıdan bakıldığında, kişiseldir. Her ne kadar bir başkası diğerine onun görmediği bir noktayı görmesinde yardımcı olabilse de, kişi yine de bunu tek başına deneyimlemek durumundadır. Sanatta yargı, uzmanlarla mutabık olmak değildir. Bireylerin belirli bir sanat yapıtında gördüklerini nihai olarak nasıl değerlendirdikleri, onların yapıtla örtüştürdükleri deneyim, ilgi ve duyarlılıklarına bağlıdır. Ancak estetik yargı bu anlamda ne kadar kişisel tepkilerle ilişkili olursa olsun, Masaccio'nun yapıtı örneği üzerinden açıklamaya çalıştığım kavrayış koşulları söz konusuysa, estetik yargı salt kişisel beğeni üzerine kurulmaz.

Dahası, yapıtın *tekilliliği* üzerine vurgu yapmak, aynı konuyu işleyen bir başka yapıtın anlam veya önemini, dolayısıyla da değerini farklı olacağı anlamına gelir. Sanat yapıtları, bu açıdan, birbirleri yerine geçebilen haritalar ya da şemalar gibi diğer görsel işaretlerin aksine, eşsizdirler. Sanatta otantikliğe değer verdiğimiz de bu yüzden. Orijinallik ve otantiklik fetişleştirilebilsen bile, bir başka

sanatçının üslubunu taklit eden sanat yapıtları çoğunlukla orijinal yapıtın sahip olduğu, ilginin yapıta odaklanmasını sağlayan o eşsiz biçimden yoksundur. Elbette, bazı sanatçılar bir başka sanatçının üslubunu uzmanları bile kandırabilecek ölçüde iyi taklit edebilirler. Ancak bu işçilik, izleyicinin, yapıtın bir başkasının eşsiz bakış açısıyla özümzenerek tamamına erdirilmiş olduğuna kanması amacıyla yapılır. Dolayısıyla da bizim sanat yapıtına bakarken değer verdiğimiz şeye ihanet eder.

13.3 Karşılaştırma ve Süreklilik: Chapman Kardeşler'in *Zigotik ivme, Biyogenetik de-süblimleştirilmiş libidinal model'i* (1000 kat büyütülmüş)

Günümüz İngiliz sanatçılarının yapıtları arasında Jake ve Dinos Chapman Kardeşler'ininkilerin ticari değerleri gözle görülür ölçüde yüksektir. Bunlar yirminci yüzyılın sonlarına doğru, çağdaş sanatın haddini aşan kıyısı hakkında keskin bir kavrayışa ve yeni sanat galerileri çevresi konusundaki profesyonellik kavrayışlarıyla yapıtları Charles Saatchi gibi koleksiyonerlerin ilgisini çeken küçük bir sanat okulu mezunları grubu tarafından üretilen yapıtların bir parçası olarak gündeme geldiler. Ticari bir kolda çalışan usta bir el işçisi tarafından yapılan Masaccio'nun yapıtlarının aksine, Chapman Kardeşler'in çalışmaları, güzel sanatlar geleneği konusunda eğitim görmüş iki kişi tarafından bilerek ve isteyerek yapıldı. Ancak Chapman Kardeşler her zamanki tepkilerini koyarak, büyük olasılıkla *güzel* sözcüğünü reddedeceklerdir, çünkü Chapman Kardeşler'in yapıtlarının bilerek ve isteyerek meydan okuduğu ve alt üst etmek istediği şeylerin başında, bu geleneğe yön veren *güzellik* anlayışı gelir. Televizyonda yayınlanan bir röportajında Jake Chapman, "Kavramsal Sanat, aşkın güzellikte eserler yaratmanın esas olarak sanat yapıtının işi olduğu anlayışına meydan okur," demiştir.¹¹ Gerçekten de, yapıtlarına yön veren güçlü motivasyonlardan biri, güzel manzaralar ya da açıkça erotik nüeler sunan popüler ve ticari güzel sanat eserlerine duydukları horgördür.

İlk bakışta, onların bu yapıtlarıyla Masaccio'nunki arasında ortak hiçbir nokta bulunmadığı düşünülebilir. Ne de olsa Masaccio'nun çalışması bu iki çağdaş sanatçının kimliklerini barındıran ve yapıtlarını onun içerisinde ve bilinçli olarak tam da onun karşısında yer almasına inşa ettikleri geleneğin başlangıcında durur. Öte yandan, bu yapıtlar arasındaki farklardan göze çarpanlarından biri, geleneksel sanat üretiminde kilise ya da saray gibi sipariş kaynaklarından yavaş yavaş kopulmuş olması gerçeğinden ileri gelir. Daha erken dönem sanatçıları yasal sözleşmelere bağlı siparişlere yanıt verirken, Chapmanlar yapıtlarını araçların müdahale ederek yön verdikleri açık bir pazara sunmaktadırlar. Artık portre gibi çerçevede kalan yapıtların haricinde konusu ya da malzemeleri

11 *Sizin Sanatınız Ne Denli Hastalıklı?* Yapımcısı ve yönetmeni Bernadette O'Brian, Channel 4, 2003.

için bir reçete belirleyen güzel sanatlar alanları yok denecek kadar azdır. Dolaşısıyla, şu ya da bu belirleyici bağlamın yokluğunda, geleneksel ya da yansıtmasız beklentilere meydan okuyan yapıtların işadamlarının ve küratörlerin dikkatini çekme şansları daha fazladır. Günümüz sanatı çoğunlukla dar kültürel ya da kurumsal gruplarla sınırlandığından, ve genel izleyicinin sanat kavrayışına yön veren daha geniş düzenleyici bağlamlarını yitirmiş olduğundan, sanatın ne olduğunu bir karara bağlamak zorlaşmıştır. Chapmanların *Zigotik ivme, Biyo-genetik de-süblimleştirilmiş libidinal model (1000 kat büyütülmüş)* yapılarının durumu da budur.

Yapıtın *içeriği* bir çırpıda görülebilir – bu, birbirlerine rahatsız edici şekillerde yamanmış neredeyse çıplak ergen bir grup çocuğun sentetik modelidir. Ancak bu ne anlama gelir; bir *konusu* var mıdır? Çağdaş sanatın, ya da en azından Duchamp geleneğinin, daha geleneksel yapıtların sahip olduğu anlamda bir konuya sahip olduğu söylenemez. Ancak Duchamp'ın yapıtçısı bile kendi polemik alanının getirdiği bağlamda görülmek zorundadır ve izleyicinin serbestçe ilişkilendirmesine açık değildir. Daha önce Jake Chapman'dan alıntılarladığımız saptama, onların yapıtını kabaca kavramsal sanat hareketi içinde konumlandırır ve bu yapıta kaynaklık eden fikir ve kavramlara bir derece aşına olmayı gerektirir. Ancak bu fikirler, Masaccio'nun yapıtlarındakilerden farklı olarak, ailenin genel kültürel alanda yer almazlar. Diğer yandan, iki kardeş yapıtın başlığı olarak bir kavram listesi vererek bizden yardımlarını esirgemezler. Bu kavramların, tam olarak başlıkta verilen kararsız sentaktik dizilimin uygulanması, gördüklerimizi gerçekten de çeşitli eğlenceli biçimlerde bağlamsallaştırarak yön verir. İyi de, amaç nedir – bu yalnızca istemli bir kışkırtma mıdır?

Kavramsal bağlamı verilmiş olan yapıtı daha geniş bir tartışma eksenine oturtmaya gereksinim duyabiliriz. Bu nedenle, bu yapıt hakkında ipucu veren bir başka şey olarak Jake Chapman'ın verdiği, modellerin bulunabilecek en nevrotik ortamlardan geldikleri bilgisini kullanabiliriz. Onun sözünü ettiği ve Chapman Kardeşler'in yapıtlarında malzeme olarak kullandıkları modeller genellikle vitrin mankenleri, oyuncak bebekler ya da askerlerdir. Onların çalışmalarında dikkatimizin odaklanmasını ve düşüncelerimizin hareketlenmesini sağlayan, sıklıkla bu türden şeylerin sınırları zorlayacak şekilde bir arada kurgulanmasıdır. Ancak bu tür nesnelerin kendileri de kendilerine has anlamlar taşımaktadır. Bu luğ çağındaki bir kızın vitrin modeli şaşkın şaşkın bakan masumiyetin çekiciliğinin göstergesi olarak, pürüzsüz ve hiçbir kendine has özelliği olmayan beden ise ergen cinselliğini açıkça göstermekten kaçınmak amacıyla tasarlanmış olabilir; her durumda figür tam da o kaçınılan şeyle yüklüdür. Bu, çağdaş pazarlamanın libidinal ilgiyi suistimal ederek işleme biçiminin açık bir örneğidir. Basılananın açıkça görüldüğü bu rahatsız edici belirsizliktir ki, Chapmanlar bunu “nevrotik” olarak yorumlamakta ve sanatlarında malzeme olarak böyle ticari modeller kullandıklarında istemli suistimale yönelmektedirler.

Masaccio'nun yapıtı Baxandall'ın belirttiği yollardan on beşinci yüzyıl Flo-ransasının ticari kültürüne tepki olarak görülebilirse, benzer şekilde Chapman-ların yapıtı da aynı kültürün ilerleyen aşamalarının tanınmasıyla kavranabilir. Chapmanlar yayımlacı reklam kültürünün içinde doğup büyümüş bir neslin üye-leri ve aynı zamanda yaratıcı sanatçılar olarak kendi zamanlarının bu tür ayırt edici özellikleri söz konusu olduğunda elbette hassastırlar. Masaccio'da olduğu gibi, yapıtlarını kendi çağlarında ayrı bir yere oturtan da bu kültürel belirginlik-tir. İki durumda da söz konusu olan salt kültürün yansıtılması olamaz; çünkü söz konusu sanatçıların yapıtları ait oldukları kültürle bir nevi karşılıklı diyalog sürdürmüştür – burada karşılaştırdığım her iki eser de, Wittgenstein'in terimle-riyle konuşacak olursak, farklı şekillerde, kültüre dair gözlem odaklarını oluşturu-rlar. Günümüz kültüründe, reklam görseelliğinin sanatsal becerisi, görüntüler, temsiller ve anlamlarla oynayarak yeni çağrışımlara yol açma becerisidir. Bu yaratıcı yeti reklamcılıkta ürünün pazarlanması amacının aracı olarak işe koşu-lurken, görsel ile ürün arasındaki bağ çoğunlukla bir fanteziden öteye geçmez; dolayısıyla da görselin anlamı sıklıkla, ürünün bilerek ve istenerek bozulan ve saptırılan halihazırdaki kullanım değeriyle bağlantılıdır. Chapman Kardeşler bu anlam manipölasyonuna aşinalıklarını, pazarlanan fantezileri destekleyen fabri-kasyon duygu üretimini teşhir etmek için kullanırlar. Charles Saatchi'nin Chap-manlara gösterdiği ilgiyi ve desteği, onların yapıtlarının bu özeliğinden ayırmak mümkün değildir.

Ancak, benim Masaccio'nun yanı sıra Chapman Kardeşler'den dem vurma-nın tek nedeni yapıtların içeriği ve üslupsal yapısı üzerine bir kavrayış uyandı-rabilecek kültürel meseleleri karşılaştırmak ve bunları birbirine karşıt konum-landırmak değil; çünkü seçmiş olduğum yapıtlar için tematik bir sürekliliğin söz konusu olduğunu düşünüyorum. Fikrimce, gerek Masaccio'nun *Kovuluş*'u-nun, gerekse Chapman Kardeşler'in yapıtının konusu, insanın sefaletidir. Daha iyi konumlandırmak gerekirse, Bilgi Ağacı'nın meyvelerini yemenin sonuçla-rıdır. Masaccio'da insan yaşamındaki değişimler ve sınırlamalar sefalet ile me-tanet arasına oturtularak temsil edilmiştir. Daha önce, figürlerin kütesellikleri ve ifadeselliklerinin birbirlerine bağlanma biçimlerinin, onların umutsuzlukları-nın, kaybettiklerinin ve kırılğanlıklarının yanı sıra, ilerleme konusundaki karar-lılıklarının da şefkatli bir bakışla tanınmalarını gerektirdiğini ileri sürmüştüm. Böyle bir dünyada böylesi bir metanet, kendi başına birlikte yaşamak ya da birbirini yok etmek için kullanılabilecek bir güçtür. Chapmanların durumunda, konunun kültürel yönü daha az açık, ve dolayısıyla yapıtlarında cisimleşen an-lamlar daha ele gelmez cinstendir. Öte yandan, başlık ile aradaki bağ kuruldu-ğunda, yapıtın içeriği, hayal gücümüzü klonlama ve genetik mutasyonla ilişkili düşünce ve imgelerle oynamaya davet eder, bu da bizi Bilgi Ağacı'nın şimdi biyoloji bilimi olarak tanımladığımız dalına götürebilir. Ancak yapıttaki figür-lerin kırılğanlık ve masumiyetlerinin gözümüzün önünde olmasına karşın, içe

dönüklükten eser taşımamaları yabancılaştırıcı bir unsurdur. Masaccio'nun *Kovuluş*'undaki figürlerin ortaya konuluşunun tersine, bu yapıt ifadesel değildir; renkler ve hareketler aracılığıyla oluşturulmamış, dehşetli bir biçimde çarpıtılmış plastik modellerden bir araya getirilmiştir. Dolayısıyla figürlerde açığa çıkan herhangi bir masumiyet kırıntısı bir çırpıda suistimal edilebilir – aynı bizim biyoteknolojik gelişmeler söz konusuysenki masumiyetimiz, ya da izleyicinin yapıta bakarkenki masumiyeti gibi. Chapmanların yapıtının şehveti bilinçli olarak ne ölçüde uyandırmaya çalıştığı açık değildir; yapıt biyoteknolojideki gelişmelerin bizi çocuk cinselliğinin cinsellik yüklü halk kültürümüzde açıkça sahip olduğu rahatsız ve kırılan yere götürebileceği türünden bir cahil hevesi barındırır. Dolayısıyla Chapman Kardeşler'ini Masaccio'dan çok farklı bir biçimde olmakla birlikte, zamanına benzer türden bir tepkisellikle yanıt veren bu yapıtı, güncel gerçekliği ustalıkla -Wittgenstein'in terimini bir kere daha kullanırsaksöz konusu kültür üzerine “gözlem”imize odaklayacak biçimde yeniden kurar. Bu türden sanat eserleri, toplumumuz ve kültürümüz üzerine kendi fikirlerimizi yansıttığımız odaklardır.

13.4 Sonuç

Bu bölümde amacım, estetik bağlarını ve kendinde değerlerini belirlemek için Batı geleneğinin çok farklı iki dönemine ait iki sanat yapıtını incelemektir. Kilitteki orijinal yerinde kalan, on beşinci yüzyılda sipariş verilmiş bir fresk ile, günümüz iş dünyasına dahil sanat piyasasına dair keskin bir algı ile yapılmış bir geç yirminci yüzyıl yapıtının üretim ve alımınma koşullarındaki kökten farklılık göz önünde bulundurulduğunda, iki yapıtın farklı türden *ekonomik* değerlere sahip olduğu söylenebilir. Yapıtlardan ilki, orijinal dinsel işleviyle ve tarihle, özellikle de sanat tarihiyle ilgisiyle, izleyen yapıtın apaçık üniyle karşıtlık içinde kurulabilecek kültürel prestije sahip çeşitli türden *kültürel* değerler taşımış ve biriktirmiştir. Ancak, sanat yapıtı olarak her iki yapıt da, kendi zamanlarında sivrilmek gibi çok belirgin bir ortak değere sahiptir. Bu yapıtlar yalnızca zamanlarının genel sosyal, entelektüel ve ticari ilgilerini yansıtmakla kalmayıp, bu türden alanlara, Wittgenstein'in deyişiyle, çok belirgin “kültürel gözlem” noktaları oluşturarak odaklanılmasını sağlarlar. Bu yapıtların sanat eseri olarak sahip oldukları ayrıksı değerin ayrılmaz bir parçasıdır bu. İleri sürdüğüm bir diğer şey, bir *estetik* yargıya varılabilmesi için, her bir yapıtın kültürel bağlamlarının bir ölçüde kavranmasının gerekliliğiydi, ne de olsa böyle bir kavrayışa dayalı olması gerekmeyen beğenme ya da hoşlanmama gibi tepkilere karşıt olarak kurulabilecek anlamıyla estetik yargı, yapıtın konusunun ya da içeriğinin cisimleşme ya da teşhir edilme yoluna dikkat edilmesini gerektiriyordu. Öte yandan, bu türden bir yargıya yön veren kavrayışın az ya da çok doğru veya tam olabilmesine rağmen, estetik yargının kendisi benzer bir düzeltmeye açık değildir.

Eğer benim bu yapıtlara ilişkin yargıma, yani, bunların her birinde dillendirilmiş önemli ve belirli anlamları görme ve dolayısıyla bunları değerlendirme biçimime katılmıyorsanız, tek yapabileceğimiz yapıta birlikte bakmak ve nasıl gördüğünüzü sizin de bana anlatmaya çalışmanızdır. Kendinde ya da estetik değer yaratmanın başka yolu yoktur. Yine de insanlar, kaçınılmaz olarak, çeşitli şekillerde ve farklı ölçülerde estetik yargıları paylaşırlar, sanat yapıtlarına böyle özel bir değer atfetmemizin en önemli nedeni de, onların kendilerine has bir yolla zihinsel yaşamımızı kamusal alanda harekete geçirdiği ve zihnimizle iletişime geçtiği gerçeğidir.

Kaynakça

- Baxandall, Michael. 1974. *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford: Oxford University Press.
- Hume, David. 1970. *Of the Standard of Taste: Four Dissertations*'da Dördüncü Savunma (1757). New York: Garland.
- Kant, Immanuel. 1987. *The Critique of Judgement* (1790) çev. Werner S. Pluhar. Indianapolis: Hackett.
- Wilde, Carolyn. 2004. Danto ve Sanatın Sonu. Kerstin Mey ed., *Art in the Making: Aesthetics, Historicity and Practice*, 97-121. Oxford: Peter Lang.
- Wittgenstein, Ludwig. 1970. *Lectures and Conversations on Aesthetics and Religious Belief*, Cyril Barrett ed. Oxford: Basil Blackwell.
- Wittgenstein, Ludwig. 1980. *Culture and Value*, G. H. Von Wright ed., çev. Peter Winch. Oxford: Basil Blackwell. (*Kesinlik Üstüne + Kültür ve Değer*, çev. Doğan Şahiner, Metis Yayınları, 2009.)

Kültür Tüketiminde Zaman ve Tercihler

Marina Bianchi

14.1 Giriş

Ekonomi teorisi, kültürel değer ve değerlendirme problemine ancak yeni yeni, o da *tüketicinin* seçimi söz konusu edildiğinde değinmeye başlamıştır. Bu çözümleme eksikliğinin bir sebebi, ekonomide, malların kullanım ve değişim değerleri ya da ederleri arasındaki ilişkiyi çevreleyen belirsizliktir. Bu ilk bakışta çelişkili görünebilir, ne de olsa ekonomide, fayda ve tercih üzerinden kurulan kullanım değeri, fiyat belirlemedeki merkezi rolünü, maliyet temelli eski belirleme paradigmasını tersyüz ederek üstlenmiştir. Yine de, kullanım değerleri malların nesnel ve öznel özelliklerinin ayrıştırılamayacak biçimde birbirleriyle etkileşime girmiş olduğuna işaret ettiğinden, bunların çözülmesi problemli olduğunu kanıtlamış ve ekonomi alanının dışına, psikoloji, sosyoloji ya da tıp dünyası gerçekliklerine itilmiştir. Ekonomistlere göre, temel tercihler zamana içinde süreklilik arz ettiğinden, özgürce yapılan seçimler, kişisel tabanda minimum fiyat ve kişisel faydayı daha ayrıntılı bir sorgulamaya gerek duyulmaksızın ortaya koymaktadır.

Öyleyse, bireyin seçiminde maksimize edilmeye çalışılan şey fayda olacaktır, ancak tüm gerçek anlamları boşaltılmış haliyle bu kavram, kişisel istek ve kısıtlamalar arasındaki karmaşık ilişkinin çözülmesi için hiçbir açıklayıcı güce sahip değildir. Ancak halihazırdaki seçimlerin anlaşılması gerekiyorsa, tüketimde kullanım değerlerinin oluşum ve değişim biçimi, ve değişim değeriyle nasıl etkileşime geçtiği konusunun göz önünde bulundurulması şarttır. Bu özellikle kültürel değerler söz konusuysen geçerlidir.

Yakın zamanlarda gerek ekonomi alanının içinden gerekse dışından gerçekleştirilen analizler, kullanım değeri ve bireysel güdülerin seçimde merkezi önem taşıdığı, bir süredir unutulmuş bir geleneği canlandırarak bu boşluğu doldurmaya başlamış bulunmaktadır ki; bu da David Hume ve Adam Smith'in on sekizinci yüzyıl felsefi geleneğine denk düşer. Bu yeni yaklaşımlardan bazılarını bu

bölümün ilerleyen kısımlarında inceleyeceğim. Ancak, bunlardan birini burada hatırlamak gerek. Bu, deneysel psikoloji alanından gelen, bireysel güdülerin iki ana kategoriye ayrılabilirliği yönündeki önermesidir: Bir tarafta öz-güdülenme ve kendini ödüllendirmeye ilişkin etkinlikler, diğer yanda ise dışarıdan dayatılmış bir amaçlar kümesinin gereklerini yerine getirmekte aracılık eden, dış çevrenin güdülenmesiyle ilişkili etkinlikler.¹ İktisatçı Tibor Scitovsky'nin (1992), "savunmacı" ve "yaratıcı" tüketimi, yani amacı acı ve rahatsızlığı gidermek olan -temel ihtiyaçların karşılanması gibi- tüketim ile, daha çok kendini ödüllendirmeye yönelik, amacı okumak, oyun oynamak, müzik dinlemek, zevk için yürümek ya da sohbet etmek gibi fazladan zevk üretmek olan tüketimi birbirinden ayırırken başvurduğu usullama da, benzer bir ayırıcı çizgi üzerindedir.²

Bu ayırım ileride daha ayrıntılı açıklamaya girişeceğim iki sebepten ötürü önemlidir. Bunlardan ilki, kültürel malların öz-güdüsel ve keyif verici ayırımı olanaksız kılabilmesidir. Bireyin sanat ve kültür tüketimine dahil olması için çok sayıda dış neden olabileceği açıktır: ruhen ve manen yükselme, bilgi, statü, iş, maddi kazanımlar vb. ancak sanatsal yaratılar aslen zevk vermek ve duyular aracılığıyla zihni harekete geçirmek için oradadırlar. İkinci sebep, tüketimin bu iki türünün karşı karşıya gelebileceği ve birtakım dengesizliklere yol açılabileceğidir; örneğin, daha çok keyif verici ya da yaratıcı olan etkinlikler, daha savunmacı olanlarla karşılaştırıldıklarında maliyet yapılarından ötürü geriye düşerler. Öte yandan, tüketicilerin seçim yaparken yüz yüze geldikleri maliyet ve kısıtlamalar, yalnızca para ve fiyatlar cinsinden ifade edilebilen türden değildir; kullanım değerini seçip üretebilmek için zaman ayırabilme ve gerekli bilgi ve yetiye sahip olma gibi gizli kısıtlamalar da söz konusudur.

Bu bölümde kısıtlamaların bu farklı, daha az göz önünde olan biçimleri üzerinde yoğunlaşacağım. Altta yatan varsayımım, kültürel emtianın seçiminde ana rolü oynayan harekete geçirici yapının, savunmacı ya da amaçla-ilişkili emtiaya oranla daha karmaşık ve açık olduğu yönünde olacak. Bu yapı ağırlıklı olarak deneyim ve becerilerin birikimine ve ayrılabilen zamana dayanır; bir ihtiyacın giderilmesi de şart değildir. Başka bir deyişle, niteliksel özellikler niceliksel olanlara oranla daha belirleyici ve geleneksel fiyat ve gelir kısıtlamaları, daha

1 Deneysel psikoloji alanında, örneğin Deci (bkz. Deci ve Plate 1996; Deci ve Ryan 2002), öz-güdüsel ve dış-güdüsel etkinlikleri, Apter ise (1992, 2001) ara-amaçlı ve amaçlı halleri birbirinden ayırır. Kültürel antropolog Csikszentmihalyi (1975) kendini tatmine yönelik (kişinin kendi kendini ödüllendirdiği) etkinliklerin özelliklerine işaret etmek için deneyim akışı dediği şeye odaklanır. Bu Deci referansını Bruno Frey'e borçluyum. Mallar arasında Deci'nin özden ve dış çevreden kaynaklanan güdülenmeyle seçim yapılması probleminin bir uygulaması, Frey ve Stutzer'de (2004) bulunabilir. Güdülenme teorisine davranışsal yaklaşımlar için bkz. Kahneman vd. (1999).

2 Scitovsky, rahatlık ve zevk arasındaki ayırmadan bahsederken özellikle Berlyne'in adının altında kümelenen güncel psikoloji çalışmalarına değiniyordu (bkz. Berlyne 1971; Berlyne ve Madsen 1973). Savunmacı ve yaratıcı ürünler arasındaki fark devlet memuru/iktisatçı Ralph Howtrey'den (Howtrey 1926: 189-190) gelmektedir; söz konusu tartışma için bkz. Bianchi (2003).

önceki tüketim örüntüleri ve söz konusu metanın tüketilmesi için gerekli zamanın getirdiği kısıtlamalara göre daha az etkili olur.

Argüman şu şekilde ele alınıyor: İlk kısımda belirli bir tüketim teknolojisinin kültürel mallarla ilişkili seçimlere yönelttiği zaman kısıtlamalarını çözümlüyorum. Ardından, tüketim süresini daha esnek alarak, bu kısıtlamalardan bazılarını hafifletmeye yardımcı dokunabilecek teknolojik değişimler analiz ediliyor. Birinci bölümün ikinci kısmında, kültürel mallar tüketimini keyifli hale getiren özellikleri açıklamada yardımcı olan deneysel psikoloji araştırmalarına değiniyorum. Sonra, bu analiz üzerinden farklı ve değişen kısıtlama ve ödüllendirme yapılarının kültürel tüketimdeki son kullanım değerini ve bunun biçimini nasıl etkileyebileceği üzerinde duruyorum. Bu analiz genişletilmiş bir örnekle, zevk için okuma örneğiyle tamamlanıyor. Amacım, farklı türden motivasyonlar ve kısıtlamalar söz konusu olduğunda, kullanım değeri ve değişim değerindeki oynamaların, yalnızca kısıtlama ve çelişkilere değil, aynı zamanda buluşçu çözümlere yol açabildiğini göstermek. 4. Bölüm’de Michael Hutter’ın ve 2. Bölüm’de Terry Smith’in ileri sürdüğü gibi, bu çözümler kültürel değere hem erim hem de keyif katabilecek fırsatlar sunar.

14.2 Zaman Kısıtı

Zaman kısıtlamalarının kültürel değer yaratımını tehdit edebilir güçte oluşu, ekonomide bilinen ve iyi çözümlenmiş bir gerçektir. Sanat piyasasında maliyet düşkünlüğü problemine dair geniş literatür göstermiştir ki, bazı kültürel sektörlerde, özellikle de canlı performanslarda, üretimde sistematik gecikmelere ve üretimleri için gereken süre sabit olduğundan, maliyetin görece artmasına yol açabilir. Teknolojik gelişmeler sayesinde Roma’dan Londra’ya uçuş süresinin iki saate kadar düşmesine karşılık, bir senfoninin çalınma süresi hep aynı kalacaktır. Yine de performans sektöründe maaşlar yerinde saymayacak, daha yüksek verimli sektörlerle az çok aynı çizgide artış gösterecektir. Sonuçta zaman konusunda daha katı kültürel mal ve etkinlikler, katı olmayan kültürel ve kültür dışı etkinlikler karşısında kaybetmeye mahkum olacaktır (Baumol ve Bowen 1966; Towse 1997; Caves 2000; Throsby 2001).

Yine, üretim nasıl zaman alıyorsa, tüketim de alır; bu sorun her ne kadar üretimi etkileyen benzer bir çeşit “düşkünlük”e yol açıyor olsa da, daha az dikkat çekmiştir. Tüketim verimliliği, kendilerine has tüketim teknolojilerinin gerektirdiği farklı zaman kısıtlamaları sebebiyle, mallar arasında düzensiz artış gösterebilir. Örneğin, yiyecek tüketimi gibi temelde savunmacı bir etkinlik düşünüldüğünde, teknolojik gelişmelerin yemeğin gerek evde hazırlanma (fırın yerine mikrodalga kullanılabilirliği örneğin), gerekse tüketim süresini düşürdüğü ve esneklik sağladığı anlaşılır. Soğutma teknolojileri pek çok yiyecek çeşidinin daha uzun süre saklanmasına ve nakledilmesine olanak tanımıştır; fast-food

kolaylıkla edinilebilmekte, yolda bile yenebilmektedir. Tüketim süresi bölüne-meyen, sıkıştırılamayan ya da hızlandırılmayan pek çok kültürel mal içinse bu söz konusu olamaz. Eğer bir senfoninin çalınması bir saat on beş dakika sürüyorsa, dinlenmesi de bir saat on beş dakika sürer. Bale performanslarında daha hızlı dans edilemeyeceği gibi, performans kişinin canı istediğinde izleyebileceği şekilde parçalara da ayrılmaz. Sonuçta, bu malların tüketilmeleri için gereken süre diğerlerine göre artmıştır. Buna karşılık, yanıltıcı bir şekilde, fiyatların düşmesini sağlayan verim kazanımlarının sonucunda yıllar geçtikçe gerçekleşen ortalama gelir artmış, zamansal fırsat maliyetleri de bununla birlikte yükselmiştir.³ Bu süreçlerin etkisi, maliyeti yüksek daha az zaman talep eden malların, daha çok zaman isteyenlerin yerini alması olacaktır.

Tibor Scitovsky bu süreçlere dikkat çeken ve bunların tüketime etkisini çözümleyen ilk iktisatçılardan biridir. 1959 tarihli makalelerinden birinde, boş zaman aktivitelerinin tüketiminin, en çok da entelektüel gelişime adanmış olanların, özellikle bu tür aktivitelerin ustalaşma için gerektirdiği yatırım dahil edildiğinde, çok fazla vakit aldıklarını vurgulamıştır (Scitovsky ve Scitovsky 1959). Yine de ekonomik ilerleme ne “boşaltılmış” zaman buldurur, ne de bunun maliyetini düşer. Evişlerindeki eşi görülmemiş verim kazanımlarına ve çalışma haftasının giderek kısalmasına rağmen, Scitovsky’ye göre toplam çalışma süresi düşmüş olmaktan ziyade, değiş tokuş, kişisel bakım ve ilişkili hizmetler için harcanan zamandaki artış gibi farklı biçimler almıştır.⁴ Bu, daha bağlayıcı zaman kısıtlamalarının kaçınılmaz sonucu ise, keyfi tüketimin düşmesi ya da zaman açısından ekonomik etkinliklere kaydırılması olmuştur.

Öte yandan bu süreç, eğlenme zamanının kalitesi ve tüketiciye sağlanan toplam fayda üzerinde de etkili olur. Scitovsky’ye göre, daha hızlı tüketilen boş zaman aktiviteleri (özellikle de kültürel etkinlikler) daha az bilgi ve entelektüel çaba gerektirmek durumundadır. Karmaşık olmama gerekliliğinin yanı sıra, daha az yoğunlaşma, hafıza ve dikkat talep etmelidirler. Ayrıca buluşçu olmaktan çok “muhafazakar” olmalıdırlar. Dolayısıyla süreç, bu özelliklerle birlikte tüketicinin becerilerinin git gide azalması ve ayırım yapamaz hale gelmesi nedeniyle, biteviye kendini tekrarlayan bir hal almasıyla sonuçlanır (Scitovsky ve Scitovsky 1959: 100 - 101; Scitovsky 1986).⁵

Gary Becker’ın tüketim zamanının verimli kullanımı çözümlemesi, görece farklı fırsat zaman maliyetlerinin meydana getirdiği yerine geçme etkilerine vurgu

3 Tüketim için harcanan sürede gerçekleşmiş kazanımların da artması sonucunu doğurarak – bkz. Beker (1976).

4 Son araştırmaların gösterdiği kadarıyla, evde zamandan kazandıran araçlar, iş yükündeki bir hafiflemenin çok sonuçların kalitesinin artmasına neden olmuştur; bkz. Gershuny (1988).

5 Aynı makalede Scitovsky, sanata etki eden üretim gecikmelerini tartışır (ayrıca bkz. Scitovsky 1972 ve 1983) ve dolayısıyla Baumol ve Bowen’ın (1966) performans sanatlarındaki maliyet düşkünlüğü fenomeni formülasyonuna katılmış olur. Maliyet düşkünlüğü meselesine genel bir bakış için Towse (1997) ve Throsby’ye (2001) başvurulabilir. Söz konusu saptamalara Bianchi de (2003) değinmektedir. Scitovsky adına yapılmış bir ayrıcalık istemi için bkz. Besharov (2005).

yapar (Becker 1965, 1976). Ancak Scitovsky'nin zamanın kalite boyutu ve özellikle de, tüketim süresinin fiyatının yükselmesinin sebep olabileceği olası kalite kayıpları gibi dertlerinden hiç bahsedilmez. Bunu yapmak, artan zaman kılığının onun akılcı kullanımı bir şekilde üzerindeki etkisini araştıran Staffan Linder'e düşmüştür. Aynı Scitovsky gibi, Linder de verim artışı malları zamanla göreceli olarak ucuzlattığından, tüketim süresinin daha "mal yoğunluklu" etkinliklere verilmek üzere yeniden düzenleneceğini ileri sürer (Linder 1970: 78, 80). Bu sürekli ve/veya eşzamanlı tüketimle gerçekleşebilir (örn., yemek yerken bilgisayar oyunu oynamak, içmek, müzik dinlemek ve telefonla konuşmak gibi). Yerinden edilecek etkinlikler kültüre, zihinsel ve ruhsal gelişime adanmış, ve Linder'e göre mallara daha az bağımlılık gösterip, zamanın özgürce duraklama ve ilişkilendirmelere, katılım ve anılara dayalı kullanımına daha bağlı olanlarıdır (a.g.e.: 95, 100).

Son yıllarda ABD'de boş zamanın azalması konusunda sürdürülen tartışma canlılığını korumaktadır. Bütün olarak ele alındığında ABD'de çalışma sürelerinin artmış olduğu tartışılmaz bir gerçektir (Schor 1992, 2000) ve bir düşüş döneminin ardından Avrupa'da da artmaya başlamıştır. Buna ek olarak, analistler, kişilerin nesnel zaman bulabilme trendinden bağımsız olarak kendi zamanlarının kontrolünde bir düşüş algısı ve zamanın kıt olduğu yönünde artan bir his duymaktadırlar (Robinson ve Godbey 1997: 48, 305).⁶ Buradaki argüman, gerek çalışma süresi gerekse boş vakitlerdeki hız ve yoğunluk artışının zamanı kullananlardan hiçbir saat artışının karşılayamayacak görüldüğü her zamankinden yüksek taleplerde bulunduğu yönündedir. İnsanın işe adanmış tarzda (zamanın verimli kullanıldığı, gevşekliği kaldırmayan vb.) icra edilen etkinlik sayısı her geçen gün artmaktadır.

Peki, performans sanatlarını etkileyen maliyet düşüklüğü fenomeninde olduğu gibi daha zihinsel, daha çok zaman alan ve teknolojik açıdan katı olan kültürel malların zamanın akışı içinde kaybolacağı sonucuna mı varmamız gerekiyor? Buradaki çelişki, kültürel üretime dair olanlardan da sıkıntılıdır: Kamuoyunun sanata verdiği destek yapay olarak üretim maliyetini düşürse de, kültürel tüketimde üzerine para vermek bile tüketim için gerekli zamanı sağlayamayabilir. Her şeye rağmen, kültürel üretimde olduğu gibi, hem ekonomik ilerlemeyle harekete geçen teknolojik değişimler hem de tüketicilerin katılımcı tepkileri, tüketim zamanının katılığıyla etkileşime girmiş ve yeni çözümlerin ortaya çıkmasına yol açmıştır.

6 Schor (2000) bu artan zaman baskısı hissinden toplumu ve tüketimciliği sorumlu tutarken, Robinson ve Godbey (1997) boş zamanlarını doğru değerlendirmeyi beceremeyen tüketicileri suçlamaktadır. Öte yandan, artan boş zaman kaynaklarından birinin daha uzun ömür beklentisi olduğu unutulmamalıdır.

14.3 Zamanda Esneklik

Şirketlerin sanat üretiminde maliyet düşkünlüğünün etkisini hafifletmek için buldukları ve devşirdikleri stratejilerin pek çoğu, aynı zamanda onların tüketimindeki maliyet düşkünlüğüne de yaramıştır. Sıkça vurgulandığı gibi, yeniden üretim teknolojilerindeki büyük gelişmeler -baskıdan fotoğrafa, telgraftan radyoya ve video aktarımından internete- birim üretim maliyetinin düşmesine yardımcı olmuş ve maliyet düşkünlüğü fenomenine güçlü antidotlar sağlamıştır. Bu faktörlerin yanı sıra, şirketler tarafından öngörülmüş organizasyon çözümlerinin pek çoğu, kültürel mallara erişim için gerekli maddi ve entelektüel maliyetin düşmesine etkili bir şekilde katkıda bulunmuştur.⁷

Bu değişimler tüketim teknolojisini de etkileyecek şekilde genişlemiştir. Bunun sonucunda kültürel tüketim süreleri, becerileri ve modları kökten değişime uğramıştır. Rahatlık ya da “savunmacı” malların tüketimini dönüşüme uğratan teknolojik değişimlerin çoğu, aradaki tamamlayıcılık ilişkisi sayesinde çoktan “yaratıcı” malların tüketimini de etkilemiştir. Örneğin ışıklandırma teknolojisi, on dokuzuncu yüzyılın başlarında kömür kullanımına kadar değişmeden kalmıştır. O zamana dek tek bir evin aydınlanması bile bir kişinin durup fitilleri ayarlamasını gerektirmekteydi (Crowley 2001: 111 - 115). Ancak gaz ve elektrikle aydınlanma, yalnız rahatlık getirmekle kalmıyor aynı zamanda kültürel olanlar da dahil olmak üzere her tür etkinlik için zaman kısıtlamalarının gevşemesine sebep oluyordu. Kesin konuşmak gerekirse, yaratıcı sektörde yeniden üretim teknolojilerinin gelişmesiyle etkinleşen değişimler, tüketim teknolojisine zamanı daha esnek ve verimli kılmaya katkıda bulunan yeni özellikler getirmiştir. Bunlar dayanıklılık, yeniden üretilebilirlik, modülerlik ve parçalanabilirliktir.

Bunlardan birincisi olan dayanıklılık; gelişen kopyalama, koruma ve depolama teknolojileri aracılığıyla elde edilir.⁸ Bir yandan seçimlerin denenmesi için zamanın ufkunu genişletirken diğer yandan var olan kültürel deneyim yelpazesindeki seçeneklere yenilerini ekler. Tüketimde esnekliği artırmakla (artık seçimlerin geri dönüşü olduğundan), zamanın verimli kullanılması potansiyelini de artırmış olur (her ne kadar bu özgürlük kullanılmıyor olsa da). Bu süreçler iki yoldan etki eder: Bir yandan zaman kısıtlamalarını hafifletirken (kişiye bahsedilen zaman etkin bir şekilde artar), diğer yandan zaman-kısıtlamalı seçimlerle ilişkili risk, maliyeti yüksek hatalar ve pişmanlık seviyesini aşağı çekerek fırsat zaman maliyetini düşürürler.

İkincisi, yani yeniden üretilebilirlik de aynı etkilere sahiptir, ancak fazladan, kültürel tüketim fırsatlarının erişilebilirliklerinin artırılmasına ve yayılmasına da

7 Yayıncılık, kayıt ve film endüstrilerindeki dikey entegrasyon süreçleri, birim maliyetlerin düşmesini sağlarken, yaratılan ve yayılan türler, uzmanlaşmış ürünler ve yazarların ünü ile ilgili ve adanmış tüketicilerin varlığının bir araya gelişi de, bilgi edinmenin maliyetinin düşmesine katkıda bulunmuştur (bkz. Caves 2000: 147).

8 Örneğin son zamanlarda eski caz klasikleri “ameliyat” edilmek suretiyle eski kayıt gürlütüsünden arındırılarak 50 CD’lik “Jazz Reference” koleksiyonlarında stereo olarak sunulmuştur.

olanak tanır.⁹ Erişilebilirlik ve yaygınlık ise bilgi ve maruz kalmayı getirir, ayrıntılı bilgi edinilmesine olanak tanır ve istenen özelliklerin seçilmesini kolaylaştırır. Toplam etki, tanınabilirlik ve aşinalık konusunda bir kazanımdır.¹⁰ Erişilebilirlik ayrıca zamanın kullanım ve işlevlerini de katlayarak, eşzamanlı tüketime (araba kullanırken radyo dinlemek, seyahat ederken okumak gibi) ve atıl sürelerin azaltılmasına olanak tanır. Fırsat zaman maliyetleri de, bu, daha verimli kullanım yoluyla düşürülmüş olur.¹¹

Üçüncüsü, yani sanatta modülerlik -aynı zamanda mobilyada, giyimde, yeni medyanın etkileşimli kullanıma açık kültürel ürünlerinde vb.- kültürel bir mala ait karakteristik özelliklerin bir diğerine aktarılabilir kılınmasıyla oluşur. Belirli anahtar özellikler yeni çözüm kombinasyonlarının ortaya çıkmasına olanak tanıyan eşleştirme araçları haline gelirler. Stiller, türler, seriler ya da modadaki evrimleşme, işbaşındaki modülerlik örnekleridir.¹² Modülerlik, aşinalık ve anlayışın geliştirilmesini öne çıkarmanın yanı sıra, tüketicinin kültürel ürünlere ait unsurları yeniden bir araya getirerek asıl arzuladığı ürünü üretmesine olanak tanır. Kişiyi özel sanat, kitap ve müzik koleksiyonundan kişinin giyimine katılacak yeni unsurlara kadar bunların hepsi, üretim ve yeniden üretimde modülerliğin olanaklı kıldığı etkinliklerdir.¹³

Son olarak, parçalanabilirlik, kültürel malların karakteristik özelliklerinin karmaşıklığını yansıtır ve bu sayede mümkün kılınır. Kültürel deneyimlerin ayrı birimlere parçalanmasının olanaklı kılınmasıyla, yeteneklerin amaçlananla eşleşmesine yönelik adım adım öğrenme sağlanmış olur. Kaydedilmiş bir canlı performansı, belirli bir bölümünü incelemek, tekrarlamak ve bellek için durdurmak; yeni bir müzikal kompozisyon yaratmak için müzik parçalarını parçalayıp bir araya getirmek; okuma zamanını kişinin seçtiği tempoda bölümlere ayırarak kontrol etmek – bunların tümü yeniden üretim tekniğinin bu boyutunun sunduğu yeni fırsatlar getirir. Parçalanabilirlik, modülerliğin tamamlayıcısıdır ve bu ikisi bir araya geldiklerinde -açık uçlu bir yapboz gibi- kültürel ürünlerin

9 Steven Knopoff (8. Bölüm) ve Lourdes Arizpe'nin (9. Bölüm) kabile danslarının ve diğer kültürel pratiklerin videoya kaydedilmesi örneğiyle gösterdiği üzere.

10 Yeniden üretim teknikleri, Walter Benjamin'in ünlü makalesinde (1968 (1936)) vurguladığı gibi, sanat yapımının biricikliğini elinden almakla kalmamış, onu aynı zamanda kendine özgü kült ve ritüel değerinden de (aura) mahrum bırakmıştır. Artık görseller daha fazla izleyici tarafından görülebilsinler diye -Benjamin özellikle filmler üzerinde yoğunlaşmıştır- ayrılabilir ve taşınabilir kılınmıştır (1968: 231).

11 İnternetin gelişmesiyle bilgi kullanımı ve üretimi maliyetlerindeki düşüşe eşlik eden geniş değişimler yelpazesine -yeni resmi ve gayresmi etkileşim kuralları- Hutter'da (2001) değinilmiştir.

12 New York Modern Sanat Müzesi'nin kurucusu Alfred Barr Jr. bir keresinde şakayla karışık, Saks Fifth Avenue'nun, kullanımı daha zorunlu ürünlere sanatsal özellikler getirmek yoluyla modern sanatın popülerleşmesine "iki kıyırık eleştiriden" daha çok katkıda bulunduğunu yazmıştır; bkz. Kimmelman (2003: 14).

13 Son zamanlarda çıkan Güney Kore ürünleri gibi interaktif online bilgisayar oyunları, oyuncuların kendilerine has bir şekilde (yüz bini aşkın kombinasyon bulunmaktadır) silah, zırh ve kişisel özellik edinmelerine olanak tanımaktadır. Bu sayede oyuncular birbirleriyle tanışıp konuşan ve diğer oyuncuların da beğenip katıldığı ittifaklar kuran eylemci kişiliklerini yaratabilmektedirler.

karakteristik özelliklerinin etkin ve esnek bir şekilde yeniden yapılandırılmalarına ve zamanın daha buluşçu bir kullanımına olanak sağlarlar.

Bu yeni özelliklerin tüketim süresinin kalitesine katkıları neler olabilir? Değindiğim dört özellik, tüketim süresinden sağlanan tatminde aslen farklı ölçülerde etkili olur. Scitovsky ve Linder temel olarak yeniden üretilebilirlik özelliği üzerinde yoğunlaşmışlardır (aynı müziğin sonsuz kopyası ve çok az farklı çeşitlemeleriyle, ürünlerin standardizasyonu). Esasen, yeniden üretilebilirlik tüketim süresini aşırı yüklemeye ve sanat yapıtına aşına olmayı hızlandırmaya meyilli olmak suretiyle, aşırı maruziyetten ürünün yozlaşmasına ve bilgi içeriğinin hızla erozyona uğramasına sebep olabilir. Dayanıklılık da aşırı içli dışılığa sebebiyet verebilir; örneğin, artık eser toplamayan bir müze yeni ziyaretçi çekemediğinde, ya da hep orada duran eski güzel yapıya artık “bakmadan” geçildiğinde olan budur. Ancak modülerlik ve parçalanabilirlik söz konusu olduğunda durum değişir; çünkü bunlar, gördüğümüz gibi karakteristik özelliklerin yaratıcı bir biçimde yeniden kullanımına izin vererek zamanın ve becerilerin buluşçu bir şekilde yeniden kullanımını olanaklı kılarlar.

Bu demektir ki teknolojik değişimler malların bulunabilirlik ve tüketim kısıtlamaları üzerinde bazıları değer yaratımı için yeni fırsatlar tanıma konusunda gerçekten verimli çeşitli yollar üzerinden etkili olmaktadır. Ama bir estetik deneyimi değerli kılan şey nedir ya da bazı kültürel değerleri diğerlerinden keyifli kılan nedir soruları nasıl yanıtlanır? Daha çok psikolojik araştırmalarla aldığımız bu yanıt, temel olarak onların değişimler, buluşlar ve yenilenmeler sırasında bizi harekete geçirme yetilerinde aranmalıdır.

14.4 Estetik Tercihler

Estetik tercihlerin altında yatan güdüsel mekanizmalar araştırmalarında gerek Gestalt teorisi gerekse deneysel estetik bir hayli etkili olagelmıştır (Crozier ve Chapman 1984). Gestalt aslen sanat yapıtının estetik tepkileri açığa çıkaran *düzenleyici* unsurları üzerinde yoğunlaşırken (Arnheim 1969), on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Wilhelm Wundt, Ernst Weber ve Gustav Fechner’in öncülük ettiği deneysel estetik sanat yapıtının hoşlanma duygularıyla pozitif korelasyona sahip özelliklerini araştırmaya girişmiştir.¹⁴

Bu son çözümleme alanında en önemli yeri Daniel Berlyne’in yeni deneysel estetiği tutmuştur (Berlyne 1971; Berlyne ve Madsen 1973). Berlyne çalışmalarını temel olarak verili bir durumun uyarıcı potansiyeli ile (tahrik) bununla ilişkili görünen hoşlanma ve hoşlanmama duyguları arasındaki bağlantıyı inceleyen nöropsikolojik araştırmalara dayandırır. Berlyne, birbirini izleyen bir dizi deneyin akışında estetik deneyimin pozitif haz değerinden sorumlu belirli değişkenlerinin çatışkı ya da karşılıklı ilişkili olduğunu keşfetti. İlişkisel ve birbirlerine

¹⁴ Fechner’in çalışmalarının estetikteki rolü üzerine bkz. Arnheim (1986: 40).

bağlı doğaları belli olsun diye bunlara tertipli (collative) değişkenler adını verdi. Kesin olarak tanımlamak gerekirse, bunlar buluş, sürpriz, çeşitlilik, karmaşıklık ve belirsizliktir. Öte yandan, pozitif haz tepkileri, uyarıcı potansiyelindeki artışlarla birebir örtüşecek şekilde yükselişe geçmezler. Gerek düşük gerekse yüksek tahrik seviyeleri çekince yaratabilir. Haz orta tahrik seviyelerinde maksimuma yaklaşırken, buluş, çeşitlilik, belirsizlik ve benzeri saikler de yüksek ya da düşük seviyede hissedilebilir.

Bu düzende, estetik deneyimden alınan haz iki yolla artırılabilir: uyarıcı potansiyel *artırılarak*, yani buluş, çeşitlilik ya da karmaşıklık düşükse (yani toplam sıkıcıysa) bunlar artırılarak; ya da potansiyel çok yüksekken (örneğin tehditkar haldeyken) *düşürülerek*. Yapboz çözmek, roman okumak ya da müze gezmek, estetik deneyimin bu iki boyutundan birinde yer alabilir. Deneyim açıldıkça aşinalık, ustalık ve denetim artar ve deneyimin yeni olmasından kaynaklanan başlangıçtaki huzursuzluk, deneyimin getirdiği yenilik ve karmaşayı keşfetmek gibi yeni bir olanak açarak azalır. Öte yandan, bu yorumsama çerçevesinde bir maksimum haz durumu sağlamak, ekonomik modellerin denge durumu gibi bir huzur konumu sağlamakla aynı şey değildir. Deneyimin tekrarlanması kaçınılmaz olarak onun yenilikçi potansiyelini erozyona uğratar: Maksimum haz, tekrarlandığında, azalan hazzla dönüşür. Berlyne'in güdülenme teorisinde, eski optimum tahrik modellerinin karşısında duran keşifçi, dinamik bir boyut söz konusudur.

Berlyne'in modeli 1980'lere dek deneysel estetik üzerine psikolojik araştırmalara öncülük etti. Ancak sonraları, kültürel belirleyicilerden fazlasıyla bağımsız ilerleyen bir teori olduğu için ve laboratuvarında kullanılan deney materyallerinin sanat deneyiminin çok boyutluluğuyla eşleştirilemeyecek denli zayıf olması nedeniyle eleştirildi.¹⁵ Yine de izleyen araştırmaların çoğunluğu Berlyne'in yaklaşımının tamamen bertaraf edilebileceği kesin sonuçlara götürebilecek gibi görünmemektedir. Örneğin Apter'in teorisi, her ne kadar kısmen Berlyne'in teorisini eleştiriyor olsa da, Berlyne'in verdiği sonuçların genişletilmesi ve geliştirilmesi olarak okunabilir (Apter 1992, 2001).¹⁶ Apter'in teorisi tahrik modellerine önemli, tahrik-arama ve tahrikten-kaçınma davranışlarının meydana geldiği belirli güdüsel bağlamların saptanması olarak tanımlanabilecek, Berlyne'inkilerin arasında olmayan bir nitelik daha katar. Burada Apter tam olarak, deneyim ve ilişkili duyguların yapılandırılması esnasında bunların metagüdüsel çerçevesi olarak görülebilecek iki tip davranış modu ya da zihinsel durumu birbirinden ayırır. Apter'in amaçlı durum olarak adlandırdığı ilk mod; anlam yerine amaçlara ayrıcalık tanır, geleceğe bakar ve hakimiyet, ciddiyet ve başarıdadır. İkinci

15 Ayrıca karmaşıklık üzerine yapılan son deneyler, Berlyne'in çift yönlü haz eğrisinin üretilmesinde başarısız olunduğu yönünde yorumlandı. Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Kubovy (1999).

16 Tersine dönüş teorisinin çekirdek yapısı ve kavramları optimum tahrik modelinin karşıtı olarak sunulmaktadır; Apter (2001) Berlyne'i bu modellerle ilişkilendirmektedir, ancak bu görüşümüz üzere yanlış bir sınıflandırmadır.

mod olan ara-amaçlı durumda ise, etkinliğin kalitesi amaçlara üstün gelir ve hakimiyet, oyunbazlık ve hazırcevaplıktır.¹⁷

Modlardan birinde ya da diğerinde olmak, uyaran ve tercihlerin birbirleriyle etkileşime girme biçimlerini etkiler. Amaçlı modda tercihler tahrikten kaçınma yönündeyken, ikinci modda tahrik arayışı söz konusudur. Bu, tahrik seviyesi düşük bir olay ya da etkinliğin ilk moddayken hoşlanma ve rahatlama duyguları uyandıracığı ancak ikinci moddayken sıkıcı bulunacağı anlamına gelir. Öte taraftan, tahrik seviyesi yüksek bir etkinlik de, deneyimlenme esnasında hangi modun baskın olduğuna bağlı olarak ya huzursuzluk ya da hoş giden türden bir heyecan kaynağı olarak algılanır.¹⁸ Dolayısıyla bu güdüsel sistem bir çifte durağanlık gösterir ki; bu da bir meta güdüsel moddan diğerine geçiş yapıldığında, tercih edilen seviyedeki bir değişkenin karşıt değere sıçrayabileceği anlamına gelir.¹⁹

Bu model sanata uygulandığında haz verici duyular üretebilecek çeşitli mekanizmalara ilişkin faydalı yaklaşımlar sunar. Zevk uyandıran değişkenlerin, her ne kadar Apter bunlara zihinsel sinerji kaynakları adını verse de, Berlyne'in teripli değişim değişkenlerinden farkı yoktur. Sanatsal yaratılarda yuvalanan belirsizlik, metafor ve gerçekle hayal dünyası arasındaki etkileşimler, sürekli metamorfoz geçirdiklerinden ve ürettikleri yorumların yön değiştirmesinden ötürü uyarıcıdırlar (Coulson 2001: 230).²⁰ Öte yandan ara-amaçlı, oyuna ve kendini ödüllendirmek için düzenlenmiş sanat etkinliklerinin tahrik arayışı davranışına zemin hazırladığı daha temel bir gerçekliktir. Bu, ciddiyetin hüküm sürdüğü alandan hem korunma hem de belirli bir mesafe sağlayan çerçeveler kullanılarak elde edilir. Konser salonları, sanat galerileri ve tiyatroların yanı sıra, -yaratıcı etkinlikler fikrini canlı tutan- spor ve oyun alanları, parklar, sahiller vb., değişkenleri, aksi durumda deneyimlenebilecek tehditkarlık ve iç karartıcılık yerine, heyecan ve keyif kaynaklarına dönüştüren koruyucu araçlar olarak iş görürler.

17 Apter buna ek olarak üç metagüdüsel çiftten daha bahseder: kuralların ve kısıtlamaların deneyimlendiği konformist-negativist modlar; durumların aktarımsal görüntüşleriyle ilişkili ustalık-sempati modları; ve deneyimlerin toplumsal boyutuyla ilgili özcü-özgeci modlar. Ayrıntılı bilgi için bkz. Apter (2001).

18 Tercihlerin tersine dönmesi örneklerine hem ekonomi hem de davranış psikolojisinde sık rastlanır. Beklenen fayda teorisinde tercih sıralaması bunların açığa çıkarılma yöntemlerine de dayanabilir -- ki bu da çerçeve problemi adıyla bilinir; bkz. Thaler (1991: 143 - 144). Buna ek olarak, farklı seçim alanlarında farklı zaman ölçütleri de tercihlerin tersine dönmesine yol açabilir. Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Strotz (1955-1956).

19 Apter'e (2001) göre, bu tersine dönüşün sebepleri, aniden meydana gelen olumsuz bir olayın amaçlı moda ve tahrikten kaçınmaya yol açması durumunda görüldüğü üzere dışsal olabileceği gibi, doygunluğun gerçekleşmesi durumunda görüldüğü üzere içsel de olabilir. İlginçtir ki, ikinci durumda tersine dönüş, zaman geçtiğinden ve tekrara düşüldüğünden, bir anda gerçekleşir.

20 Zihinsel sinerji kaynakları, verili bir varlığın karşıt ya da belirli bir gruba has karakteristik özellikler taşıyormuş gibi görüldüğü ya da deneyimlendiği zamanlarda beliren bilmece ya da paradokslardır. Hem Necker kübü ya da Gestalt formlarında görüldüğü şekilde, varlığın anlamı karşıt bir başka şeye dönüştüğünde olduğu gibi bir şeyin akabinde, hem de birden fazla yorum tabakası üst üste bindiğinde görüldüğü gibi bir anda ortaya çıkabilirler. Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Coulson (2001: 230).

Tersine dönüş teorisinin estetik deneyimlere ve psikolojik pratiklerine uygulanabilirliği, karmaşık olması ve birbirini izleyen tersine dönüşlerin belirlememesi nedeniyle eleştirilmiştir. Ancak yine de sabit ve yüksek haz seviyesinin tüm zaman boyunca korunması gibi naif beklentilere tedbir getirmektedir.

Son olarak, evrimsel psikoloji araştırmalarından çıkan bir başka estetik tercih analizi kümesi daha bulunmaktadır (Barkow vd. 1992). Bu bağlamda en dikkat çekici olan çalışmalar, manzara tercihlerinin biçimlenmesi, yani fiziksel çevreye verilen estetik tepkiler üzerinde yoğunlaşanlardır.²¹ Kaplan'ın (1992) önerdiği modelde, hem tercih göstergeleri olarak iş gören hem de bilgi edinme ve işleme süreciyle bağlantılı olan dört değişken seçilmiştir. Bunlar tutarlılık, karmaşıklık, açıklık ve gizemdir. Manzaralar, bir uçta, yüksek tutarlılık gösteren ve dolayısıyla az çok kolay anlaşılabilen düzenli ve birbirini tekrarlayan özellikler gösterir. Diğer uçtaki manzaraların karakterini ise kısmen perdelenmiş manzaralar, gizemi çağrıştıran ve keşfetme isteği uyandıran dolambaçlı ya da kıvrımlı yollar belirler. Bu ikisinin arasında açıklık ve anlaşılabilirliği artıran çeşitli ipuçları verilmiş, ya da karmaşıklığı daha keşifçi davranışlara yol açan manzaralar bulunur. Süjelere fotoğraf ya da slaytlar eşliğinde sorular sorulan laboratuvar deneyleri, estetik tercihlerde gizemin en değişmez göstergelerden biri olduğunu göstermektedir. Diğer taraftan, tutarlılıktan yoksun olduklarından anlaşılabilirliği güç olan, ya da karmaşıklıktan yoksun olduklarından sıkıcı olan manzaralar en az tercih edilenlerdir. Demek ki, hoşlanılan manzaralar kolaylıkla okunabilen ancak sıkıcı olmayan; kısmen açık ve en önemlisi kişinin sahneye daha derinden dalıp gitmesi için yeni fırsat ve keşif alanları açan düzenlemelerdir.²² Burada, Apter'in korumacı çerçevesi ve Berlyne'in optimum tahriği aşinalık ve yeniliğin bir karışımı olarak görüşü ile örtüşme görülebilir.²³

Diğer çevresel tercih örüntüleri çözümlemeleri kentsel alan, yerleşim yerleri, mimari ve manzara fotoğrafları ve resimlerine uygulanmıştır (Orians ve Heerwagen 1992). Olumlu tepkilere yol açanlar, yine, sığınak ve açık alan fırsatlarını dengeleyen, "her zaman öğrenecek bir şeylerin daha var olduğu hissi"ni uyandıran çevresel özelliklerdir (a.g.e.: 572 ve 573). Bu açık uçlu dengeyin en

21 Buradaki ana düşünce, estetik tercihlerin, bireylerin daha çok yaşama şansı bulunan özellikleri keşfetme, öğrenme ve kullanmalarına fırsat veren bir çeşit zihinsel rehber görevi gördüğüdür (bkz. Orians ve Heerwagen 1992). İlginçtir ki, estetik tercihler, öğrenme esnasında verilen duygusal tepkiler olarak tanımlanmıştır (ya da bilgi örüntülerine dair verilen duygusal hükümler; bkz. Kaplan 1992). Bu referansı Roger Koppl'a borçluyum.

22 Tüm sürücüler doygunluğa ulaşmışken gerçekleşen öğrenme Kaplan için ayrı bir önem taşır: Organizmanın çevresini keşfetmesi ve onun hakkında daha sonra kullanabileceği bilgiler edinmesi için en elverişli zaman, bu zamandır (Kaplan 1992: 584). Spekülatif bilginin yararı doku-nabilecek olası sonuçlarının bununla ilgisi yoktur.

23 Bu çalışmalar aynı zamanda ağaçların ya da çiçeklerin varlığı gibi diğer ekolojik değişkenlerin bizim çevre algımıza etkisine işaret eder. Ağaç gören dairelerde yaşayan insanlar, binalar ve çimen görenlere göre çevrelerinden daha memnundurlar. Ağaçların çiçeklerin ve bulutların getirdiği hoşnutsuzluk, bu evrimsel yaklaşımda zenginlik ve bolluk vaat eden mevsim değişimlerinin göstergesi sayılmıştır.

mükemmel örneği, Frank Lloyd Wright'ın evleri gibi görünmektedir (Orians ve Heerwagen 1992). Onun mimari çözümlerinde, kolayca makinelerle üretilen düz hatlı örgüler ve basitleştirilmiş süslemeler, bunu saran çevrenin ve kullanılan materyallerin getirdiği tutuculukla birleştirilmiştir. Sade duvarları, renkli camları, renkler ve materyalin tekrar ve değişimleri -tuğla, cam, ahşap, taş, terracotta- uyum ve kontrastı birleştirmiş ve içinde yaşanan çevreye, Wright'ın göz müziği adını verdiği bir ritim duygusu ve çeşitlilik getirmiştir.²⁴

14.5 Farklı Alışkanlık Dereceleri

Önce hoş giden uyarıcılar ve estetik tepkileri karakterize eder görünen özellikleri özetleyelim. Bilişsel tepki türleri olarak adlandırılabilir gruba ait kimi ortak özellikler vardır: yenilik, çeşitlilik, karmaşıklık, belirsizlik, sinerjiler ve gizem. Bunlar halihazırdaki ve birikimli bilgiler arasındaki çarpışma ya da kontrasttan türetilen tüm uyarıcıları kapsar. Şüpheli harekete geçirir ve keşif etkinliğine girişmek için gerekli saikler sağlarlar. Sözü edilen değişkenlerin tümü, ve sürprizlilik, belirli bir olaya son maruziyetten beri geçen zamansal “mesafe”ye bağlıdır. Bu boyut bahsettiğim araştırmalarda daha az çözümlenmiştir, çünkü çoğu deney alışkanlığa neden olduğundan tekrarlanmamıştır. Yine de, bu boyut çok önemlidir.²⁵ Gerek zamanın geçmesi gerekse bilginin edinilmesi ve yayılması, deneyimin referans noktasının yerinden oynamasına neden olur. Tekrar ve tanıdıklık, bir zamanlar heyecan verici olanı sıkıcı bir şeye dönüştürerek adaptasyon ve doyumluk getirebilir. Ancak bunun tersi de gerçekleşebilir; başlangıçta heyecan verici olanın, zaman ve bilginin deneyime keşfedilebilecek yeni boyutlar katmasıyla daha heyecanlı hale gelmesi de mümkündür. Son olarak, doğrudan tepkilerin olduğu bağlamı sınırlayan özellikler bulunur. Bunlar, çevrenin durumunu (sosyal ve kültürel) ve bireysel metagüdüsel çerçeveyi içerir. Gördüğümüz üzere, bunlar da, deneyimin düzenlenme ve algılanma şekillerini biçimlendirmek yoluyla estetik tepkilerin gösterilmesine etkide bulunur, aynı olayın olumlu ya da olumsuz hislerle algılanmasına yol açarlar.

24 Bkz. Larkin ve Brooks Pfeiffer (2000: 57). Wright, Scottsdale-Arizona'da kendi evini yaparken (Taisein West diye adlandırdığı proje 1937'den 1959'daki ölümüne kadar sürmüştür), çöl manzarasına dair şunları yazmıştır: “Buranın apaçık simetrisi gözü yoruyor, hayal gücünü güdük bırakıyor, yaşanacakları başlamadan bitiriveriyor. O nedenle çöldeki yapıda görüntü hiçbir simetriye yer verilmemeli... Arizona'nın kendine has bir mimariye ihtiyacı var. Düz hatlar ve geniş düzlemler buraya kesikli çizgilere, dokulara, kırık düzlemlere dönüşerek gelmeli, çünkü göz alabildiğine uzanan koca çölde kesiksiz tek bir çizgi bile yok!” (Larkin ve Brooks Pfeiffer'da alıntılanmış, 2000: 298).

25 Süre, ve daha önemlisi deneyimlerin sıklığının, ilişkili ödüllere bağlantısını ilk fark eden, iktisatçı Herrmann Heinrich Gossen (1883 (1854)) olmuştur. Tam olarak verili bir süre alan her deneyimin, tekrarlandığında, artan sıkıcılık nedeniyle azalan bir geri dönüş sağlayacağını öne sürmüştür. Bu hususların ve zaman etkeninin yıkıcı etkilerinin geleneksel seçim teorisi üzerindeki etkilerinin bir çözümlemesi için, bkz. Georgescu-Roegen (1983), Stedman (2001) ve Nisticò (2005).

Çoğu kültürel etkinliğin, karmaşıklıkları, iç çeşitlilikleri ve diğer etkinlik biçimleriyle bir arada etkileşimlerinin bu boyutlardan bir veya birden fazlasını, ve dolayısıyla kişinin zamanını, hatta da katkıda bulunacak biçimde, öğrenerek ve buluşçu bir şekilde kullanma ekonomilerini harekete geçirebileceğini göstermek zor değildir.²⁶ Tekrar ve maruziyetin birçok sanatsal meta için hazzı neden erozyona uğratmadığının açıklaması bu olabilir.²⁷ Tüketim teknolojisindeki birçok değişim, gördüğümüz üzere, modülerlik aracılığıyla kullanımda esneklik ve özgürlük sağlamak ve kolay erişebilirlik aracılığıyla bilgi edinme maliyetlerini düşürmek yoluyla, aynı zamanda bu değişim ve çeşitlilik ekonomilerine de yaramıştır. Bu sebeplerden ötürü sanatsal ve kültürel meta zaman içinde alternatif tatmin kaynaklarına oranla daha yüksek kullanım değeri vaad etmektedir. Güçlü rekabet avantajından yararlanabilir ve sistematik olarak tüketim süresinin yapılandırılmasına katılabilirler. Yine de bazılarının tartışıldığı karşı faktörler de bulunmaktadır. Şimdi birtakım başka nitelikler ekleyeceğiz.

Öncelikle, yeniden üretim teknikleri tüketiciye zaman, para ve insan kaynakları için birbirleriyle rekabet eden çok daha fazla sayıda malın üretimi için olanak sağlamıştır. Zamandan *tasarruf* sağlayan araçların pek çoğu aynı zamanda zamanı *tüketen* araçları olmuştur. Televizyon, radyo, CD'ler, videolar daha önce bahsettiğimiz çeşitli şekillerde zamandan tasarruf edilmesini sağlarken, aynı zamanda, başka şeylerin yerine geçen ve alternatif zaman değerlendirme yolları yaratan sabit birer kaynak oluşturarak zamanı tüketmektedirler. Diğerlerinin yerini alan etkinlikler, yatırım yapılması gereken zaman cinsinden ele alındığında gözle görünür şekilde fark gösterebilirler: Zaman açısından daha yakında ve ucuz olanlar, kolaylıkla daha karmaşık ya da yeni ve çeşitlilik gösteren kültürel malların yerini alabilirler. İkinci olarak, boş vaktin niceliksel olarak kısıtlandığı ve daha duraklamalı bir biçimde kullanıldığı doğruysa, bu sürecin güdüsel tamamlayıcısı, uyaran-geliştirici etkinliklerin karşısında yer alan amaçlı hallerin baskınlaşmasıdır.²⁸ Alışkanlıklar, kurallar ve rutinler, bilgi ve zaman kısıtlamalarının akılcı biçimde ekonomikleştirilmesine yönelik tepkilerken, aynı zamanda katı davranış kalıplarına da kaynaklık ederler. Bir kez kurumlaştıklarında, hazzı geliştirmektense törpüledikleri kanıtlandığında bile, bu örüntüleri kırmak zorlaşır. Birkaç araştırmanın da onaylar görüldüğü üzere, ilk alıştığımız mallar, rekabet

26 Bunlara, çeşitlilik ekonomileri denebilir; birikmiş tüketim sermayesinin tamamlayıcı kullanımına açık olduklarından ve bir iş kolundan diğerine avantaj sağlayarak aktarılabilirliklerinden (örn., görsel sanatlardan hoşlanan birinin baleden keyif alması, ya da bunun tersi), sanat tüketiminin birikimli boyutundan yararlanırlar (Throsby 2001: 117); bu noktalar üzerine daha ayrıntılı bilgi için bkz. Bianchi (1998b, 2002).

27 Yeniliğin tüketici seçimlerinde nasıl stratejik olarak kullanılabileceğine ilişkin bir analiz, Bianchi'de (1998a, 1999) bulunabilir. Müzikten alınan zevkin analizi için, bkz. Rozin (1999: 127). Berlyne ve Csikszentmihalyi'nin yaklaşımlarının mimariye uygulanması üzerine bir çözümleme için bkz. Benedikt (1996).

28 Ayrıca, Scitovsky'nin sıklıkla söylediği gibi, günümüz toplumlarında üretim becerilerinin edinilmesi, tüketim becerilerinin edinilmesinin üstünde tutulduğundan, kültürel-sosyal bir eğilim de söz konusu olmalıdır (Scitovsky 1985 ve 1992: 269).

halindeki alternatiflerinden daha yüksek oranda alışkanlık yaratan, rahatlık sağlamaya yönelik olanlardır (Frederick ve Loewenstein 1999).²⁹

O zaman, vardığımız nokta, farklı kültürel ürünlerin birbirleriyle ve kültürel olmayan mallarla etkileşim yollarını değerlendirirken hesaba katılması gereken pek çok etkenin bulunduğuudur. Bunlardan ilki kullanım süresi, zaman yatırımı ve becerileri içeren erişim maliyetidir. Bunlardan her biriyle ilişkili, gerek hali-hazırda gerekse zaman içinde kazanılacak ödüller vardır. Son olarak bir de seçim kümesini sınırlandıran davranış alışkanlığı örüntülerini terk etmenin, vaktiyle rekabet halindeki seçeneklerin monopolleşmiş tek bir seçime dönüştüren maliyeti söz konusudur. Bu unsurların hepsinin birden ayrımına varılması, idare edilmesi ve korunması zordur, ve bu da, tüketim tercihlerinde daha ödüllendirici olanın baki kılınması için basit bir reçete olmadığı anlamına gelir. Bunun sonucunda (aksini iddia etmek her ne kadar çekici görünse de), zamanın kullanımını için normatif bir *doğrunun* olamayacağı görülür. Yine de kültürel ürünlerin lehine işleyen genel bir argümandan söz edilebilir: Bunlar, karmaşıklıkları ve açık-uçlulukları nedeniyle, alışkanlığa ve kullanım değerinden zaman içinde kaybetmeye en az hedef olan ürünlerdir.

14.6 Zevk için Okumak

Latince *fingere, fictio* sözcükleri bir yandan “icat etmek, hayal etmek”, hem de aynı zamanda “yanlış dile getirmek, yalan söylemek” anlamına gelir.³⁰ Edebi yaratımların bu çift yönlülüğü Platon ve Aritoteles’in sanata getirdikleri farklı yorum ve değerlerde açığa çıkmalı çok olmuştur. Yalan ya da gerçeğin taşıyıcısı olarak sanat, yozlaştırıcı ve eğitici olarak sanat, onlar için gerçeğin kurgusal temsillerinde vücuda gelen çifte karşıt değerlerdir (Segre 1984: 214). Ancak edebi yaratımların çekiciliklerinin yattığı yer tam da bu karşıtlıkta bulunmaktadır.

On sekizinci yüzyılda, kitapların, hem baskıların ve hem de okuryazarlığın artışı sayesinde yayılması ve çeşitlenmesiyle birlikte, Avrupa ve Kuzey Amerika’da yeni ve genişleyen bir okur kitlesi biçimlenmeye başlamıştır. Kitaplar çok pahalı olabiliyordu, ancak işportacılar sayesinde, diğer bir dizi ürünle birlikte bunlar da hemen erişilebilir ve ucuz hale getirilebiliyordu. Kitapevleri, kütüphaneler gibi kitap ödünç verebilmekteydi.³¹ Bu yeni kitleyle birlikte, okuyucuların ilgisini çe-

29 Yakın zamanda ekonomi ve davranış psikolojisinde vuku bulan en ilginç tartışmalardan biri, kişileri kötü alışkanlık ve bağımlılıklara yönelebilecek süreçler üzerinedir. Yer yer kötü alışkanlıkların bile akılcılığından söz edilebilmektedir (Becker ve Murphy 1988; Becker 1996); alternatif bir yaklaşım için, bkz. Elster ve Skog (1999) ve Skog (1999). Diğerleri seçimlerin geçiş dönemi anomalileri ve kilitlenmelerin göstergesi olabileceğini belirtmektedirler (Thaler 1991; Loewenstein ve Elster 1992; Hermstein ve Prelec 1992; Loewenstein vd. 2003).

30 Sözcüklerin Latince asılları Türkçede *uydurmak* ve *kurmak* olarak karşılanabilir (ç.n.).

31 On sekizinci yüzyılın ortalarında İngiltere’de yalnızca Londra’da 100’ün üzerinde, ve daha küçük yerlerde 1000’e yakın kütüphanec bulunmaktaydı (Brewer 1997: 178). Önemli kitap ödünç alma kaynaklarından bir diğeri olan üyelik sistemiyle çalışan kütüphaneler, yalnızca seçme ve daha ciddi türleri bulunduruyordu (Kennedy 1999).

ken yeni, devrimci bir edebi form ortaya çıktı: roman. Özel ve halka açık kütüphaneler de bir süre sonra onlara eşlik ettiler ve eski dini kitaplar ile daha ciddi tarih ya da biyografi kitaplarının yerini bunlarla doldurdular.³² Elbette, halkın tercihinden korkuldu ve buna karşı duruldu. Kıymeti kendinden menkul ahlak ve namus bekçileri, beğenilerin kabul edilebilir şekilde biçimlendirilmesi gerektiğinde ısrar ettiler. Özellikle kadın okuyucu vazgeçilmez bir alay ve eleştiri konusu oldu. Her ne kadar *The Spectator*'da hayal gücünün bunları okumaya eşlik eden dinlendirici zevkini hoş karşılayan Joseph Addison'inki gibi roman lehine yükselen sesler olsa da (Woodmansee 1994), baskın görüş bundan şüpheliydi. Romanlar, çoğunlukla ahlaki mesajlar taşımalarına rağmen, temelde üretimin karşısındaydı ve sırf zevk sağlama peşindeydiler. Ancak yine de çekiciliklerini yitirmediler. Neden? Bu "gerçeğin dilsel taklitleri"nden (Segre 1984: 215) eskiden olduğu gibi şimdi de zevk almamızı sağlayan neydi?³³

En başta, zevk için okumak diğer pek çok anlatsal etkinlik formuyla büyüme ve ilgiyi üzerinde tutma gücünü paylaşır: öykü anlatıcılığı ve dinleyicilik, fantezi kurma ve gündüz düşleri, haberler, televizyon dizileri, şarkılar, halk masalları, anılar, efsaneler, mitler, şakalaşmalar, filmler, ünlülerin hikayeleri ve bilgisayar oyunları gibi. Gerçekten de günümüzün büyük bölümü anlatsal etkinlik formları alır (Nell 1988: 47). Ancak roman gücünü gündüz düşlerinde olduğu gibi yalnızca kurgusal doğasından, ya da haberlerde olduğu gibi yalnızca gerçekçilikten almaz. Kurgusal olanla gerçek olan, yalanlar dünyasıyla hakiki dünya arasında kurduğu oyundan alır. Farkına varılması gereken kurallar vardır. Yalanlar "yetkilidir" ve inanmazlık ancak güvenilirlik söz konusuysa ve mantıksal açıdan geçerli kanıtlar sunuluyorsa reddedilebilir. Kurgunun kotarılması adına tutarlılıktan ödün veriliyorsa, roman akıl çelmede başarısız olur. Öte yandan kurgusal araçları, gerçekliği buluşçu bir şekilde kaplayıp, okuyucuyla izleğin gerçekliği arasındaki mesafeyi canlı tutacak koruyucu bir çerçeve kuracak şekilde yeniden yaratamazsa da başarısız olur. Acı ve hüznünden zevk alabilmek ancak böyle bir mesafeyle olanaklıdır.³⁴ Mümkün olanla olmayan, askıda kalma ve tekrar, empati ve yabancılaşma arasında olduğu gibi çözülmeyen gerilim ve değişen denge kuralları da romanın diğer karakteristik özelliklerini birbirine bağlar.

Kurgu ile gerçeklik, bilinen ile bilinmeyen ve kesinlikler ile belirsizlikler arasındaki gidiş gelişte, bir yorumdan diğerine, şüphe ve ilgi uyandıran bilişsel geçişlerin farkına varılması güç değildir. Romandaki olayları birbirine bağlayan

32 Viktorya Dönemi'ne gelinceye, kurgusal yazın en önde gelen edebi tür halini almıştı ki, bugün de ABD kitap pazarının %70'ini bunlar temsil etmektedir (Nell 1988: 19).

33 Segre'ye (1984: 215-216) göre, sanatın özerkliği ve bağımlılığı tartışmasının günümüzde hâlâ sonuçlandırılmamış olmasının nedeni, insanların son noktanın henüz konmadığı etkinlikleri kabul etmekte zorlanmasıdır; ayrıca bkz. Bianchi (1999: 135).

34 Koruyucu araçların gerçekliği örtmede oynadığı rol, edebiyat eleştirmenlerini şaşkına çeviren bir bilmececin çözümüne katkıda bulunmaktadır: Nasıl olur da insanlar trajediden zevk alabilirler? Bu soruya verilmiş farklı yanıtlara ilişkin bir inceleme Budd'da (1996: 116) bulunabilir.

askıda kalma, tekrar ve gecikmelerle etkinleşen geçici gerilimler de bir hayli etkilidir. Bunlara ek yer değiştirme etkileri, izleğin örneğin egzotik, çok uzaklardaki, ya da fütüristik dünyalarda kurulması gibi bağlamların başkalaştırılmasıyla sağlanır. Okumanın sağladığı tükenmeyen uyarımlar, bu süreçlerle açıklanır.

Ancak okumak başka kazanımlar da getirir. Teknolojinin yeniden üretime sağladığı avantajlar yalnızca edebiyatın değil, aynı zamanda tüketimin de yararına olmuştur. Baskının tekniklerinin olanaklı kıldığı sonsuz yeniden üretim, müzik ve görsel sanatlar gibi diğer sanat formlarında iş başında olabileceklerle aynı etkilere yol açmaz – örneğin, bunlar kamusal alana yayıldıklarında ya da reklamcılıkta olduğu gibi mekanların içinde geçtiklerinde. Çoklu üretim ya da yeniden üretim bir klasiğin okunmasının verdiği zevki erozyona uğratmaz; hatta, eski ve yeni edebiyat arasında birbirinin yerine geçmektense bir süreklilik söz konusudur. Müzik ve filmlerle yayılma, okuyucu gruplarını ve tepkilerin paylaşımını teşvik ederek kitap tüketimine yardımcı olur. Parçalanabilirlik teknolojisi -geçmişte gazete ve dergilerde diziler halinde yayımlanan romanlar olarak yararlanılmış olan³⁵- aynı zamanda okuyucunun özel olarak seçilmiş birden fazla okumadan zevk almasına olanak tanır. Son olarak, modülerlik, bilginin farklı stil, seri ve türlere aktarılmasını mümkün kılar ve okumayı sonu olmayan bir keyif haline getiren keşiflere yol açar.

Zaman kısıtlamaları söz konusu olduğunda, romanlar; filmler ya da sahne performansları gibi diğer anlatısal kurgu formlarının aksine, tüketime daha yüksek esneklik tanır. Tüketim süresi yavaşlatılıp ivmelendirilebilir, ya da düzensiz duraklama ve ertelemelere sahne olabilir. Esasen okuma keyfinin büyük kısmı, tam da kişinin kendi okuma süresini kullanmada ustalaşması olanağında saklıdır. Ayrıca, her ne kadar diğer anlatısal formlar, örneğin dedikodu ve sosyete dergileri zaman konusunda daha az talepkar olsalar da, sağladıkları zevk bir o kadar güdük kalır.

14.7 Sonuç

Kültürel ürünler, durmaksızın kendini yenileme yeteneğini arkadaşlarla sohbet etmek ya da spor yapmak gibi diğer yaratıcı etkinliklerle birlikte paylaşır. Bu nedenle de alışkanlığa bağlı zevk erozyonunun hedefi olmaktan daha uzaktır. Bu, konfor sağlayan diğerler mallara göre bu ürünlere daha güçlü bir rekabet avantajı sağlıyor olmalıdır. Ancak bu sonucu sekteye uğratabilen ek etkenler de söz konusudur. Bunlardan ilki erişim zaman maliyetleriyle temsil edilir. Her ne kadar yeniden üretim teknikleri bu maliyetleri düşürmüştü olsa da, aşırı kalabalıklaşma ve maruziyet gibi yenileri ortaya çıkmıştır. Ek olarak, tüketicinin zaman ve becerilerini hedefleyen daha önce hiç olmadığı ölçüde artan sayıda

35 Yakın zamanda *The New York Times* bölüm bölüm kitap yayımlamaya yeniden başlamıştır. İtalya'da son iki yıldır gazeteler büyük bir başarıyla tüm klasikleri bir hayli ucuza tüketime sunmuş bulunmaktadır.

kültürel ve kültürel olmayan ürünün rekabeti söz konusudur. Tüketiciciye kolayca ve hemen memnuniyet veren kültürel ürünler, aynı zamanda, uzun vadede daha az ödüllendirici olmalarına rağmen diğerlerinin yerini almada kolayca başarılı olabilirler. Bu türden seçimler bir kere alışkanlığa dönüştüğünde, kişi pişman olduğunu fark etse bile, terk etmesi zordur.

Fırsat maliyetleri ve zaman kısıtlamaları formunda değişim değerleri, ve zaman içindeki kullanım değerleri formunda ödüller arasındaki olası sorun ve çatışmaları da çözümlemiştim. Gördüğümüz üzere, buradaki bağlantılar geleneksel ekonomik varsayımların izin vermediği ölçüde karmaşıktır, ve her zaman kendiliklerinden, daha ödüllendirici, kendi kendine büyüyen kültürel etkinlik ve değerler lehine çözülmezler. Ancak kültürel etkinliklerde güdülenme ve değer yaratımı ve bunların ekonomik değerlerle ne yolla etkileşime girdikleri sorusunu yöneltmek yine de çok şey kazandırır. Bu ciltte incelenen çeşitli disiplinlerarası yaklaşımlara, psikolojiden yakın zamanın deneysel araştırmalarını da ekledim. Bu, güdülerin farklı deneysel kurgularda oynadığı rollerin daha berrak bir şekilde anlaşılmasını sağladı ve piyasadaki fiyatlara yansımayan gizli seçim maliyetlerinin üzerindeki örtüyü kaldırmamıza yardımcı oldu.

Kaynakça

- Apter, M. J. 1992. *The Dangerous Edge: The Psychology of Excitement*. New York: The Free Press.
- Apter, M. J. 2001 ed. *Motivational Styles in Everyday Life: A Guide to Reversal Theory*. Washington, DC: American Psychological Association.
- Arnheim, R. 1969. *Visual Thinking*. Berkeley: University of California Press. (Görsel Düşünme, Çev. Rahmi Ögdül, Metis Yayınları, 2012.)
- Arnheim, R. 1986. *New Essays on the Psychology of Art*. Berkeley: University of California Press.
- Barkow, J. H., L. Cosmides ve J. Tooby. 1992 ed. *The Adapted Mind: Evolutionary Psychology and the Generation of Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Baumol, W. J. ve W. G. Bowen. 1966. *Performing Art: The Economic Dilemma*. New York: Twentieth Century Fund.
- Becker, G. S. 1965. A Theory of the Allocation of Time. *Economic Journal* 75(299): 493 - 517.
- Becker, G. S. 1976. *An Economic Approach to Human Behaviour*. Chicago: University of Chicago Press.
- Becker, G. S. 1996. *Accounting for Tastes*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Becker, G. S. ve K. Murphy. 1988. A Theory of Rational Addiction. *Journal of Political Economy* 96: 675 - 700.
- Benedikt, M. 1996. Complexity, Value, and the Psychological Postulates of Economics. *Critical Review* 10(4): 551 - 594.
- Benjamin, W. 1968. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. W. Benjamin, *Illuminations*'da (1936), 217 - 251. New York: Harcourt, Brace and World.
- Berlyne, D. E. 1971. *Aesthetics and Psychobiology*. New York: Appleton Century Crofts.
- Berlyne, D. E. ve K. B. Madsen. 1973 ed. *Pleasure, Reward, Preference*. New York: Academic Press.
- Besharov, G. 2005. The Outbreak of the Cost Disease: Baumol and Bowel's Founding of Cultural Economics. *History of Political Economy* 37(3): 413 - 430.
- Bianchi, M. 1998a. Consuming Novelty: Strategies for Producing Novelty in Consumption. *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 28(1): 3 - 18.
- Bianchi, M. 1998b. Taste of Novelty and Novel Tastes: The Role of Human Agency in Consumption. M. Bianchi, *The Active Consumer: Novelty and Surprise in Consumer Choice*'ta, 64 - 86. Londra ve New York: Routledge.

- Bianchi, M. 1999. Design and Efficiency: New Capabilities Embedded in New Products. P. Earl ve S. Dow ed., *Knowledge and Economic Organization: Essays in Honour of Brian Loasby*, Cilt 1, 119 - 138. Cheltenham: Edward Elgar.
- Bianchi, M. 2002. Novelty, Preferences, and Fashion: When Goods are Unsettling. *Journal of Economic Behavior and Organization* 4: 1 - 18.
- Bianchi, M. 2003. A Questioning Economist: Tibor Scitovsky's Attempt to Bring Joy into Economics. *Journal of Economic Psychology* 24: 391 - 407.
- Brewer, J. 1997. *The Pleasures of the Imagination: English Culture in the Eighteenth Century*. Hammersmith: HarperCollins.
- Budd, M. 1996. *Values of Art: Pictures, Poetry and Music*. Londra: Penguin Books.
- Caves, R. E. 2000. *Creative Industries. Contracts between Art and Commerce*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Coulson, A. S. 2001. Cognitive Synergy. M. J. Apter ed. 2001'de, 229 - 250.
- Csikszentmihalyi, M. 1975. *Beyond Boredom and Anxiety: Experiencing Flow in Work and Play*. San Francisco: Jossey-Bass.
- Crowley, J. E. 2001. *The Invention of Comfort: Sensibilities and Design in Early Modern Britain and Early America*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Crozier, W. R. ve A. J. Chapman. 1984 ed. *Cognitive Processes in the Perception of Art*. Amsterdam: North Holland.
- Cunningham, B. ve M. Kennedy. 1999. *The Experience of Reading: Irish Historical Perspectives*. Dublin: Library Association of Ireland.
- Deci, E. ve R. Flaste. 2002 ed. *Why We Do What We Do: Understanding Self-Motivation*. New York: Penguin Books.
- Deci, E. L. ve R. M. Ryan. 2002 ed. *Handbook of Self-Determination Research*. Rochester, NY: University of Rochester Press.
- Elster, J. ve O. Skog. 1999. *Getting Hooked: Rationality and Addiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Frederick, S. ve G. Loewenstein. 1999. Hedonic Adaptation. E. Kahneman vd., 1999'da, 302 - 329.
- Frey, B. S. ve A. Stutzer. 2004. Economic Consequences of Mispredicting Utility (teksir). Zürich: Züriç Üniversitesi.
- Georgescu-Roegen, N. 1983. Hermann Heinrich Gossen: His Life and Work in Historical Perspective. H. H. Gossen (1854) 1983'te, xi - cxlix.
- Gershuny, J. 1988. Time, Technology, and the Informal Economy. R. E. Pahl ed. *On Work: Historical, Comparative and Theoretical Approaches*. Oxford: Oxford University Press.
- Gossen, H. H. 1983. *The Laws of Human Relations and the Rules of Human Action Derived Therefrom 1854*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Hawtrey, R. G. 1926. *The Economic Problem*. Londra: Longmans, Green.
- Hutter, M. 2001. Efficiency, Viability and the New Rules of the Internet. *European Journal of Law and Economics* 11(1): 5 - 22.
- Hermstein, R. ve D. Prelec. 1992. Melioration. G. Loewenstein ve J. Elster 1992'de, 235 - 264.
- Kahneman, D., E. Diener ve N. Schwarz. 1999 ed. *Well-Being: The Foundations of Hedonic Psychology*. New York: Russell Sage Foundation.
- Kaplan, S. 1992. Environmental Preferences in a Knowledge-Seeking, Knowledge-Using Organism. J. H. Barkow vd. 1992'de, 581 - 598.
- Kimmelman, M. 2003. The Saint. *The New York Review of Books* 20(11): 12 - 15.
- Kubovy, M. 1999. On the Pleasures of the Mind. D. Kahneman vd. 1999'da, 134 - 154.
- Larkin D. Ve B. Brooks Pfeiffer. 2000 ed. *Frank Lloyd Wright: The Masterworks*. Milan: Rizzoli.
- Linder, S. B. 1970. *The Harried Leisure Class*. New York: Columbia University Press.
- Loewenstein, G. ve J. Elster. 1992 ed. *Choice over Time*. New York: Russell Sage Foundation.
- Loewenstein, G., D. Read ve R. Baumeister. 2003 ed. *Time and Decision: Economic and Psychological Perspectives on Intertemporal Choice*. New York: Russell Sage.
- Nell, V. 1988. *Lost in a Book: The Psychology of Reading for Pleasure*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Nisticò, S. 2005. Consumption and Time in Economics: Prices and Quantities in a Temporary Equilibrium Perspective. *Cambridge Journal of Economics* 29: 943- 957.
- Orians, G. H. Ve J. H. Heerwagen. 1992. Evolved Responses to Landscapes. Barkow vd. 1992'de, 555 - 579.

- Robinson, J. P. ve G. Godbey. 1997. *Time for Life: The Surprising Ways Americans Use Their Time*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Rozin, P. 1999. Preadaptation and the Puzzles and Properties of Pleasure. D. Kahneman vd. 1999'da, 109 - 133.
- Schor, J. 1992. *The Overworked American: The Unexpected Decline of Leisure*. New York: Basic Books.
- Schor, J. 2000. Working Hours and Time Pressure: The Controversy about Trends in Time Use. D. Figart ve L. Golden ed. *Working Time: International Trends, Theory and Policy*'de, 73 - 86. Londra: Routledge.
- Scitovsky, T. 1972. What's Wrong with the Arts Is What's Wrong with the Society. T. Scitovsky 1986'da, 183 - 203.
- Scitovsky, T. 1983. Subsidies for the Art: The Economic Argument. T. Scitovsky 1986'da, 149 - 159.
- Scitovsky, T. 1985. How to Bring Joy into Economics. T. Scitovsky 1986'da, 183 - 203.
- Scitovsky, T. 1986. *Human Desires and Economic Satisfaction. Essays on the Frontiers of Economics*. New York: New York University Press.
- Scitovsky, 1992. *The Joyless Economy: The Psychology of Human Satisfaction* (1976), elden geçirilmiş yeni basım. Oxford: Oxford University Press.
- Scitovsky, T. ve A. Scitovsky. 1959. What Price Economic Progress? *The Yale Review* 49: 95 - 110.
- Segre, C. 1984. *Teatro e Romanzo*. Turin: Einaudi.
- Skog, O. 1999. Rationality, Irrationality, and Addiction: Notes on Becker and Murphy's Theory of Addiction. J. Elster ve O. Skog ed. 1999'da, 173 - 207.
- Steedman, I. 2001. *Consumption Takes Time: Implications for Economic Theory*. Londra: Routledge.
- Strotz, R. 1955-1956. Myopia and Inconsistency in Dynamic Utility Maximization. *Review of Economic Studies* 23: 165 - 180.
- Thaler, R. H. 1991. *Quasi Rational Economics*. New York: Russell Sage Foundation.
- Throsby, D. 2001. *Economics and Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Towse, R. 1997 ed. *Baumol's Cost Disease: The Arts and Other Victims*. Aldershot: Edward Elgar.
- Woodmansec, M. 1994. *The Author, Art, and the Market: Rereading the History of Aesthetics*. New York: Columbia University Press.

BEŞİNCİ KISIM

KÜLTÜR POLİTİKALARI

Sanatta Hangi Değerler Geçerli Olmalıdır?

Ekonomik Etkenler ve Kültürel Değerler Arasındaki Gerilim

Bruno S. Frey

15.1 Başlarken

Bu ciltte yapılan temel ayrımla, para cinsinden ifade edilen “ekonomik değer” ile kültürel, estetik ve sanatsal önem taşıyan “kültürel değer”in karşılaştırması yapılmaktadır. Bu bölüm nadiren açığa çıkan ancak kültür siyasetinde karar verme süreci için merkezi önem taşıyan farklı bir ayrıma gitmekte. Bir tarafta “değerler” kültürel etkinliklerin ekonomik etkilerine bağlıdır: Kültürel değerlerin yaratılması, ekonomik etkinlikleri de destekler. Ticari etkinliğin artışı, vuruculuk etkisi cinsinden ölçülür. Diğer taraftan, kültüre ilişkin değer, belirli bir kültürel etkinliği tüketen ve tüketmeyenlere sağlanan fayda artışından yansır. Bu tür değerler “ödemeye isteklilik araştırmaları” ile ölçülür. Kültür siyasetine bu iki değer in hükmettiğini, ancak bunların meseleye tamamen farklı açılardan baktıklarını ve farklı türdeki topluluklar tarafından ileri sürüldüklerini savunuyorum.

Sanatla yönetici ya da teşvikçi sıfatıyla ilgilenenler -bu bölümde *sanat erbabı* olarak anılacaklar- *vuruculuk incelemelerini* severler. Bu incelemeler bir müze etkinliği ya da festivaller gibi belirli sanatsal etkinliklerin ekonomik etkisini ölçer. Buna karşın, iktisat eğitimi almış ve bunu sanata uygulayanlar -bu bölümde *sanat ekonomistleri* olarak anılacaklar- dış etkileri, yani, sanatsal etkinliklerin piyasanın görmediği refah artırıcı etkilerini ölçen *ödemeye isteklilik incelemelerinden* hoşlanırlar. Bu tercihler oldukça şaşırtıcıdır. Sanat erbabı ekonomik etkilere ekonomistlerden daha çok yoğunlaşmaktadırlar. Ya da bunun karşılığında: Sanat ekonomistleri, sanatsal özellikler üzerinde sanat erbabından daha çok yoğunlaşır; hatta vuruculuk incelemelerinin sanatta üretkenliği engelleyebileceğini, ve dolayısıyla bunun sanata hizmet etmediğini savunurlar.

Bu iki görüş birbirinden yalıtılmış halde yan yana durur. Bir tarafta, sanat erbabı vuruculuk incelemeleri için hatırı sayılır miktarda paralar öderler. Ödemeye-isteklilik ya da olası değer bulma incelemeleri siparişinde bulunmazlar.¹ Bunları görmezden gelerek, hiç haberleri yokmuşçasına, bütünüyle akademik çalışmalar olarak sınıflarlar. Diğer taraftan, sanat ekonomistleri sanat üzerine yüzlerce değilse de en azından onlarca olası değer bulma incelemesini ele almış ve bunları akademik dergilerde yayımlamışlardır.² Saygın sanat enstitüleri tarafından sipariş edilmemiş, daha çok akademik amaçlarla yürütülmüştür. Bunlar vuruculuk incelemelerini uygunsuz ve metodolojik açıdan zayıf bulurlar.

Bu bölümde, söz konusu iki görüşü bir perspektife oturtmak istiyorum.³ Sanat erbabının yakın olduğu “ekonomik” yaklaşım ve sanat ekonomistlerinin yakın durduğu “sanatsal” yaklaşımlardan daha genel bir yaklaşım sunmaya gayret edeceğim. Bunun için uygun seviye, sanat konusundaki kararların alındığı politik düzlemde-dir. Bu seviye her iki yaklaşıma da adil davranmamıza ve her iki görüşün de eksik yönlerini anlamamıza yardımcı olur. Bu yol ayrıca ekonominin sanata standart yaklaşımından epey farklıdır. Çözümlememiz çatışan yaklaşımların bir hayli farklı yüzlerine odaklanmakta ve dolayısıyla farklı bir analiz ve metodolojiye dayanmaktadır:

- Sanat erbabı sanatsal değeri verili bir şeymiş gibi ele alır. Onun refah seviyesine katkılarından bahsetmeye gerek duymaz. Daha çok sanatı destekleme görevinin hükümete düştüğü hususunda ele alır. Asıl problem kararlarda söz sahibi olanları sanatsal projelerin altına girmesi için harekete geçirmemiş gibi görünür. Karar yetkisine sahip olanları en iyi ikna etme yönteminin sanatsal projenin büyük ekonomik yarar sağlayacağını gösterilmesi olduğu hissiyatına sahiptirler. Vuruculuk incelemeleri de bu iddiayı “bilimsel” olarak kanıtlamaya hizmet eder.
- Sanat ekonomistleri devletin sanat projelerini destekleme gereksinimini vurgulamayı gerekli görür. Klasik refah ekonomisine göre, bir proje için gerekli ölçüt onun piyasanın kapsama alanının dışında kalan harici etkilerinin

1 *Journal of Cultural Economics*’in editörü, “Contingent Valuation in Cultural Economics” özel sayısının girişinde (Schuster 2003: 157) şu beyanda bulunmaktadır: “Bu zamana kadar kültürel alanda muhtemelen halihazırdaki politik tartışmalardan çok çözümleme teknikleriyle haşır neşir olan ekonomistler tarafından gerçekleştirilen CVM (Olası Değer Bulma Yöntemi) incelemeleri, çoğunlukla hipotezler üstüne kurulmuştur. Bunlardan çok azı gerçekten verilecek kararları olan müşteriler tarafından istenmiş gibi görünmektedir.” Hangi incelemelerin gerçekten siparişe gerçekleştirildiğini ise beyan etmemekte ya da edememektedir.

2 Noonan (2003) çeşitli kültürel ürünler üzerine yüzden fazla incelemeden bahsetmektedir; ayrıca bkz. Mourato ve Mazzanti (2002).

3 Vuruculuk ya da ödemeye isteklilik incelemelerini metodolojik açıdan tartışmak niyetinde değilim. Bu konudaki literatür bir hayli şişkindir. Vuruculuk ve ödemeye isteklilik incelemeleri için örn. bkz. Throsby ve Withers (1979), Throsby (1994, 2001), Frey ve Pommerehne (1989), Towse (1997), Frey (2000), De La Torre (2002), Epstein (2003). Olası değer bulma için bkz. *Journal of Cultural Economics* özel sayısı (2003), daha yakın örnekler için bkz. Billie Hansen (1997), Santagata ve Signorello (2000), Thompson vd. (2002), Willis (2002).

bulunmasıdır. Hükümet desteği için sağlam argüman ancak bu durumda mevcuttur. Harici bir etki yoksa, sanatsal proje maliyetten daha yüksek toplumsal fayda sağlaması durumunda piyasa tarafından üretilebilir demektir. Bu harici etkileri saptamanın en iyi metodu ödemeye isteklilik incelemeleridir. Buna karşın, metodlarını sanat üzerinde uygulayan standart ekonomistler siyasi hareketliliği göz önüne almazlar; hükümetin devreye girmesini sekteye uğratabilecek harici etkilerin bulunup bulunmadığı konusunda vardıkları sonuçları sunmayı yeterli görürler.

Politik karar verme seviyesine gelindiğinde, her iki görüş de önemli rol oynar. Ödemeye isteklilik incelemeleri hükümetin müdahalesine ihtiyaç olup olmadığının göstergesi olarak hayati önem taşır – eğer ihtiyaç yoksa, piyasanın etkinlikleri daha ucuz ve verimli bir şekilde yürüteceği sonucuna varılabilir. Ancak projelerin üstleniliyor olması da hayati önem taşır. Bu süreç politik hareketlilik gerektirir. Diğer yandan, her iki yaklaşımın da dikkatle ele alınması şarttır. Hükümet desteği için öne sürülen temelsiz gerekçeler bir tehdit oluşturabilir, çünkü bu durumda sanatsal olmayan pek çok proje de hükümet desteğini almaya hak kazanacak, bu da kamu gelirinden alınan vergiyi haksız yere kullanmak anlamına gelecektir. Vuruculuk incelemelerinin ortaya koyduğu politik hareketlilik de buna denk hayati önemdedir, çünkü ödemeye isteklilik incelemelerinin başta gelen zayıflıklarından birinin üstesinden gelir: değerlendirme ve karar arasındaki ayrım (Frey 1997). Ödemeye isteklilik incelemeleri acilen saf entelektüel çalışmalar olmanın ötesine geçmelidir.

Bu bölüm şu şekilde devam edecek: Kısım 15.2, işe, sanat erbabı ve sanat ekonomistlerinin, sırasıyla vuruculuk ve ödemeye isteklilik incelemelerinden yansıyan görüşlerinin karakterini tanımlamakla başlayacak. İzleyen kısım ise iki görüşü eleştirel açıdan inceleyerek, ikisinin de eksik olduğu yönleri ortaya koyacak. Kısım 15.4 sanatta verilen kararların sonuçları üzerinde duracak.

15.2 İki Görüşün Karakterize Edilmesi

15.2.1 Vuruculuk İncelemeleri

Sanatsal projelerin ekonomik getirileri, tipik olarak projeye doğrudan bağlantılı harcamalar ile tedarikçi ve ziyaretçilerin getirdiği dolaylı harcamaları içeren vuruculuk incelemeleriyle ölçülür. Yapılması önerilen bir klasik opera festivalini ele alalım. Doğrudan harcamalar projede yer alan sanatçı ve idari personel ile malzeme ve hizmet sağlayıcılarının getirisinedir. Doğrudan harcamaların alıcıları, gelirlerinin büyük bölümünü bu mal ve hizmetlerin sağlanmasına harcayarak dolaylı getirilere de yol açarlar. Örneğin, şarkıcıların kostüm sağlayıcısı bunları üretmek için, yine bu harcamaların alıcıları da bunun büyük bölümünü harcayacak şekilde, para harcamak durumundadır. Opera festivalinin ziyaretçileri,

giriş ücretinin yanı sıra ulaşım giderleri, otel ve yemek masrafları, kuaför ve gi-yime de para harcayacaktır. Dolayısıyla, opera festivalinin açılmasıyla doğrudan harcamaların ötesine geçerek hareketlenen bir süreçler çokluğu söz konusudur.

Sanat erbabı festivalden doğrudan ve dolaylı olarak yarar sağlayan kişile-rin proje için politik destek sağlayacağını varsayar. Bu destek getirilecek eko-nomik avantajlara dayanır ve sanatsal projenin meydana getireceği sanatsal ge-tirilerden bağımsızdır.

15.2.2 Ödemeye İsteklilik İncelemeleri

Sanat ekonomistleri ödemeye isteklilik incelemelerini severler çünkü sanat pro-jesinin sağladığı toplam faydanın toplam maliyeti aşp aşmayacağını ölçmenin peşindedirler. Net fayda negatif çıkarsa, toplum beter hale geleceğinden, sanat projesi üstlenilmemelidir. Getiri ve maliyetlerin bir kısmı, en önemlisi, festivali örneği üzerinden gidilirse, sanatsal etkinliğe katılan ziyaretçilerin ödediği giriş ücreti, piyasaya kalır. Ziyaretler gönüllü olduğundan, kişilerin ancak ve ancak getiriler maliyeti aştığında giriş ücretini ödeyerek festivale katılacakları varsa-yılabilir. Ancak piyasa getiri ve maliyetlerin tamamını kapsıyor değildir. Bu-rada, doğrudan getirileri artıran olumlu yönde harici etkiler; özellikle de varlık, seçenek, bağış, eğitim ve prestij gibi değerler söz konusudur. Bunların belirle-yici özellikleri kişilerin refahını artırmalarıdır, ancak sanat projesinin sağlayı-cıları tarafından para cinsinden deneyimlenmezler. Bu, sanat projesinin çoğun-lukla, her ne kadar varlığıyla toplumun refahını artıracak olsa da, ticari açıdan ayakta duramayacağı anlamına gelir.

Bu türden harici etkileri yakalamak için birkaç yöntem vardır. Bunlardan en göz alıcısı, olası değer bulma diye de bilinen ödemeye istekliliğin ölçülmesidir. Sanat projesinin ortaya koyabileceği faydayı açığa çıkarmak için dikkatle ha-zırlanmış temsili sorgulama araçlarından yararlanır. Ödemeye isteklilik yakla-şımı, klasik refah analizine dayanır. Altta yatan fikir, mükemmel bir piyasayla toplumda var olan kaynakların (Pareto-) optimal ya da (potansiyel olarak) re-fahı maksimize edecek biçimde kullanımının gerçekleşecek olduğudur (Pea-cock 1969; Throsby 2003). Piyasa mükemmel değilse, kamunun müdahalesi söz konusu olacaktır. Hükümet piyasanın yetersizliklerini gidermelidir. Opera festivali örneğinde, festivalin sağlayıcıları hükümetten, yaratılan pozitif harici fayda meblağında para yardımı almalıdır. Bu müdahale, sanat projesinde aksi takdirde varlık gösteremeyecek ya da ihmal edilebilir boyutta kalacak kaynak-lar güçlüğüne üstesinden gelmek üzere tasarlanır.

15.3 Eleştirel Değerlendirme

Gerek sanat erbabı gerekse sanat ekonomistlerinin amaçları sınırlıdır ve bunla-rın peşine verimsiz yollardan düşerler.

15.3.1 Vuruculuk İncelemelerinin Yetersizlikleri

Karar verme yetkisi olanların sanat projelerini dileyen sanat erbabı, altta yatan güdülerin yalnızca bir kısmını hesaba katarlar. Sanat erbabı, harcamaların vuruculuğuna odaklanarak, karar verenlerin bu türden projelerin yalnızca ekonomik getirilerine tepki verdiğini varsayarlar. Ancak kişilerin güdüsel yapıları çok daha geniştir:

- İnsanlar bencil ekonomik getirilerin içlerinden yalnızca biri, muhtemelen de en önemlisi olduğu pek çok nedenden ötürü sanat etkinliklerini desteklemeye hazırdır. Sanatı desteklemenin en başta gelen nedeni, sanata karşı duyulan kendiliğinden ilgidir. İnsanlar sanat etkinliklerinden hem kendileri (doğrudan tüketim getirisi), hem de mirasçıları ve diğerleri adına (dolaylı getiriler) hoşlanırlar. Ödemeye isteklilik tekniklerinin kapsamında olanlar tam da bu getirilerdir. Bu nedenle, özellikle politik süreci sanat lehine etkilemek yönünde büyük çaba göstermeye hazır, sanata karşı kendiliklerinden bir sevgi besleyen sanat erbabının ilgisini çekmelidirler. En azından klasik sanat formlarında, bu türden bir kendiliğinden ilgi genelde eğitim ve dolayısıyla gelir seviyesiyle doğru orantılıdır. Böylelerinin politik etkinliklere daha yoğun olarak katılmaya meylettikleri açıktır. Bu nedenle politik süreçlerde sanata kendiliklerinden daha az ilgi duyanlara göre daha etkilidirler.

- Bir sanat projesinden doğrudan ticari fayda sağlayan kişi ya da kuruluşlar onu yine de desteklemeyebilir. Kendilerine daha büyük kâr sağlayan bir proje beklentisi içinde olabilirler. Ticari açıdan bakıldığında, futbol şampiyonası gibi bir spor etkinliği klasik müzik festivaline tercih edilebilir. Sanatsal bir etkinliğin, vuruculuk değerlerinin hesaplanmasında görüldüğü gibi yalnızca ekonomik getirilerine dayanmak, bu nedenle tehlike arz eder. Bir sanat projesi tartışmasını ticari getirilere dayandırmak, sanatsal olmayıp daha çok fayda sağladığı gösterilen bir başka proje söz konusuysa tartışmayı kaybetmek anlamına gelir. Bu durumda vuruculuk incelemesinin kullanılması üretime engel teşkil edebilir.

15.3.2 Ödemeye İsteklilik İncelemelerinin Yetersizlikleri

Ödemeye isteklilik incelemelerinin ortaya koyduğu değerlere güvenmek de doğru değildir, çünkü güdüsel özelliklerin alımlanışı problemlidir. Sanat projelerinin olumlu harici etkilerinin var olduğu fikri, devletin karar mercilerinin belirli bazı saiklerini hesaba katmayan hükümet müdahaleleri öngörür. Söz konusu karar verici merciler, “genel sosyal refah” ile bir ya da uyumlu olmayan kendilerine has amaçlar güdebilirler.⁴ Politikacılar daha çok kendi faydalarının peşindedirler. Sanat sevgisi onların fayda fonksiyonunun yalnızca bir, o da muhtemelen

4 Yeni Politik-Ekonomi ya da Kamuoyunun Seçimi teorilerinin verdiği mesaj budur; öm. bkz. Mueller (2003).

çok da önemli olmayan bir parçasıdır; diğerleri gelir, prestij ve güçtür. En önemlisi, demokrasilerde hükümet yetkilileri yeniden seçilmek, baskıcı ve diktatöryel sistemlerde ise güce tutunmak zorundadır. Bu da, seçim zamanı geldiğinde güçlü politikacıların ilgisi sınırlı, seçmenlerin yalnızca küçük bir yüzdesini oluşturan bir zümre tarafından beğenilen “yüksek” sanat içinse sıfıra yakın olacaktır.

Kamu görevlilerinin sanata ilgisi, işbaşına seçimle gelmediklerinden daha bir süreklilik gösterebilir. Ancak onlar da en uygun görünen yoldan harekete geçerek fayda sağlarlar ki, bu yol da sanat için en iyisi olmayabilir. Kamu desteği formundaki bürokratik müdahaleler ise sanatın özgürlüğüne ket vuran başka şeyler gerektirir. Dolayısıyla klasik refah ekonomisinde hüküm süren, harici etkilerin yol açtığı kaynakların paylaşılamaması probleminin üstesinden gelmeye hizmet eden hükümet müdahaleleri fikri, siyaseten naif kalmaktadır. Öyle ki, hükümetin müdahalesinin sanatın durumunu daha da kötüleştirmesi bile mümkündür. Bu nedenle sanat projelerinin olumlu harici etkilerinin varlığını kanıtlamak yeterli değildir; daha çok, bu değerlerin politik sürece nasıl girdiği ve ne ölçüde göz önüne alındıklarını çözümlemek gerekir.

15.4 Sonuç: Sanat Siyasetinde Son Durum

Geçen tartışma, gerek sanat erbabı gerekse sanat ekonomistlerinin yaklaşımlarının değerli ve gerekli olduğunu, ancak her ikisinin de önemli bazı noktaları kaçırdığını ortaya koymuştur. Farklı amaçlarını gerçekleştirebilmeleri için, ödemeye isteklilik incelemelerinde piyasanın yetersizliklerinin üstesinden gelmek, vuruculuk incelemelerinde ise politik süreci harekete geçirmek yolunda her ikisinin de genişletilmesi gerekir.

Burada ancak sanat siyasetine daha geniş açıdan bir yaklaşımın genel hatları çizilebilir. Sanat ekonomistlerinin ödemeye isteklilik yaklaşımları bir “piyasa yetersizliği” bulguladığında sorulması gereken soru, nüfusun arzuladığı sanatı en iyi şekilde topluma sağlayacak karar verme sisteminin hangisi olduğudur. Mükemmel piyasanın tek alternatifi fonlar yoluyla sağlanan hükümet desteği değildir. Başka birçok olasılık mevcuttur. Örneğin nüfusa dağıtılacak sanat senetleri gibi yollarla fiyat ayarlamalarına gidilmesi; vergilerin kısılması yoluyla dolaylı devlet desteği; ya da kurumsal koşulları, gönüllü hizmet ya da sanat kurumlarına yapılacak bağışları teşvik edecek şekilde ayarlamak mümkündür. Böyle geniş tabanlı bir yaklaşım, ödemeye isteklilik incelemeleriyle sınırlanmış soyut çözümlemenden daha yararlı ve pratik olacaktır. Öte yandan bu tartışma, ödemeye isteklilik yaklaşımının, sanat projelerinin sağladığı kendinde getiriler hakkında değerli bilgiler taşıdığını da göstermiştir.

Siyasi kararları veren mercilerin harekete geçirilmesi, sanat siyaseti için hayati önem taşır. Bu nedenle, politik-ekonomi karşılıklı bağımlılıkları bütün olarak incelenmelidir. Bu, vuruculuk incelemelerinde işaret edilen kişilerin sağladıkları dar ticari çıkarların ötesindedir. Sanat kaynaklarının durumunun analizi,

piyasanın yetersizliklerinin daha geniş analiziyle bağlantılıdır. Sanat politikalarını belirleyen çeşitli zümre ve aktörlere odaklanılmalıdır. Bunlar nüfus ya da seçmenler; şirketler, resmi olmayan kuruluşlar ve sanatla ilgilenen gruplar halinde biçimlenen kolektif aktörler; ve iktidardaki politikacılar, muhalefet partisi, çeşitli mesleklerden kamu görevlileri gibi devlet içindeki aktörlerdir. Bu aktörler söz konusu olduğunda, onların karşı karşıya oldukları zaman, çaba, kaynak, yenden seçilme ve bürokratik zorunluluklar gibi kısıtlamalar mutlaka göz önüne alınmalıdır. Gerek vuruculuk incelemelerinin kapsadığı ticari çıkarlar gibi dış saikler, gerekse sanata kendiliğinden gösterilen ilgi göz önüne alınmalıdır. Bu aynı zamanda son dönemde ekonomi psikolojisinde analiz edilen görüşleri de içermektedir. Bunlar arasında önemli bir örnek, karar verme ve tüketim zamanı arasında meydana gelebilecek sistematik tahmin yetersizlikleridir (Frey ve Stutzer 2003). Sanat, kişilerin belirli bir sanat projesinden gelecekte bunu tükettiklerinde takdirde deneyimleyecekleri faydanın miktarı konusunda tahminde bulunmakta güçlükle çıktıkları bir alan olabilir. İnsanlar, genellikle, özellikle de yeni ve aşina olunmayan bir sanat formuna ilişkin karar alma aşamasında şüpheci yaklaşmaktadırlar. Bu nedenle ileride projeden hoşlanmayacaklarına inanırlar. Ancak gerçekte yeni sanat formuna alışır ve onu tüketirken zevk alırlar. Bu türden yanlış tahminler, sistematik olarak bozuk kararlara yol açabilir.

Kültür siyasetinde hem vuruculuk hem de ödemeye isteklilik incelemelerinin önemli rol oynaması gerekir. Ancak halihazırda her ikisinin de uygun olmayan biçimlerde alımlandığı ileri sürülmektedir. Vuruculuk incelemeleri belirli bir kültürel proje için (ya da onun karşısında) sağlanabilecek potansiyel politik desteğin yalnızca küçük bir kısmını kapsamaktadır. Kendinde değerlerden türetilen sanat desteğinin özellikle dikkate alınması gerekir. Ödemeye isteklilik incelemeleri kültürel projelerin, varlık, seçenek, hibe, eğitim ve prestij değerleri gibi piyasa dışı getirilerinin (ve maliyetlerinin) ortaya konması için gereklidir. Ancak bu değerlerin yalıtılmasının, kültürel projenin politik destek bulması için yeterli olmadığı ortadadır.

Dolayısıyla bu iki yaklaşım birbirini *tamamlar*. Ekonomistler tarafından ele alınan ödemeye isteklilik incelemeleri iki sebepten ötürü vazgeçilmezdir: Piyasa dışı getirileri tanımlamak yoluyla, politik müdahale gerekçelerini sağlarlar ve kültürel proje için kendinde değerler üzerinde temellenen politik desteği tanımlarlar. Vuruculuk incelemeleri ise ticari araçların kültürel projelerine verilecek desteğin harekete geçirilmesi için gereklidir. Kültür siyaseti hâlâ bu iki yaklaşımın birbirlerini tamamlayıcı özelliğinin sağladığı avantajdan yararlanmamaktadır. Günümüze değin ya refah ekonomisine dayanarak tüm politik yaklaşımları görmezden gelmiş, ya da yalnızca ufku çok dar olan ticari araçların desteğine güvenmiştir. Kültür siyaseti, her iki incelemenin de kuvvetli olduğu yönleri bir araya getiren daha geniş bir yaklaşımdan kesinlikle yarar sağlayacaktır. Ancak burada, her iki tarafın da öğrenmesi gereken şeyler vardır: “Sanat

erbabı”, kültürel etkinliklerin mutlaka devlet tarafından sağlanıp finanse edilmesinin gerekmediğini, gerekiyorsa da, bunun için sağlam gerekçeler (ödemeye isteklilik incelemeleri temelli) sağlanmasının şart olduğunu; “sanat ekonomistleri” ise, teorik refah alıştırmaları yapmanın yeterli olmayıp, politik süreçlerin de hesaba katılması gerektiğini öğrenmelidir.

Kaynakça

- Billie Hansen, Trine. 1997. The Willingness-to-Pay for the Royal Theatre in Copenhagen as a Public Good. *Journal of Cultural Economics* 21: 1 - 28.
- Contingent Valuation in Cultural Economics. 2003. *Journal of Cultural Economics* Özel Sayı 21: 1 - 28.
- De La Torre, Marta. 2002 ed. *Assessing the Values of Cultural Heritage*. Los Angeles: Getty Conservation Institute.
- Epstein, Richard A. 2003. The Regrettable Necessity of Contingent Valuation. *Journal of Cultural Economics* 27: 259 - 274.
- Frey, Bruno S. 1997. Evaluating Cultural Property: The Economic Approach. *Journal of Cultural Economics* 6: 231 - 246.
- Frey, Bruno S. 2000. *Arts and Economics: Analysis and Cultural Policy*. New York: Springer.
- Frey, Bruno S. ve Werner W. Pommerehne. 1989. *Muses and Markets: Explorations in the Economics of the Arts*. Oxford: Basil Blackwell.
- Frey, Bruno S. ve Alois Stutzer. 2003. Mispredicting Utility (üzerinde çalışılan tez). Institute for Empirical Research in Economics, Zürih Üniversitesi.
- Mourato, S. ve M. Mazzanti. 2002. Economic Valuation of Cultural Heritage: Evidence and Prospects. Marta De La Torre ed., *Assessing the Values of Cultural Heritage*'de, 52 - 76. Los Angeles: Getty Conservation Institute.
- Mueller, Dennis C. 2003. *Public Choice III*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Noonan, Doug. 2003. Contingent Valuation of Cultural Resources: A Meta-Analytic Review of the Literature. *Journal of Cultural Economics* 27: 159 - 176.
- Peacock, Alan. 1969. Welfare Economics and Public Subsidies to the Arts. *The Manchester School of Economic and Social Studies* 37: 323 - 335. Towse 1997'de yeniden basılmış, 501 - 513.
- Santagata, Walter ve Giovanni Signorello. 2000. Contingent Valuation of a Cultural Public Good and Policy Design: The Case of Napoli Musei Aperti. *Journal of Cultural Economics* 24: 181 - 204.
- Schuster, J. Mark. 2003. Contingent Valuation in Cultural Economics: Introduction. *Journal of Cultural Economics* 27: 155 - 158.
- Thompson, E., M. Berger, G. Blumquist ve S. Allen. 2002. Valuing the Arts: A Contingent Valuation Approach. *Journal of Cultural Economics* 26: 87 - 113.
- Throsby, David. 1994. The Production and Consumption of the Arts: A View of Cultural Economics. *Journal of Economic Literature* 32: 1 - 29.
- Throsby, David. 2001. *Economics and Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Throsby, David. 2003. Determining the Value of Cultural Goods: How Much (or How Little) Does Contingent Valuation Tell Us? *Journal of Cultural Economics* 27: 275 - 285.
- Throsby, David ve Glenn Withers. 1979. *The Economics of the Performing Arts*. Londra: Edward Arnold.
- Towse, Ruth. 1997 ed. *Cultural Economics: The Arts, the Heritage and the Media Industries*. Cheltenham: Edward Elgar.
- Willis, K. G. 2002. Iterative Design in Contingent Valuation and the Estimation of the Revenue Maximizing Price for a Cultural Good. *Journal of Cultural Economics* 26: 307 - 324.

Karşı Sanatın Kamusal Değeri:

Sansasyon Sergisi

Arthur C. Brooks

Diğerleri çeviredursun: işler ressam
Görölmeye bir dünya sevgi ya da nefretlik;
Kuyu kazıp hayatıyla, çeker şair
Acılı ve bağlayıcı bir imgelik.

W. H. Auden, "Besteci"

16.1 Başlarken

Muhtemelen sanatın skandala yol açması durumunda olduğı kadar sanatın kültürel değerinin açıkça kamuoyunun gözleri önüne serildiğı bir başka durum yoktur. Bu yeni bir şey değildir. Örneğin, 1815'te Goya'nın Nü Maya'sı (La Maja Desnuda; Nude Maja), kamuoyunu, sanatçıyı İspanyol Engizisyonunun gözüne sokacak şekilde çalkalamıştı. Bugün bir kültürel değer ikonu olarak görölen yapıt, zamanın kimi otoritelerince kültürel açıdan yıkıcı bulunmuştu.

Kültürel değere ilişkin benzer fikir çatışmaları, düzenli aralıklarla günümüze kadar süregelmiştir. Son 20 yıldır, devlet fonlarının kimileri tarafından müstehcen, küfürbaz ya da saldırgan bir şekilde vatana düşman görölen sanat sergilerinin desteklenmeye başladığı Birleşik Devletler'de, çeşitli vesilelerle patlayan skandallar olmuştur. Karşıt ve yandaşlar arasında çıkan saldırgan sanatın değeri çarpışmaları, Amerika'nın geleneksel, muhafazakar ve dindar kesimi ile müsamahakar, liberal ve seküler kesimi arasında kültür savaşları olarak anılagelen mücadelelere yol açmıştır (Himmelfarb 1999).

Kültürel değer üzerinden yürütölen tartışmaları, New York'ta bulunan Brooklyn Sanat Müzesi'ndeki, ünü şehrin sınırlarını aşmış *Sansasyon* sergisi kadar iyi bir şekilde özetleyen çok az örnek bulunur. Müze, 1999 Eylül'ünde,

sanat koleksiyoneri Charles Saatchi'nin koleksiyonunda bulunan, yaşları 40'ın altında seyreden İngiliz sanatçıların yapıtlarını göz önüne çıkaran bir sergi açtı (Rothfield 2001). Sergi anında çatışma yaratan birkaç yapıta sahne oldu. Adı en çok geçen, Nijerya doğumlu sanatçı Chris Ofili'nin, Kutsal Bakire'nin fil dışkı ve porno dergilerden kesilmiş kadın genital bölgesi resimleriyle çepeçevre donatıldığı büyük bir resim olan *Kutsal Bakire Meryem*'di. Kimilerinin reddedilebilir bulduğu bir başka yapıt, Damien Hirst'ün, ikiye bölünmüş bir domuzun formaldehit içinde korunduğu *Bu Domuzcuk Pazara Gitmiş, Bu Domuzcuk Kalmış Evde*'siydi.

Geleneksel dindar grupların, muhafazakar siyasi eylemcilerin ve New York'un Cumhuriyetçi valisi Rudolph Giuliani'nin protestolarını patlatması uzun sürmedi. Giuliani, 1999 Eylül'ünde verdiği bir basın demecinde sözlü olarak "Bu denli mide bulandırıcı, korkunç ve rezil bir şey nasıl olur da görmezden gelinebilir?" sorusunu yönelttikten sonra, devlet tarafından desteklenen müzeye karşı başlattığı işlemleri yürürlüğe koydu.¹ Şehirden gelen desteği kesti, müzenin yönetim kurulunu kovma denemelerinde bulundu ve müzenin bulunduğu binayı (şehre ait olan) boşaltma planlarını duyurdu.

Sansasyon destekçileri de buna denk bir bombardımanla karşılık vererek, valiyi, kamu kaynaklarını elinde tutmak yoluyla tehditkarane sansürcülükle ve serginin keskin kalitesinden hiçbir şey anlamamakla suçladılar. Müze müdürü Arnold Lehman, serginin "uzun süredir Büyük Britanya'dan en büyük yaratıcı enerjinin çıktığı, son on yılın özeti mahiyetinde bir sergi" olduğunu beyan etti.² American Civil Liberties Union'ı arkasına alan Lehman, valinin eylemlerine karşı yasal tedbir kararı getirilmesi arayışına girdi ve kazandı.

Sergi bir sonraki uğrak yerine hareket edince, kamuoyundaki çalkantı dindi; çatışma güncelliğini kaybetti ve şehrin müzeye karşı giriştiği hareket altı ay kadar sonra hafıfladı. Öte yandan, kamuoyunun ilgisini kaybetmiş haliyle bile, karşı sanatın kültürel değerine dair tuhafıkları göz önüne sermeye birebir olmaktan vazgeçmedi: Aynı sanat yapıtları söz konusuysa bile, kimi insanların olumlu bir katkı olarak değerlendirmeleri, diğerlerininse alçalmadan öte bir şey bulamamaları gibi bir paradokstu bu.

Bu bölüm *Sansasyon* sergisinin yarattığı kültürel değere ilişkin farklı algılamaları keşfe çıkaracağız. Sergi üzerine bildirilen kamuoyu yoklamaları verilerini baz alarak, demografik olarak tanımlanabilen belirli grupların, diğerlerinin fayda olarak gördüğü karşı sanatı kamunun sırtına yüklenmiş bir maliyet olarak algıladığını (negatif kültürel değer) bulgulayacağız. Bu gerçek, kültür siyasetinin düzenlenmesi için önemli sonuçlar ortaya koymaktadır. Ben özellikle, müzelere gitmenin gençler arasında yaygınlaştırılmasının (yalnızca karşı sanat

1 http://www.pbs.org/newshour/bb/entertainment/july-dec99/art_10-8.html.

2 a.g.e.

sergileri değil), *Sansasyon* gibi ihtilafli sergilere tanınan hoşgörüyü artıracakı öngörüsünü savunacağım.

Bu bölümün amacı, *Sansasyon* sergisi bağlamında, kamuoyunu aydınlatmanın ötesinde, kamuoyunun sanata bakışını asıl yönlendiren şeyin kültürel değer olduğunu ve bunun, eğer sanat siyaseti maksimum kamusal yarar sağlama yolunda biçimlendirilmek isteniyorsa, siyasi hayata yön verenler tarafından daha iyi anlaşılması ve tartışılması gerektiğini göstermek. Kültürel değerın biçilmesi -ekonomik değerle karşılaştırmalı olarak- ellerini havaya kaldırıp en iyisini ummaya meyilli siyasi aktörler tarafından geleneksel olarak beyhude bir uğraş olarak değerlendirilmiştir. Ancak bu bölüm kültürel değerin ölçülebilir olduğunu ve bu ölçümlerin sonucunun net negatif kültürel değeri algısını etkisiz hale getiren değeri bilgiler ortaya koyabileceğini gösterecek.

16.2 Sanatın Ek Getirileri ve Maliyetleri

Çoğu mal ve hizmet yalnızca doğrudan bunların üretici, satıcı ve tüketicilerini etkiler. Örneğin, banka hesabıma para yatırmam yalnızca beni ve bankamı ilgilendirir. Öte yandan bu, ekonomistlerin deyişiyle dışsallık ya da *yan etkiler* üreten mal ve hizmetler için geçerli değildir: Bunlar, mal veya hizmetle doğrudan piyasa ilişkisi içinde olmayan dağılmış etkilerdir. Yan etkiler olumlu ya da olumsuz yönde olabilirler. Örneğin, gürültülü bir sokak panayırının komşular üzerinde olumsuz etkisi olabilir, ya da bir şirketin özel araştırma ve geliştirme birimi, var olan bir teknolojiyi herkesi etkileyecek şekilde iyileştirebilir.

Ekonomistler yan etkilerin piyasaları bozmaya meyilli olduğunu ve bunları düzeltecek politikalar uygulanmasının gerekliliği olduğunu ileri sürerler. Ek maliyetler söz konusu olduğunda, üretim ya da tüketim kararlarının verimliliştirilmesi -hizmet ya da malın toplam maliyete göre net getirisinin en yüksek hale getirilmesi- için, “acıyı yan etkiye sebep olan taraf çekmeli”dir. Ekonomistlerin harici maliyetleri hedef almak için en çok tercih ettikleri reçete, genellikle bir çeşit vergilendirme yöntemidir. Söz konusu etkinliğin üretici ya da tüketicileri, etkinliğin kabul edilebilir seviyeye çekilebilmesi için harçlar, bedeller ya da birtakım başka cezalara tabi tutulmalıdır. Harici getirilerde ise bunun tersi söz konusudur: Etkinliğe destek sağlanır ya da etkinlik ödüllendirilir; yeter ki üretici ve tüketiciler için bunu artırma yönünde bir saik oluşsun.

Sanata devlet desteği için standart ekonomik gerekçeler, bir harici getiri durumunun düzeltilmesi olarak anlaşılabilir. Geleneksel usavurum, sanatın doğrudan sanatçıları, sanat firmalarını ve tüketicilerini zenginleştirmenin yanı sıra, geri kalanımıza da yararı olacak kültürel getiriler ürettiğidir. Olası ek getiri kaynakları şu şekilde sınıflandırılabilir (Frey 1997; McCarthy vd. 2001):

- *Eğitim.* Kişiler, sanat etkinliklerine katılmasalar da, canlı bir sanat sektörünün bulunduğu bir toplulukta yaşamakla kültürel açıdan zenginleşirler.
- *Prestij.* Sanat, üretildiği topluluğa fazladan prestij sağlar.
- *Gelecekte kullanım seçeneği.* Kişiler sanatı gelecekte tüketebilecekleri seçeneğine değer verebilir ve dolayısıyla o anki durumlarını korumakla getiri sağlayabilirler.
- *Gelecek nesillere armağan.* İleriki nesiller bugün korunan sanat yapıtlarından zevk alabilirler.
- *Ekonomik gelişme.* Sanat, sanatsal çevre arayışında olan “değerli” vatandaşları çekmek suretiyle topluluğun ekonomik durumunda iyileşmeye yol açabilir.
- *İfade özgürlüğü.* Toplum her türden sanata hoşgörüyle bakıldığı (desteklenerek ifade edilen) bir çevreden yarar sağlayabilir.
- *Çeşitlilik.* Toplumda çoğunluğu oluşturan gruplar diğer kültür ve beğenilere açıldığında kültürel hoşgörünün daha yüksek seviyede seyretmesinden yarar sağlayabilir.

Öte yandan, sanat için sadece ek getiriler söz konusu değildir. Gerçekten de, *Sansasyon* sergisinde olduğu gibi karşı sanatın karşısında olunan durumlarda, ek maliyetler de bulunabilir.

- *Saldırı.* Dinsel, cinsel ya da politik içerikli sanata dolaylı olarak maruz kalan kişiler (ya da yalnızca varlığından bile rahatsız olanlar) kendilerini tehdit altında hissedebilirler. Söz konusu saldırı, sanatın değerli bir şeyi alaşağı etmesiyle (örn., Kutsal Bakire) ya da hoşla gitmeyen bir şeyi yüceltmesiyle (örn., eşcinsellik) meydana gelebilir.
- *Anlaşılmazlık.* İnsanların çoğunluğu tarafından entelektüel ya da estetik olarak nüfuz edilemeyen sanat için bir maliyet söz konusu olabilir.
- *Çatışmanın Şiddetlendirilmesi.* Bhabha (2001) alışılmadık beğenilerin çoğunluğun önüne “kamuoyundaki azınlıkların ilgisi” olarak atılması durumunu saptar. Bu, daha önce sözü edilen çeşitlilik getirisine karşılık, gruplar arasında ayrılıklara yol açabilir.

Yan etkiler yaratan çoğu mal ve hizmet için, karşıt fikirler etkinin olumlu ya da olumsuzluğuna bakılmaksızın, büyüklüğüne göre oluşur. Örneğin, hava kirliliğiyle ilişkili politikalar çoğunlukla kirlilik üretiminin cezalandırılmasının gerek-
kip gerekmediği, bunun nasıl yapılacağı ve cezanın ne kadar olacağına odaklanır; bir grubun kirliliğin *kötü*, diğerinin *iyi* olduğuna inanması söz konusu değildir.

Ancak karşıt sanatta anlaşmazlık, tam da yan etkinin olumlu ya da olumsuzluğu üzerinedir. Brooklyn Müzesi’nin yöneticisi *Sansasyon* sergisini “son on yılın özeti mahiyetinde bir sergi” diye tanımlar, vali ise bunu “mide bulandırıcı, korkunç ve rezil” diye nitelerken, bizler nüfus içinde, biri *Sansasyon* sergisini kamuya yük olarak gören, diğeryse bunun kültürel bir getiri sağladığını

düşünen en az iki gruplaşmanın bulunduğundan şüphe etmeyiz. Bu “kültür savaşları” dahilinde süregelen çatışmaların kontrol edilmelerinin güçlüğünü ortaya serer: Taraflar *kültürel açıdan* birbirlerinden çok uzaktırlar. Bu nokta, alabildiğine geniş kültürel meseleler yelpazesinde sanata destek verenlerin nüfusun kalanına oranla çok az varlık gösterebildiğini gösteren yakın dönem araştırmalarında oldukça açıktır. Örneğin, Lewis ve Brooks (2005), Amerikan nüfusunun geneline göre sanatı destekleyenlerin %32’den fazlası hiçbir dine mensup olmayan, %18 oranında azı eşcinselliği yanlış bulan, %10 fazlası kendilerini sol kanada yakın gören ve %12 fazlası kürtaşı destekleyenlerdendir.

Bu farklılıklar, desteklenen içerik fikir ayrılığına sebep olduğu sürece sanat siyasetinde güçlülere yol açar. Nüfusun bir kısmı desteğin verimli bir şekilde sağlanmasından yanayken, bir başkası sansüre onay veriyorsa (ya da en azından bunlara devlet desteği verilmesinin karşısındaysa), *herhangi* bir etkinlik için doyurucu bir siyaset izlemek gerçekten de güçtür.

Bu tartışmanın iki tarafı nüfusa rastgele dağılmışsa, dingin bir kültür politikası izleme çabası boşa çıkabilir. Öte yandan, karşıt görüşlerin savunucuları demografik olarak ayırt edilebiliyorsa, gerek bir karşı sanatın desteklenmesi, gerekse “kültür savaşları” maçlarının kışkırtılmasının önüne geçilmesi için umut vardır. Örneğin, *Sansasyon* sergisi gibi etkinliklerin kamuya yük olduğunu düşünenler için bu maliyet ortadan kaldırılabiliirse, müze de pazarlama çabalarını burada yoğunlaştırarak daha etkin olabilir.

16.3 Veriler ve Modeller

Kişilerin karşı sanatta algıladıkları kamu değerinin olumlu ya da olumsuz olmasını etkileyen unsurlar neler olabilir? Sanat etkinliklerine katılım ve kamuoyu yoklamaları literatürü bu konuda bazı ipuçları sağlamaktadır. Sanat etkinliklerine katılım incelemeleri (örn., McCarthy vd. 2004) genellikle performans sanatları ve görsel sanatlar katılımcılarının daha yaşlı, daha zengin, daha iyi eğitilmiş ve daha çok kadın olduklarını bulgulamaktadırlar. Ayrıca geçmişte sanat eğitimi almış olanlar daha büyük çoğunluktadır. Sanatın devletçe desteklenmesine yönelik politik destek incelemeleri (örn., Brooks 2004) ise, sanatı desteklemeye sıcak bakanların diğerlerine oranla daha yüksek eğitim seviyesinde, dindar olmayan ve politik açıdan sol kanatta yer alanlar arasından çıktığını göstermektedir. Bu araştırmalar karşı sanatta kamu yararı öğrenlerin yaşça daha büyük, daha yüksek gelir ve eğitim seviyesinden gelen, daha az dindar ve politik açıdan sol kanada yakın olanlar arasından olduğu hipotezini ileri sürmemize izin vermektedir.

Tablo 16.1 *Kamuoyunun Sansasyon sergisine ilişki görüşleri*

	Brooklyn Sanat Müzesi'nin <i>Sansasyon</i> sergisini sunmaya hakkı vardır (%)	Devlet bu sergiyi yasaklayabilmelidir (%)	<i>Devlet bu sergiden sonra desteğini çekebilmelidir (%)</i>
Kesinlikle katılanlar	35	25	28
Sıcak bakanlar	22	10	9
Soğuk bakanlar	8	17	19
Kesinlikle karşı olanlar	31	43	41

Kaynak: Center for Survey Research and Analysis, Connecticut Üniversitesi.

Karşı sanatın destekleyicileri ve karşıtlarının demografik olarak ayırt edilebilir olup olmadığı sorusunun yanıtını bulmak için eşine az rastlanır türden bir veri kümesi söz bulunmaktadır. 1999 Eylül ve Ekim aylarında, Connecticut Üniversitesi'ndeki Sorgu Araştırma ve Çözümleme Merkezi, Amerikalı 1006 yetişkine genelde karşıt sanata, özel olarak da *Sansasyon* sergisine dair görüşlerine ilişkin telefon üzerinden yürütülen bir anket çalışmasına girişmiştir. Anket, yanıtlayanların reddedilebilecek sanat, sansür ve kamu fonları üzerine görüşlerini yoklayan 40 civarında sorudan meydana gelmekteydi. Ayrıca sınırlı ölçüde demografik bilgi de toplanıyordu. Anket faydalı bilgiler içermekle birlikte, mükemmel değildir. Gerçekten de sorular okunduğunda, anketi düzenleyenlerin bir niyetinin *Sansasyon* sergisine kamu desteği sağlamak olduğu hissini uyandırabilir. Örneğin, *Sansasyon* sergisinin yasaklanması ya da kamu fonlarının kesilmesi gerekip gerekmediği sorusundan önce, sergiden haberdar olmayanları bilgilendirmek amacıyla, "sergi... kimilerinin saldırgan bulduğu bazı materyaller içermektedir. Bunların arasında göğsünün bir tarafında fil dışkısı bulunan bir Bakire Meryem resmi de bulunmaktadır" denmiştir. Bunun Ofili'nin yapıtının karşıt içeriğini anlatmaya yetmediği açıktır. Pek de şaşırtıcı olmayan bir biçimde, anket sonuçları yapıtı skandal olarak görmeyen bir kamuoyuna işaret etmektedir. Tablo 16.1'de gösterildiği gibi, ankete katılanların %57'si müzenin *Sansasyon* sergisini açmaya hakkı olduğunu düşünmüş, %60'ı kent yetkililerinin sergiyi yasaklayamaması gerektiğini savunmuş, yine %60'ı kent yetkililerinin desteklerini çekememeleri gerektiği yönünde fikir beyan etmiştir. Araştırma Merkezi'nin yöneticisi bu sonuçlara dayanarak "Brooklyn Müzesi etkinliğinin kamuoyunun güçlü protestosuna rağmen yapıldığı varsayımı doğru değildir. Amerikalılar müzelerin uygun olduğunu düşündükleri sanat yapıtlarını sergileme konusunda özgür olmasını tercih etmektedirler" sonucuna varmıştır.³

3 Bkz. <http://www.freedomforum.org/templates/document.asp?documentID=6454>.

Tablo 16.2 Ankete katılanların demografik dağılımı

Özellik	Ortalama (Standart sapma)
Erkek	0.48
Yaş	54.9
İlköğretim mezunu	0.07
Lise mezunu	0.56
Üniversite mezunu	0.24
Lisansüstü eğitim	0.13
Politik olarak "sol" kanada yakın	0.24
Politik olarak "merkez"e yakın	0.41
Politik olarak "sağ" kanada yakın	0.34
Hane halkının geliri	53.865\$ (33.595\$)
Hristiyan	0.77
Geçen yıl bir müzeyi ziyaret etmiş	0.38

Kaynak: Center for Survey Research and Analysis, Connecticut Üniversitesi.

Bu ankette muhtemelen, kamuoyunun *Sansasyon* gibi karşı sanat etkinliklerine tanıdığı hoşgörü abartılmıştır – hatta belki de inanılmaz ölçülerde. Ancak, veriler hâlâ Tablo 16.1’deki sorulara ilişkin görüşlerdeki, nüfusun içindeki sosyo-demografik çeşitlilikle açıklanan varyansın (ve dolaylı yoldan, algılanan kamusal değer varyansını) dikkate almamıza olanak tanımaktadır.

Connecticut verilerinin demografik özellikleri Tablo 16.2’de özetlenmiştir. Veriler örneklemin yarıdan biraz fazlasının kadın, ortalama bir Amerikalıdan 10 yaş kadar büyük olduğunu ve 54.000 Amerikan doları civarında hane gelirine sahip bulunduğunu göstermektedir. Örneklem siyasi açıdan az çok dengededir ve Hristiyanlar üçte bir oranındadır (elimizde yalnızca dini eğilime ilişkin bilgi bulunmaktadır, daha önemli olan ibadetin yoğunluğu değişkeni boştur). Örneklem rastgele anketlerinkine göre, %37 civarında üniversite ve üstü eğitim oranıyla daha eğitilidir. Ayrıca daha sanatsever görünmektedir: Sanata Kamusal Katılım Anketi gibi diğer anketler yılda bir müze ziyaretinde bulunma oranını %27 civarında bulgulamaktadırlar (McCarthy vd. 2004), bu veriler ise ankete katılanların %38’inin bir önceki yıl içinde bir müzeye gittiğini ortaya koymaktadır. Bunların tümü bir araya geldiğinde, bu verilere gömülü bulunan, sanatla ilişkisi olmayıp ankete katılmak istemeyen bir örnekleme fazlası olduğundan şüphe edilebilir.

Söz konusu verileri kullanarak, *Sansasyon* sergisinin kişisel özellikler temeline algılanan kamusal değerinin tahmini için iki uçlu bir strateji kullanıyorum. Öncelikle, sıralı regresyon adı verilen ve Tablo 16.2’de bulunan değişkenlerdeki birim değişimin Tablo 16.1’deki ölçülerin ortaya koyduğu eğimi nasıl etkilediğini ölçen bir istatistiksel teknik aracılığıyla Tablo 16.2’deki demografik özelliklerin Tablo 16.1’deki konumları destekleme derecelerine ilişkin tahminlerimi yürütüyorum.⁴

Tablo 16.2’deki değişkenlerin algılanan kültürel değer için dolaylı göstergeler olduğu açıktır. Bir araya geldiklerinde, insanların algıladığı değerlerin yaklaşımsal sonuçlarını ortaya koyarlar. Örneğin, *Sansasyon* sergisinin olumlu yönde kamusal değer yarattığı inancı, kişilerin müzenin sergiyi açık tutmaya hakkı olduğuna inanmaya daha çok, devletin desteğini çekmeye hakkı olduğuna inanmaya ise daha az yatkın olmasına yol açar. Müzeleri ziyaret etme kararı da değer algısını dolaylı yoldan bir yere kadar yansıtıyor olmalıdır.

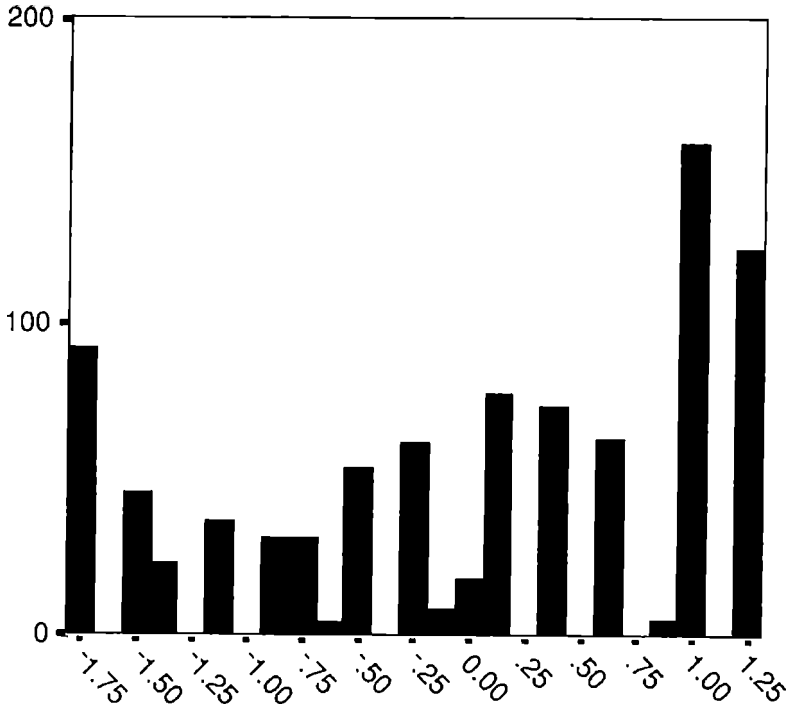
Bu değişkenlerin ardında saklı olan algılanan kültürel değer ölçüsünü bulmak için faydalı tekniklerden birisi, Tablo 16.1’deki üç değişken ile birlikte, müzeye katılıma dayanan yeni bir değişken yapılandırma (ya da, istatistiksel olarak birden fazlası söz konusuysa, ayrı ayrı değişkenler) ana bileşenler çözümlemesidir. KULTDGR adını verdiğim saklı değer merkez noktası 0’dır (ve standart sapması 1’dir). Minimum değer -1.71; maksimum değer ise 1.24’tür. KULTDGR’nin 0 değeri etrafında, negatif tahminlerin pratikte negatif harici değerler gerektirmeyecek şekilde rastgele dağıldığına dikkat edin (Benzer biçimde, pozitif tahminler de pozitif harici değerler gerektirmezler). Bu daha çok, karşılaştırmalı bir dizindir.

KULTDGR’nin yapılandırılmasında, serginin şehir tarafından yasaklanmasına destek verme ölçütü değer yaklaşık %57’sine, müzenin sergiyi açık tutmasına destek vermemeye ölçütü %25’ine, devletin fon kesintisine gitme hakkına destek vermeye ölçütü %11’ine, ve son olarak, geçmiş müze ziyareti ölçütü %8’ine tekabül eden oranda katkı sağlamıştır.⁵ Şekil 16.1 KULTDGR dağılımını göstermekte ve pozitif değerlerin, negatif olanlara oranla daha dar bir aralıkta kaldığını ortaya koymaktadır. Bu bulgu, *Sansasyon* sergisinde düşük harici değer algılayanların, konumlarını bunu yüksek algılayanlara göre daha derinden hissettiklerini gösterir.

Demografik özelliklerin algılanan değere etkisini, Tablo 16.2’deki değişkenlerin (artık KULTDGR’ye gömülü olan müze ziyareti dışında) KULTDGR’yi nasıl etkilediğine bakmak yoluyla keşfe çıkabiliriz. Bunu, Tablo 16.2’deki her bir değişkendeki birim değişime göre KULTDGR’deki değişimi ölçen adi minimal kareler usulünü kullanarak yapılabilir.

4 Bu ve diğer istatistiksel modeller üzerine teknik ayrıntılar için bu bölümün sonundaki Ekler’e bakınız.

5 İstatistiksel açıdan bu ölçümlerin her biri önemlidir, ve başka saklı faktörler açığa çıkarırlar.



Şekil 16.1. *Sansasyon* sergisinin ana bileşenler kullanılarak yapılandırılmış algılanan kültürel değeri

16.4 Sonuçlar Üzerine Tartışma

Sıralı probit modelleri, müzenin *Sansasyon* sergisini açık tutmaya hakkı olduğunu destekleyen değişkenleri yukarı çekerken, devletin desteğini çekmesine ya da sergiyi yasaklamasına olanak tanıyanları bastırır. Bu değişkenler müze ziyaretleri, yaş, erkek olmak ve kendini politik açıdan liberal kanata dahil etmektir. Aksi yönde, ters yöne doğru bastırılan değişkenler, politik açıdan muhafazakar kanada dahil olmaktadır. *Sansasyon* sergisine verilen desteğin en güçlü göstergeleri sanata maruz kalınması ve sempati duyulmasıdır. Bir önceki yıl müze ziyaretinde bulunmuş olmak, müzenin sergiyi açık tutma hakkı olduğuna destek veren kategoride yaridan fazla oranında artış sağlamıştır. Dolayısıyla, örneğin, elimizde demografik özellikleri birbirine eş iki kişi varsa, ancak bunlardan biri bir müzeye gitmiş diğeri gitmemişse, gitmiş olanın hafiften bunu yapabilmeye yönelik tarafı *onaylayacağı* tahmininde bulunabiliriz. Bu tavrın *nedeninin* tamamıyla müzeye gitmiş olmaya bağlı olduğunu ileri sürmek muhtemelen yanlış olacaktır,

çünkü büyük olasılıkla gerek müze katılımını gerekse *Sansasyon*'a yaklaşımı belirleyen, ölçülmemiş olan sanat tüketimi eğilimidir. Dolayısıyla ölçüm için, tavırları ve katılımı eşzamanlı olarak hesaba katan bir algılanan değer değişkeni kullanmak faydalı olacaktır.

Tablo 16.3 *Tahmini KULTDGR değerleri*

	Politik sol kanat erkek	Politik sağ kanat kadın	Politik sağ kanat erkek	Politik sağ kanat kadın
25 yaş	-0.03	-0.19	-0.76	-0.92
43 yaş (%25'lik dilim)	0.19	0.02	-0.54	-0.71
57 yaş (medyan)	0.35	0.19	-0.37	-0.54
69 yaş (%75'lik dilim)	0.49	0.32	-0.24	-0.41

Adi minimal kare modeli, *Sansasyon* sergisinin algılanan pozitif değerlerinin ana göstergelerinin erkek olmak ve politik açıdan sol kanada yakın durmak olduğunu söyler. Kendini politik olarak muhafazakar kanatta görmek, algılanan değerde düşüşe neden olur. Politik yaklaşımların etkisi şaşırtıcı olmamakla birlikte, yaş ve cinsiyet etkileri pekala olabilir. Gerçekten de, kadınların ve gençlerin (müzelere erkeklerden daha çok giden) *Sansasyon* sergisi gibi karşıt sanat örneklerine tolerans tanınması -ve bunlarda pozitif kamusal değer görmesi- erkeklere ve daha yaşlı olanlara göre daha olanaklıdır. Öte yandan, bu verilerde tutarlı olarak tam tersi örüntüyü görürüz. Bunun açıklaması, kadınların ve gençlerin karşıt sanata tahammülsüz olmalarının yanı sıra, bu grupların sorudaki *sözcüklerin kullanımına* ya da anket bağlamının bir başka yönüne olumsuz tepki geliştirmeleri de olabilir. Önceki araştırmanın yüksek eğitim seviyesinin sanata daha çok katılım ve devlet desteğiyle ilişkili olduğunu gösterdiği gerçeğine karşın, regresyonların eğitimin etkisinden yoksun olması da bir hayli şaşırtıcıdır.

Tahmini KULTDGR değerleri (Tablo Ek2'deki katsayılarla göre yapılandırılmış) Tablo 16.3'te özetlenmiştir. Bu tablodaki KULTDGR değerleri, birkaç yaş seviyesi ile birlikte cinsiyet ve politik tercihler temel alınarak öngörülmüştür. Yaşlar medyan (57), 25'inci ve 75'inci yüzdeler (43 ve 69) ve 25'tir (örneklemedeki genç nüfusun ortaya konabilmesi için). Öngörülen tüm değerler verilerin sınırları içinde kalmaktadır. Öngörülen en düşük negatif değer olan -0.92, kendisini muhafazakar olarak tanımlayan 25 yaşındaki bir kadına aittir. Öngörülen en yüksek pozitif değer olan 0.42 ise, liberal olduğunu söyleyen 69 yaşında bir ihtiyara aittir. KULTDGR'nin 0 noktası etrafında rastgele dağıldığını hatırlayın. Dolayısıyla, öngörülerin bize söylediği şey, düşük algılanan değerler

iletken grupların, negatif yan etkiler ya da daha düşük pozitif yan etkiler görenlere göre daha büyük sıklıkla gerçekleşmeye meyilli olduğudur.

Bu sonuçlar iki ana kültür politikası ve yönetim tasarımı uygulaması içerir. Öncelikle, *Sansasyon* sergisinde en düşük ve en yüksek kamu yararı (serginin müze tarafından açık tutulmasının gerekliliği ya da bunun sonucunda devletin harekete geçmesi gerekip gerekmediği yönündeki görüşler temelinde) algılayanlar, tanımlanabilir demografik gruplardır. Bu nedenle, Pozitif ve negatif algılanan değerlerin nüfusa rastgele ya da yalnızca, burada yer almayan bazı başka değişkenler temelinde dağılmış olma olasılığını devre dışı bırakabiliriz.

İkinci olarak, idareci ve politikaya yön veren yetkililerin “hedef” demografik grupları, uygulamak istediğimiz politikalara bağlıdır. Örneğin, Brooklyn Müzesi’nin amacı *Sansasyon* gibi sergilere gösterilen tahammülün artırılmasıysa, katılımı genişletmek verimli bir strateji olacaktır. Daha da ötesi, müzenin odaklanabileceği grup, *Sansasyon* sergisine en hoşgörüsüz baktığı anlaşılan (ve devletin yasaklama ve destek kesme girişimlerine sıcak bakan) gençlerdir. Bu stratejinin, müzenin gençlere özellikle ve yalnızca karşı sanat için ulaşıyor olduğunu göstermediğine dikkat edilmelidir – öncelikli amaç, müzeye insan çekmektir.

Bu sonucun etkisi, daha geniş düzlemde, eğer kültür politikasının amacı, karşı sanatın yan kültürel getiriler sağladığına daha fazla insanın inanması ise (*Sansasyon* sergisi gibi sergilerin skandal yaratmayacağı şekilde), sanat eğitimi gibi talep taraflı politikalar güdülmesi yararlı olacaktır. Arz taraflı kültür politikalarının -büyük oranda sanatçı ve sanat kuruluşlarına destek verilmesi- bu olumlu yan etkiye götürmesi pek olası görünmemektedir.⁶

16.5 Sonuç

Brooklyn Sanat Müzesi’nin ünlü *Sansasyon* sergisi, halk sanatının net kültürel değerinin başındaki işaretin belirsizliğinin, görece az miktardaki kamusal harcamalar (ekonomik değer bir yönü de olan) üzerinde nasıl acı savaşılar yol açtığının mükemmel bir örneğini gözler önüne serer.⁷ Gerçekten de, Amerikan “kültür savaşları” genellikle, en azından kısmen bu türden değer anlaşmazlıklarıyla açıklanabilmektedir. Öte yandan, bu bölümün de ortaya koyduğu üzere, bu anlaşmazlıklar her zaman kaçınılmaz değildir, çünkü kültürel değer, daha iyi

6 *Sansasyon* gibi bir sergiye gösterilen tahammülün artmasının arzu edilebilir bir şey olduğunu öne sürmeye elbette herkes yanaşmayacaktır. Kimileri bunun kültürel bayağılığa yol açtığını savunabilir (örn., Bennett 2000).

7 İronik bir biçimde, serginin kültürel değeri ile ekonomik değerini birbirine bağlayan şey, tam da bu karşılıktır. Kamuoyundan yükselen çılgılık, müzeye ziyaretin beklentilerin çok ötesine geçmesine ve gösterilen koleksiyonun piyasa değerinde ciddi oranda artışa yol açmıştır. Kimileri sergi sahibi ve sponsorların amaçlarından birinin bu olduğuna inanmaktadır. Bkz. David M. Herszenhorn, “Brooklyn Museum Accused of Trying to Lift Art Value” (“Brooklyn Müzesi Sanatın Değerini Artırmaya Çalışmakla Suçlanıyor”, ç.n.), *The New York Times*, 30 Eylül, 1999.

(ve daha az karışıklık yaratan) sanat politikalarına götürecek şekilde, geçmişte-kine oranla daha doğru anlaşılmakta ve ölçülmektedir.

EKLER

Anket katılımcısı i için sıralı probit modelinin ampirik belirleyicisi, α sabit, ϵ rastgele bozulma olmak üzere, $y_i^* = \alpha + \beta'X_i + \epsilon_i$ 'dir. Tablo Ek1'deki kategorileri, $y \leq \mu_0$ ise $y_i = 0$ ("kesinlikle karşı olanlar"); $\mu_0 < y \leq \mu_1$ ise $y_i = 1$ ("soğuk bakanlar"); $\mu_1 < y \leq \mu_2$ ise $y_i = 2$ ("sıcak bakanlar"); ve $y > \mu_2$ ise $y_i = 3$ ("kesinlikle katılanlar") olmak üzere seri μ_j ($j = 0, 1, 2$) parametreleri belirler. Sonuçlar Tablo Ek1'de bulunabilir.

Adi Minimal Kareler modeli, Z 'nin müze katılımı değişkeni hariç X olduğu $VALUE_i = \alpha + \beta'Z_i + \epsilon_i$ 'dir. Sonuçlar Tablo Ek2'de bulunabilir.

Tablo Ek1 Sıralı regresyon değerleri

	Brooklyn Sanat Müzesi'nin <i>Sansasyon</i> sergisini sunmaya hakkı vardır	Devlet bu sergiyi yasaklayabilmelidir	Devlet bu sergiden sonra desteğini çekebilmelidir
Sabit	-0.38 (0.26)	0.31 (0.27)	0.77*** (0.27)
Müzeyi gezmiş	0.59*** (0.1)	-0.24** (0.1)	-0.20** (0.1)
Yaş	0.014*** (0.003)	-0.007** (0.003)	-0.013*** (0.003)
Erkek	0.21** (0.09)	-0.19** (0.09)	-0.09 (0.09)
Lise	-0.10 (0.2)	0.22 (0.2)	0.11 (0.2)
Üniversite	-0.10 (0.22)	0.30 (0.23)	0.26 (0.22)
Lisansüstü	0.04 (0.24)	0.36 (0.25)	0.30 (0.25)
Politik sol	0.30** (0.13)	-0.21* (0.13)	-0.30*** (0.12)
Politik sağ	-0.28*** (0.11)	0.50*** (0.11)	0.47*** (0.11)
Hane geliri	0 (0.0016)	-0.0003 (0.0015)	0.0009 (0.0015)
Hristiyan	-0.12 (0.11)	0.10 (0.11)	0.09 (0.11)
N	494	490	495

Nor: Standart sapmalar parantez içine alınmıştır; *** 0.01 seviyesinde varlığı; ** 0.05 seviyesinde varlığı; * 0.10 seviyesinde varlığı göstermekte kullanılmıştır. Hane geliri 1999'daki Amerikan bin doları cinsinden ölçülmüştür.

Tablo Ek2 *Adi minimal kare regresyon değerleri*

Değişken	OLS Katsayısı (standart hata)
Sabit	-0.68*** (0.23)
Yaş	0.012*** (0.003)
Erkek	0.17** (0.08)
Lise	-0.06 (0.17)
Üniversite	0.03 (0.18)
Lisansüstü	0.10 (0.20)
Politik sol	0.23** (0.10)
Politik sağ	-0.50*** (0.09)
Hane geliri	0.0011 (0.0010)
Hristiyan	-0.08 (0.09)
N	540
Ayarlanmış R2	0.13

Not: OLS, adi minimal kare. Standart sapmalar parantez içine alınmıştır; *** 0.01 seviyesinde varlığı; ** 0.05 seviyesinde varlığı; * 0.10 seviyesinde varlığı göstermekte kullanılmıştır. Hane geliri 1999'daki Amerikan bin doları cinsinden ölçülmüştür.

Kaynakça

- Bennett, William. 2000. The Humanities, the Universities, and Public Policy. Gigi Bradford, Michael Gray ve Glenn Wallach ed., *The Politics of Culture: Policy Perspectives for Individuals, Institutions, and Communities*'de, 226-235. New York: The New Press.
- Bhabha, Homi. 2001. The Subjunctive Mood of Art. L. Rothfield ed., *Unsettling "Sensation": Arts Policy Lessons from the Brooklyn Museum of Art Controversy*'de, 93-95. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Brooks, Arthur C. 2004. In Search of True Public Arts Sport. *Public Budgeting & Finance* 24(2): 88 - 100.
- Frey, Bruno S. 1997. Evaluating Cultural Property: The Economic Approach. *International Journal of Cultural Property* 6(2): 231 - 246.
- Himmelfarb, Gertrude. 1999. *One Nation, Two Cultures*. New York: Knopf.
- Lewis, Gregory B ve Arthur C. Brooks. 2005. A Question of Morality: Artists' Values and Public Funding for the Arts. *Public Administration Review* 65(1): 8-17.
- McCarthy, Kevin F., Arthur Brooks, Julia F Lowell ve Laura Zakaras. 2001. *The Performing Arts in a New Era*. Santa Monica, CA: RAND Corporation.
- McCarthy, Kevin F., Elizabeth H. Ondaatje, Laura Zakaras ve Arthur Brooks. 2004. *Gifts of the Muse: Reframing the Debate about Benefits of the Arts*. Santa Monica, CA: RAND Corporation.
- Rothfield, Lawrence. 2001. Introduction: The Interests in "Sensation." Lawrence Rothfield ed., *Unsettling "Sensation": Arts Policy Lessons from the Brooklyn Museum of Art Controversy*, 1- 14. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

Uçlara Doğru

ABD Sanat Sisteminde Ticari ve Kâr Amacı Gütmeyen Değerlendirmeler

Bill Ivey

ABD'deki karmaşık sanat sistemi merakla ve hatta bazen gıptayla bakılarak izlenmiştir. Ancak bir kültür bakanlığı ya da benzeri bir merkezi kültür otoritesinin yokluğunda ABD, farkında olunmaksızın gelişmiş, geniş kamuoyunun amaçlarını zayıf bir biçimde karşılayan değer kavramlarına sahiptir. İçeriden bir sanat kuruluşu idarecisinin bakış açısından bakıldığında, günümüzde değer ya *popüler* ya da *ender kıymette* olanda yatmaktadır. Öte yandan, bu görüşlerden biri sanatın mülkiyet ve mal olarak önemini vurgularken, diğeri incelenmiş sanat seçkinlerinin arz temelli arzularının önemini öne çıkarır. Sanat endüstrisinin “meta-olarak-sanat”ı ile kâr amacı gütmeyen sanatın “istememeseniz-bile-ih-tiyacınız-olandır-sanat” görüşleri, zorlu kamu politikası meselelerinin dallanıp budaklanmasına neden olarak yararsız pratiklere yol açmıştır. Belirli sorunları aydınlatmak ve ana hatlarıyla olası çözümleri sunmak için, bir çeşit tersine mühendisliğe soyunarak, kâr amaçlı ve kâr amacı gütmeyen sanat endüstrilerinde değer farklı tanımlarını şekillendiren faktörleri bulmak amacıyla ABD'nin gelişim sürecine bakmamız gerekir. ABD sanat sistemindeki ticari ve kâr amacı gütmeyen değerlendirmelerin ortaya koyduğu eşsiz meydan okuma, ABD sanat ürünlerinin dünya üzerindeki ticaretinin copyright tarafından korunan gelir akışı modelinin yayılmasına katkıda bulunduğu ve kültüre devlet desteği gelenekleri güçlü olan ülkelerin ABD'deki kültürel insan-canlılığını taklide yöneldiği ölçüde, global önem taşıyan dersler barındırmaktadır.

17.1 Kâr Amaçlı Sanatta Değer

Sony Müzik ile BMG'nin 2004'te birleşmesi, diğer şeylerin yanı sıra, yirminci yüzyıl boyunca gerçekleştirilmiş iki Amerikan müziği ve sözlü kayıt arşivini

ABD’de bulunmayan, tek bir şirketin çatısı altında bir araya getirdi. İki koleksiyondaki master disk ve bantlar asla tamamıyla kamuya açılmadı (çoğu da bilinmezliğini koruyor), ancak bir araya gelen disk, bant ve dijital master kayıtların en az 5 milyon performansı içerdiğini varsaymakla herhalde haksızlık etmiş olmayız. Medya sektöründe bu tip birleşme ve katılmalar onyıllardır sıklıkla yaşanmaktadır; bu son meydana gelenin can alıcı tarafı ise önemli bir kültürel miras, sıradan bir malmışçasına el değiştirdiğinde ortaya çıkan potansiyel tehdidi dert edinen bir kamuoyunun yokluğudur. Ne olursa olsun şaşılabacak bir şey yoktur; ABD sanat sisteminde kültür ve kamu siyasetinin birleşimi, sanatı meta statüsüne indirgeyen yüz yıl yaşındaki bir değerlendirme yaklaşımının mantiki sonucudur.

Robert Johnson’ın blues kayıtları, Enrico Caruso’nun vintage performansları, Louis Armstrong’un caz soloları, Bob Dylan’ın kayıt seanslarından parçalar -milyonlarca ama milyonlarca disk, bant ve diğer ortamlardaki veriler- ABD sınırlarının ötesinde satılabilir, alınabilir, başka şeylerle bir araya getirilip gönderilebilir, ya da yeni sahipleri tarafından ABD şirketler sisteminin sanata değer biçme yaklaşımlarından birinin kültürel sonuçları üzerine kesin bir açıklama getirecek şekilde elden çıkarılabilir. Miras konulu bu riskler pek de varsayımsal değildir; 1960’ların başında, RCA Records binlerce master kaydını Delaware Nehri’ne dökecek şekilde kendi depolarından birini dinamitlemiştir.

Sanatın meta ya da şirket varlığı olarak görülmesi, ABD sanat üretimi sisteminin bir yüzüdür. Teknolojik gelişmeler ve bunlarla ilişkili sanat formlarının girişi, yirminci yüzyılın başlarından itibaren Birleşik Devletler’de kâr amaçlı sanatın yayılmasını hızlandırmıştır. Mülkiyet ve telif, ve ücret karşılığı çalışmayla ilişkili kavrayışların izleri yüzyıllar boyunca sürülebiliyorken, uçup giden müzik ve tiyatro etkinliklerini alınıp satılır ürünlere dönüştürme yetisi yepyeni bir şeydi. Bu sanat ürünleri sanat ve şirket değerleri arasındaki ilişkinin niteliksel olarak yeniden tanımlanmasını tetikledi.

Ressam, roman yazarı ya da fotoğrafçı için, iş uygulamaları ve sanat üretimi ve ticaretine ilişkin kamuoyu politikalarının yüzyıllarca düz bir çizgide yol aldığı unutmamak gerekir. Bir elyazması ya da resmin sahibi, tekst ya da yadigarı yaratan bireyken, resim söz konusu olduğunda sanat ürünü satılabilir, yazarlar söz konusu olduğunda ise elyazmaları için, çalışmanın kopyalarını üretecek ve dağıtacak bir firmaya lisans verilebiliyordu. 1900 yılından önce, sanat yapıtlarının devreye sokulmasıyla kâr elde etme fırsatları oldukça sınırlıydı ve sanatçılarla izleyiciler arasında bağ kurmaya yardımcı olan galeri ve yayıncılar daha çok küçük, butik karakterinde bir görünüm sergilemekteydiler. Tiyatrolar, müzik toplulukları ve müzeler gibi kültürel kuruluşlar on dokuzuncu yüzyılda da vardı, ancak bunlar ya kütüphaneler gibi, devlete bağlı birimlerdi, ya da giriş ücreti veya nadiren de olsa, zengin işadamları gibi kaynaklardan gelir elde eden küçük girişimlerdi.

Sanata, özellikle de performans sanatlarına yönelik iş modeli, yirminci yüzyılın ilk çeyreği boyunca inanılmaz bir dönüşüme uğradı. Direksiyon başına yeni teknolojilerin geçtiği yeni bir Amerikan sanat sistemi ve “sanat endüstrisi” büyüdü; öyle ki, 1921’e gelindiğinde plak satışları 16 milyon doları bulmuş, 1920’ye gelene kadar ülke genelinde 20 bin sessiz sinema salonu açılmıştı. 78 devirlik disklerde her tür müzik bulunuyor, radyo, vodvillerde sahne alan trupların ulusal birer yıldız haline gelmesine yardım ediyordu. 1925’e gelinceye, 15 film yapımcısı şirket kuruyor; 1927’de, 6000’i aşkın izleyici kapasitesiyle New York Roxy Sineması açılıyordu. Ve performans sanatları, canlı tiyatro ve konser salonlarından taşarak, orta sınıf Amerikalıların evlerine giriyordu. İlk dönüşüm müzik kayıtlarıyla yaşandı; buna birkaç yıl içinde radyoların evde tüketilebilecek komedi, dram ve oturulduğu yerden dinlenebilecek nitelikte anında haber programları eklendi. Milenyuma gelindiğinde, dijital video diskleri (DVDler), sipariş üzerine filmler, uydu radyoları ve iPod, yüz yıl öncesinde başlayan bu dönüşümün tamamlanmasına katkıda bulunuyor; Amerikalılar performans sanatlarıyla artık evlerinde ve kendi programlarına göre, sanatçı ve izleyiciler arasındaki bağı geleneksel olarak besleyen kuruluşların gereksinimlerini dikkate almaksızın haşır neşir olabiliyor.

Sanat ürünleri topluma nüfuz ededursun, Amerikalıların performans sanatlarıyla uygulamalı olarak ilgilenmeyi büyük ölçüde yetenekli bir uzmanlar sınıfına bırakmasıyla, sanat üretimi etkinliği de basit bir pasif tüketim edimi haline geldi. Akşam yemeğinden sonra bir şiir, skeç okuması ya da bir piyano resitali için bir araya gelen Amerikalı aile imajı nostaljiye gömüldü. Kültür tüketimi yakıtını tamamıyla yeni bir yerden alıyordu artık -sanat ürünlerinde bir araya gelen performanslar. Filmler, kayıtlar ve radyo programları *hep* toplamaydı: Ne kadar yetenekli olursa olsun hiçbir sanatçı tek başına bir film, kayıt ya da radyo programı yapamazdı. Gerçekten de, yirminci yüzyıl teknolojisinin gelişmesine önayak olduğu yeni sanat formlarının ortak noktası, elbirliğiyle meydana getirilmeleri ve karmaşık olmalarıydı; bu karmaşıklık yapıtların pek çok olan katılımcı sanatçılardan hangisinin -aktörler, yönetmenler, senaristler, seslendirme-ciler, stüdyo müzisyenleri, besteciler, ses yapımcıları- eseri olarak anılacağına belirlenmesini zorlaştırıyordu. On dokuzuncu yüzyılda bu türden sorular önemsizdi. Sanat ürünleri söz konusu olduğunda, kayıttan, filmde ve yayına koyma aşamasından önce, en çok geçirtilen, bireylerin emeği idi. Aslında roman yazarı ya da şair, masa ya da piyanosunun başındaki besteci, stüdyo ya da karanlık odasındaki ressam ya da fotoğrafçıydı toplumun eline kültürel mirasın özünü inşa eden elyazmalarını ya da görsel malzemeyi veren. Ve kültürel mirası içeren ve taşıyan resimler, fotoğraflar, müzik ve edebiyat elyazmaları ya bir araya gelerek özel koleksiyonları oluşturdu, ya da onlarca yıl Amerika’nın kültürel geçmişine erişimi sağlayan halka tamamen ya da kısmen açık kütüphaneler ve müzelerdeki yerlerini aldılar.

Amerika'nın yeni yirminci yüzyıl ana akım kültürüne ait sanat ürünleri, elbirliğiyle yapılmalarının yanı sıra, bir hayli pahalıydı; yalnızca sanatçıların yetenekli olmasını değil, aynı zamanda teknisyenlerin, uzman stüdyoların ve yayına yönelik teçhizat ile birlikte toptan ve perakende dağıtım için karmaşık sistemlerin varlığını da gerektiriyordu. Ressamlar, fotoğrafçılar ve besteciler için birkaç dolarlık malzeme ve birazcık da zaman yeterli olabilirken; sanat girişimleri, filmler, kayıtlar ve radyo programları söz konusu olduğunda gerek maliyetleri karşılamak, gerekse bir sonraki toplama sanat macerasına finansal kaynak yaratabilmek amacıyla yeterli kâr marjını tutturabilmek için, hem somut ileriye yönelik yatırım, hem de incelikli düzenlemeler yapmak şarttı.

Bu yeni sanat ürünlerinin müzikal ya da dramatik içeriğinin telif hakkı kimde olacaktı peki? Apaçık görünen yanıt için doğru soru *kim* ile değil, *ne* ile kurulmalıydı. Biten ürünün -film, radyo programı ya da disk- telif hakkı, yaratıcı ekibi bir araya getiren, projeye finans sağlayan ve sonucu ülke çapında izleyicilere dağıtan firmanın varlıklarından biri haline geldi. Şirketler, aynı geçmişte ressam ve bestecilerin yaptığı gibi, sanatçılar gibi değil ama karşılığı verilerek işletilecek şekilde sanat ürünlerinin sahibi olmaya başladılar. Piyasaya girmekte olan ABD sanat endüstrilerine göre, Yüce Mahkeme'nin 1886'da, hukukçu olarak şirketlere, bir zamanlar bireylere ayrılmış olan hakları tanıması da tesadüf olmuştu. 1900 yılına gelindiğinde şirketlerin yeni sanat yapıtları -kayıt, film ve radyo programları- yaratma ve bunlara sahip olma hakkını tanıyan hukuksal alt-yapı yerleşmişti bile.

Bu tamamen yeni bir şeydi. 1850'de icra edilen bir opera, senfoni ya da oyunun yapımcısı için -etkinliği yapanları belirli yerlerde bir araya getiren impresario- için kapıda kesilen giriş ücretinin ötesinde bir anlam taşımıyordu. Başarı uzun vadede pek çok performans üretmekle elde ediliyordu; kısa vadeli başarı finansal bir afet anlamına gelebilirdi. Performansı kaydetme ve dolayısıyla bunu performansa yerinde katılamayan izleyicilere yönelik, alınıp satılabilecek, dağıtımı yapılabilecek bir ürün haline getirme imkanından yoksunken, yapımcıların doğrudan tiyatro ya da müzik performanslarının telif haklarını istemek için bir nedeni yoktu. Bestecilerin emekleri telafi edilebilirdi elbette, aktörler, şarkıcılar, çalgıcılar ve teknisyenlere ödeme yapılabilirdi, ancak ışıklar söndüğünde ve dekorlar ve kostümler kaldırıldığında, performansın kendisi -sanat ve sanatçıların o belirli bir araya gelişleri- sürekli gelir yaratmaya muktedir değildi.

Bu yeni toplama sanat biçimlerinin kazanma güçleri, sanatsal etkinlik ve ödeme yapan izleyicinin yüz yüze gelmesine bağlı değildi. Tersine, canlı izleyici ya rastlantı eseri çıkageliyor (radyo sunumlarında), ya da hiç içeri alınmıyordu (sinema ve ses kaydı söz konusu olduğunda). İzleyici bu sanat yapıtlarına ya bir diğeriyle değiştirilebilen disk kayıtları, ya kopyalanmış ve aynı anda yüzlerce sinema salonunda gösterilen bir film için bilet, ya da markete koşup Ivory sabunları, Lucky Strike sigaraları gibi "bedava" radyo sunumları için destek

sağlayan yüzlerce üründen birini satın alarak ödeme yapıyordu. Tüketicilerin canlı aktör, şarkıcı ya da çalgıcıya bakması bile gerekmiyordu. Yazarlar nasıl şiirlerinin yayın hakkını kontrol edebiliyorsa, gücünü On Dördüncü Madde'den¹ alan sanat şirketleri de, elbirliğiyle üretilen yapıtların polisliğine soyunuyordu. Amerika'nın yirminci yüzyılda hiç değişmemek üzere dönüşen sanat sisteminde performans sanatları ve toplum arasındaki ilişki de dolayısıyla böyleydi. İlk defaya mahsus olarak şirketler sanki yaratıcılarıymışçasına sanat yapıtlarına sahip oluyor; ilk kez, performans sanatlarının kazanma gücü, sanat etkinliğinin kendisi yüzünden yara alıyordu.

Toplama sanat yapıtlarının haklarının yirminci yüzyılın başında başlayan şirketlerce kontrolü, günümüzde hâlâ ilerlemekte olan kuvvetleri harekete geçirdi. Öncelikle, şirket, hissedarlarının payına, sanat varlıklarından maksimum değer elde etme peşindedir. Önde gelen buluşçu işadamları (kayıt/yayın sektörü yöneticisi Ralph Peer gibi) copyright'lardan en iyi yararlanma yolunun, alıp satmaktan ziyade kiralamaktan geçtiğinden eminlen, toplama sanat kollarının içinde karmaşık bir varlık ve gelir akışı sistemine özgü gelişmeler harekete geçti. Şirketler, söz konusu hakları kanunsal yaptırım, sözleşmeler ve devlet eliyle yapılan düzenlemeler aracılığıyla korumaya çalıştı. Şirketler, kalkın kayıtlar, filmler ve radyo programlarına (sonradan ayrıca televizyon) erişimini kısıtlamak yoluyla fiyatları rekabet seviyesinde tutabilmekteydi. Genel olarak, toplama sanatların ücret karşılığı üretilmiş ürünler olarak şirketlerin olması, sanata sözleşmeler, kanunlar ve düzenlemeler tarafından garanti altına alınan gelir akışı kadar değer vermemekteydi. Bugün sanat endüstrilerinde serpilerek değer yaklaşımları budur: Film stüdyoları ve kayıt şirketleri yalnızca günümüzde hâlâ pazar değeri taşıyan tarihi film ya da kayıtların DVD ya da CD'lerini çıkarırlar. Ek olarak, tüketim, normal tüketim olmayıp, giderek artan oranda kısa süreli kiralama usulünce gerçekleşmektedir; iTunes'dan indirilen kayıtlar en fazla beş kere kopyalanabilmekte, fiyatı 2.50\$ olan melodi lisanslarının 90 günde bir yenilenmesi şart koşulmaktadır.

Metalaştırılmış bir kültürel sistemde piyasa değeri sanatsal değer yerini alır. Örneğin, medya yöneticilerinden Tim Brooks tarafından yürütülen ve ABD Kongre Kütüphanesi tarafından istenen bir çalışma (2005), 400.000 tarihsel önemli ses kaydının, hakları ellerinde tutan kayıt şirketleri tarafından yalnızca %14'ünün CD'lerinin yeniden üretilmesine izin verildiğini ortaya koymuştur. Daha da çarpıcı olan, yeniden üretimlerde en büyük bloğu -yüzde 33-, yaşayan birçok müzikseverin hatırladığı bir dönem olan 1955 sonrası rock 'n' roll döneminin oluşturmalarıdır. Geçen yüzyılın ilk yirmi yılına ait kayıtlar ancak %10 oranında kalmakta,

1 Bu aynı zamanda, yargının, birinci fıkrasının son cümlesini "sözleşme yapma özgürlüğü" kapsamında değerlendirerek maksimum çalışma saatleri ve minimum ücret düzenlemelerine aykırı kararlar alabilmesine olanak tanıyan maddedir. (ç.n., Kaynak: Wikipedia, Fourteenth Amendment to the United States Constitution)

endüstrinin emekleme dönemi sayılabilecek 1890'lı yıllardansa, hiçbir şey çıkmamaktadır. Bilgisayar üzerinden erişilen uzun dijital “kuyruk” sayesinde bazı antika kayıtlara erişilebiliyor olsa da, gerçekler değişmemektedir: ABD müzik mirasının karakteri, farklı dönemlerin müziğini çağdaş piyasada algılandıkları değere göre tanımlanmaktadır. Benzer şekilde, günümüz sanatçılarından hangileriyle sözleşme yapılacağını, hangi filmlerin ve televizyon programlarının çıkarılacağını ve özel ve resmi radyolarda yayına konulanların büyük bölümünü, giderek artan oranda algılanan piyasa değeri belirlemektedir. Piyasa araştırmalarının yükselişi, copyright'lar ile korunan gelir kollarının değerlendirildiği algısı ve üretim ve dağıtım şirketlerinin birleşmesi, sanatı daha da uçlara itmiştir.²

Sanata *popülerliğine* göre değer biçmek -sanatın meta olarak görülmesi-, *talep* (ya da algılanan talep) kavramının sanat ve sanatçıların üretim ve dağıtım kapılarından geçebilmesini belirleyen tek etken olarak yüceltmektir. Amerikan filmleri, CDler ve televizyon programları dünya üzerinde yayıldıkça, popülerite ve talep ABD kültür sisteminin amentüsüymüş gibi algılanabilir. Öte yandan, iTunes, Wal-Mart, internet yayıncılığı ve telefon melodileri sanatın metalaştırılmasının şahlanışı ile eşzamanlı olarak çok farklı bir değer anlayışının ABD'nin kültürel coğrafyasında yer alan üstünlükleri tanımlamakta belirttiğine delalettir.

17.2 Kâr Amacı Gütmeyen Sanatta Değer

İyi bir ipucuyla başlayalım: Amerika'da bulunan konservatuvar ve müzik okulları her yıl 8000'i aşkın mezun vermekte. Her yeni mezun, güvenilir bir performans kariyerine giden yolu açması beklenen bir müzik diplomasına sahip olmakta. Ancak ABD sınırları içinde yalnızca 400 senfoni orkestrası bulunurken, bunların da yalnızca 65'i “koşullar gerektirdiğinden” var. Dört işlem, her yıl piyasaya giren fazladan 8000 müzisyenin, Amerika'nın önemli orkestralarında çalışan çalgıcıların tamamından büyük bir kütledir. Açıkçası, performans sanatçılarının eğitiminde, iş bulma fırsatları önemli bir rol oynamamaktadır.

İşin aslı şudur ki, ABD sanat kuşağının buraya denk düşen kısmı -kâr amacı gütmeyen sanat- Amerika'nın kâr amacı güden sanat endüstrilerini bulan sınırsız metalaşmadaki kadar işlevsiz bir değer nosyonu geliştirmiştir. Bunu şöyle anlatabilirim: Kâr amacı gütmeyen sanat kuruluşları -özellikle müzeler, orkestralar, tiyatrolar, operalar ve Batı Avrupa'nın incelmış sanatını onurlandıran dans

2 İlginç bir şekilde, toplama sanat sisteminde çalışan sanatçılar yeni teknolojilere tepki olarak gelişen buluşçu gelir kollarından fayda sağlamıştır. ASCAP, BMI ve SESAC, bestelerin gerek canlı gerek set performanslarından telif almakta ve bunları şarkı yazarlarına dağıtmaktadır. Sinema Oyuncusu, Yönetmen ve Yazar birlikleri var olan bir yapıtın yeniden kullanım bedellerini toplamakta ve ödemektedir. Öte yandan, ressamalar ve fotoğrafçılar -yeni teknolojilere ve şirketler tarafından yönetilen sanat kollarına yakalanmayan sanatçılar-, yüz yıllık telifi sistemine göre işlev görmektedirler. ABD'de plastik sanatlarla uğraşan sanatçılar, Avrupa Birliği ülkelerinde iş başında olanların aksine, orijinal yapıtların yeniden satışından pay almamaktadır ve tasarımcılar, fotoğrafçılar ya da ressamalar için şarkı yazarlarının icra haklarını koruyan kuruluşların dengi bulunmamaktadır.

toplulukları- izleyici talebine hiç bakmadan hareket eder. Talebin “çirkin kafasını çevirmesi,” kâr amacı gütmeyen sanatın savunucularında fazladan hiçbir şey uyandırmaz. Birkaç yıl öncesinde ABD’nin önde gelen sanatın desteklenmesi yanlısı gruplarından biri olan Americans for the Arts, ulusal ölçekte sanat eğitimi üzerine yürütülen bir anketin sonuçlarını duyduğunda şaşırmıştır. Anket Amerikalı ailelerin kaygı verici ölçüde büyük bir yoğunluğunun okullarda verilen sanat eğitimini desteklediğini, ancak buna denk büyüklükte bir başka yoğunluğun şu anki sanat eğitiminin yeterli olduğunu göstermekteydi. Araştırmanın gösterdiği kanıtlara rağmen, demek kararından dönmedi ve yeni destek kampanyasının ismi “Daha Fazlasını İsteyin” olarak değiştirildi.

“Daha Fazlasını İsteyin” kâr amacı gütmeyen tüm sanat kolları için savrulmuş bir savaş çığılığı olarak iş görebilirdi, çünkü kâr amacı gütmeyen güzel sanatların içsel değerine ilişkin soyut varsayımlar, ortaya senfonik müzik, sergiler, operalar vb kaynakların sürekli genişlemesini haklı bulan bir model koymuştu. Gerçek şudur ki, yakın zamanlarda kâr amacı gütmeyen sanat dünyasında ele alınan tüm politik araştırmalar, kâr amacı gütmeyen kuruluşların daha çok destek, kurumsal büyüme ve yeni izleyicilere ulaşmayı öne çıkaran kaynak yanlısı argümanlar ileri sürmesine olanak tanıyan türden bir değer anlayışı duygusunu uyandıran itiraf babından bir terim olan “destek araştırması” terimiyle damgalanmaktadır.

“Meta olarak sanat”ın kaynağı, gelişen teknoloji ve bunun toplama sanat kollarına yirminci yüzyılın başında yaptığı etkiye kadar izlenebilirken, ABD sisteminde incelenmiş sanatlarla atfedilen, Avrupa sanatının değerine dair derinlerde yatan varsayımlarla tanımlanan ve geçen yüzyılın ortalarından bu yana vakıf ve devlet politikalarıyla kurumsallaşan, kâr amacı gütmeyen sanatın altında yatan “sınırsız değer” anlayışı daha yenidir. John Carey (2005) yüce sanatın kendiliğinden değerli olması nosyonunun izini on sekizinci yüzyıl filozofu Immanuel Kant’a kadar sürer. Carey, “sanatın her nasılsa geri kalanlarımızla aynı ahlaki kurallara itaat etmeleri beklenmemesi gereken eşsiz kişiler tarafından, duyarlılıklarımızı inceleyecek ve bizleri daha iyi insanlar haline getirecek şekilde... kutsal, ‘daha derin’ ya da ‘daha yüce’ olduğu”na ikna edenin Kant olduğunu savunur. ABD’de klasik müzik, müzeler ve balenin destekçileri; sanatın, güçlükleri yüzünden temel duygulardan çok incelenmiş olanları uyandırması nedeniyle, aktif entelektüel katılımı teşvik ettiğini, orijinal ve otantik olduğunu ve kutsal ya da ruhani bir karaktere sahip olduğunu (ancak eğlendirmeye yarayan yüzeysel ve dünyevi *popüler* sanatların aksine) savunurlar.

İncelenmiş sanatlarla adanmış kurumların çoğu, kâr amacı gütmeyen kuruluşlardır. Kâr amacı gütmeyen kuruluşlar on dokuzuncu yüzyılda da mevcuttu ancak özellikle eğitim ya da yardım amaçları nedeniyle şimdikilerden farklıydılar; kağıt üzerinde, kâr amacı güden muadilleri gibiydiler. Kâr amacı gütmeyen kuruluşları bir başka kategoride toplayarak, net gelirlerin mülkiyet sahiplerine

ya da yatırımcılara dağıtılmasını önleyen şey, 1913'te devreye sokulup 1917'de yeniden düzenlenen federal gelir vergisi oldu. Vergi yasası buna ek olarak Kâr amacı gütmeyen kültür sektörü kuruluşları için vazgeçilmez olan iki önemli ilkeyi aydınlatıyordu: Birincisi, eğitim ve yardım kuruluşları 1913 yasasıyla şirket gelir vergisi ödemekten muaf tutulacak; ikinci olarak ise, 1917'de, bu "kâr amacı gütmeyen" kuruluşları destekleyen bağışçılara vergi indirimini sağlanacaktı.

Sosyolog Paul DiMaggio'nun (1991) gösterdiği üzere, on dokuzuncu yüzyıl Amerikan toplumunun seçkinleri, Pierre Bourdieu'nün (1984) "kültürel sermaye" adını verdiği, DiMaggio tarafından "toplumsal olarak değer verilen ve üzerlerinde ustalaşanlara prestij sağlayan tarz ve türlere dair bilgi ve aşinalık" (s. 377) diye tanımlanan şeyi biriktirmenin peşindeydi. Kâr amacı gütmeyen kuruluşlar yirminci yüzyılın başında bu kentsoylu seçkinlerin sınıflarına özgü heveslerinin dindirildiği alanlar haline geldi – zengin vatandaşlar "ilk iş olarak yüksek kültürü yalıtıp, ikinci olarak bununla popüler kültür arasına ayrım getiren kurumsal formlar inşa etmekte" (s. 374) kararlıydı.

1920'li yıllar boyunca müze, orkestra, dans ve opera kuruluşlarına verilen özel destek kâr amacı gütmeyen sanat kuruluşlarının devamını sağlamak için genellikle yeterliydi (o zamanlar çoğu müze giriş ücreti almıyordu). Büyük Buhan zamanı bağış fonları kaynakları azaldığında, Yeni Açılım (New Deal) liderleri kültür kurumları ve sanatçılara doğrudan destek sağlamak yoluyla müdahale etti. 1930'larda çeşitli projeler aracılığıyla pek çok kalıcı sanat yapıtı üretilmesine rağmen, Buhan döneminde verilen federal sanat desteği esas olarak iş alanı açmak için tasarlanmıştı. Seçkin kentsoylu sanatseverlerin nazarının dışında kalan ve Avrupa kaynaklı incelenmiş büyük sanat kuruluşlarının kaşesinden yoksun bu türden pek çok proje popülist ve profesyonelliğin dışında olmakla eleştirildi. Ancak iş alanı yaratma amacına rağmen, Yeni Açılım'ın sanata verdiği destek kültürel etkinliklerin devlet tarafından desteklenmesinde öncü adımlar oldu.

Yirminci yüzyılın başında Carnegie Vakfı sanata destek sağlamaya başladı, ve 1930'lu yıllardan itibaren Ford ve Rockefeller vakıfları da önde gelen kültür kuruluşlarına alçakgönüllü desteklerde bulundular. 1954'te Rockefeller, önceliğin orkestra ve tiyarlara verildiği, sanata yönelik bir kurumsal destek programını yürürlüğe koydu, ve 1960'lı yıllara gelindiğinde, Ford Vakfı'nın sanata verdiği destek 30 milyon doları bulmuştu. W. McNeil Lowry'nin Ford Vakfı'nın güzel sanatlar programının başına geçmesi ve sanat projelerine yapılan harcamaların ciddi artış gösterdiği yıl, 1957'ydı. Performans sanatlarına odaklanan Ford, başarılı senfoni orkestralarının işleyişini kararlı kılmaya yardımcı fonlar sağladı. Vakıf, dans ve kâr amacı gütmeyen tiyatro gibi daha az gelişmiş alanlarda da yeni kuruluşların yaratılmasına yardımcı oldu. Ford performans sanatlarının geliştirilmesi için her yıl on milyonlarca dolar yardımda bulundu ve 1966'da, üni hâlâ yankılanan bir yatırıma imza atarak, 61 senfoni orkestrasına 80 milyon dolar verdi.

Rockefeller Vakfı'nın sanat programları, geçmişte Oberlin Koleji'nin müzik dekanı olan ve vakfın kadrosuna 1963'te katılan Norman Lloyd tarafından yönetiliyordu. Rockefeller, bağışlarını müzeler üzerinde ve plastik sanat dallarında yoğunlaştırdı ve Ford'un yanına yaklaşacak seviyelerde olmamakla birlikte, birkaç buluşçu projeye destek verdi. Ek olarak, Amerika'nın kültürel yaşamına yapılan yatırımın artırılmasını haklı çıkarmak amacını güden bazı raporlar oluşturarak vakıf çevrelerine öncülük etti. Her ne kadar 1965 yılında yürütülen *The Performing Arts: Problems and Prospects* isimli Rockefeller araştırması sanata özel endüstriyel destek verilmesini savunsa da, Twentieth Century Fonu ve Federal Sanat Konseyi raporları kültürel kuruluşların doğrudan devlet tarafından destek görmeleri çağrısında bulunuyordu. Kültür hayatının, vakıfların kültürel kuruluşları hakkıyla destekleyecek kaynaklardan yoksun olduğunun bilincindeki liderleri, eğitim, refah ve sağlıktaki benzer dönüşümleri taklit ederek sorumluluğu özel vakıflardan alıp federal devlete verecek, vakıfların "el çekme"sinin sağlandığı bir kültür desteği için atığa geçti.

Sanatın önemini anlatan raporların ses tonu, her zaman demokratikti. Rockefeller araştırması, "Sanat ayrıcalıklı azınlık için değil, çoğunluk içindir" diye sesleniyordu. Öte yandan, National Endowment for the Arts'ın (NEA) yönetim kurulu üyesi Michael Straight, NEA üyesi Nancy Hanks biyografisinde şu gözlemlerde bulunuyordu; "Rockefeller Paneli sanatın 'çoğunluk için' olduğu, ancak çoğunluğun ellerine bırakılamayacağı kararına vardı" (s. 81). Hangi sanatın beslenip daha yaygın kılınacağına karar verecek olanlar bilgili seçkinlerdi. Ayrıca, genişletilmiş bir destekleme sisteminde desteklenmeye değer Amerikan sanatının kapsamı ya da karakteri, söz konusu sistemin uygulanması gerekiyorsa tamamen devlet tarafından mı yoksa özel sektör tarafından mı uygulanması gerektiği gibi tartışmaların sanata desteğin artırılmasını teşvik eden araştırmalardaki eksikliği gözden kaçırmıyordu. İncelmiş Avrupa sanatına işaret ettiği varsayılan "The Arts" terimiyle birlikte bunlar da Amerika'daki yerlerine yerleşmiş oldu; aynı, hiç kimsenin açıktan film, kayıt ve yayın endüstrileriyle etkileşime girmek için gerekli kültürel sahne düzenlemesinin boyut ve karakterini uzun uzadıya düşünmediği gibi. Şurası açıktır ki, kâr amacı gütmeyen kuruluşların yönetim kurullarını dolduran zengin seçkinler tarafından paylaşılan yüksek sanat eğilimi ve piyasa karşıtı etik miti, kültüre verilen desteğin artırılmasıyla birlikte vakıfların destek önceliklerini filtrelemede başarılı olmuştur. Elbette *Amerikan* oyunları ve *Amerikan* bestelerini beslemeye yönelik dirayetli bir ilginin varlığı da söz konusudur, ancak yereli, popüleri, etniğiyle, ulusun çeşitlilik içeren demokratik mirasını eşsiz biçimde yansıtan ticari sektörlerin var olduğu bir sanatı destekleme sistemi nosyonu üzerine yeterince kafa yorulmamıştır.

1965'te National Endowment for the Arts kurulduğunda (vakıf liderlerinin öngördüğü "el çekme"), vakıf çalışmalarında geliştirilen varsayım ve politikalar, yeni federal organın ilke ve uygulamalarının idaresine yöneldi. NEA

yalnızca “ticari olmayan, profesyonelce yürütülen ve yüksek kalitede” sanatı destekleyecek ve fon sağladığı projeler üzerinde hakimiyet ya da denetim kurmaya çalışmayacaktı. Buna ek olarak, Ford’un önünü çektiği *eşleşmeli hibe* sistemi -kuruluşların hibeyi karşılayacak yerel fonlar oluşturmasını gerektiren bir mekanizma- NEA’nın standart reçetesi haline geldi. Ford’un programında olduğu gibi, NEA hibe programının danışmanlığı da akademisyen ve eleştirmenler tarafından değil, sanatçılar ve sanat kuruluşlarının yöneticilerinin bir araya geldiği paneller aracılığıyla yürütülüyordu. Dolayısıyla, kuruluşun işleyiş parametreleri büyük vakıfların sanat programlarından daha geniş değildi, ve, en önemlisi, NEA’nın kâr amacı güden endüstrilerle çalışması engellenmişti; yalnızca *kalite* ve *mükemmeliyet* kavramlarının “önde gelen kurumlar tarafından sunulan incelenmiş sanatlar”ın kurallarını belirlediği “yüksek kaliteli” sanatı destekleyebilirdi.

1960’lı yılların ortalarına kadar vakıf ve devlet kurumlarında iş başında olan, merkezi değer biçme mekanizmalarıydı: Yatırım kâr amacı gütmeyen kuruluşlara yönelikse, geniş bir kitleye ulaşılması amaçlanacak ancak bilindik seçkinler ve ilgili sanat uzmanları tarafından yönetilecekti, ve incelenmiş Avrupa zevkinin daha değerli olduğunu varsayıyordu. En başından itibaren ulusal çıkarların, Amerikalıların hayat kalitesinin yüksek sanat *arzının* artmasıyla iyileşeceği düşünülmüştü. Sofistike yapılı sanat, iş dünyası ve devlet liderleri, genel kamuoyunun sanatla ilişkili yatırımlar konusundaki yeteneğine güvenden yoksundu, *talep* asla destekleme ayrıcalıklarına dair tartışmalara dahil edilmiyordu.

Geçen yarım yüzyıl, kâr amacı gütmeyen kuruluşlarda hatırı sayılır ölçüde yatırıma sahne oldu. 1955’te, ABD’deki vakıflar kültürel kuruluşlara yalnızca 500 civarında hibe sağlarken; 1980’e gelindiğinde bu rakam 2000’leri aşıyordu. Aynı dönemde, dağıtılan kültür hibeleri yıllık 1.3 milyon dolardan 150 milyon dolar seviyesine ulaşıyordu. 1960’lı yılların sonunda National Endowment for the Arts’ın vakıf hibelerine devlet desteğini de eklediğini hatırlayın; daha 1980’lerin başında NEA 5000’i aşkın hibe dolayısıyla 155 milyon dolar dağıtıyordu (kuruluş 2005’te 2100 hibe dolayısıyla 122 milyon dolar dağıttı). Aynı dönem boyunca ABD eyaletleri pek çok topluluğun yaptığı gibi kendi kültür ajanslarını kurdular; onların yaptıkları hibeler kâr amacı gütmeyen etkinliklere yönelen federal ve vakıf hibelerine bir ek teşkil ediyordu.

Çeşitlilik demokrasisinde kaçınılmaz olan politik baskılar her ne kadar yavaş yavaş vakıfları ve NEA’yı daha geniş bir sanat tanımı uyarlamaya -cazı, folklorik sanatları, tasarımı ve bağımsız sinemayı kucaklayacak şekilde- zorladıysa da, ticari sektör gerçek kamusal gerekse özel alanda ABD sanat egemenliğinin baş köşesine kurulduğuyla kaldı. Vakıfların aynı on dokuzuncu yüzyılın kültür egemenlerinin piyasa karşıtı etik mitini uyarlamaları gibi, federal sanat ajansları da aynı sanatsal takdir ve değer varsayımlarının çoğuna itibar ettiler. Gerçekte, pek çok güzel sanat kuruluşunun (kesinlikle tümü değil) kâr amacı gütmüyor

olması nedeniyle, giderek kâr amacı gütmeme konumlanışının kendisi üstün nitelikli sanat ürünü olmanın otomatik göstergesi olarak kabul görmeye başladı.

17.3 Etkiler

ABD sanat sisteminin karmaşıklığından kaynaklanan kimi getirilerin belirlenmesi mümkündür. Birkaç on yıl öncesinde, ABD sanat siyasetinde bir kültür bakanlığı ya da buna denk merkezi bir kuvvetin yokluğu, uluslararası uzmanlar tarafından (sanki biraz haksız yere) Amerika'nın anlamlı kültürel üretim ve liderlik kapasitesinin sınırlı oluşunun hem bir semptomu hem de sebebi olarak görülmüyordu. Ancak daha yakın zamanlarda, kültür bakanlıklarıyla işleyen bazı saygın sistemlerin uzun vadede sanat ve sanat kuruluşlarına yapılan merkezi devlet yatırımlarını sürdürmede güçlük çekmesiyle, ABD sistemine daha sıcak bakılmaya başlanmıştır. Amerika'nın devlet fonları, özel insansever destekler, şirket sponsorluğu, ticari yatırım ve elde edilen gelirler karışımının, ortaya kaynakları etkin bir şekilde sanat ve sanat üretimine yönlendirme konusunda başarılı bir mekanizma koymadığı da doğrudur; nihayetinde o da, tabir yerindeyse, "dört başı mamur" bir sistem değildir.

Ancak, kültürel altyapının kamusal amaçlarla aynı çizgiye getirilmesi açısından değerlendirildiğinde, etkiler olumsuz yöndedir; kâr amacı gütmeyen kuruluşların taleplerine yönelik, altmış yıldır değişmeyen finansal liderler, vakıflar ve gerek federal gerek eyalet ajansları bazı talihsiz sonuçlara yol açmış bulunmaktadır. Öncelikle, Birleşik Devletler'deki kültür politikası tartışmasının ufkı, rafine sanat kuruluşlarının arz-yanlı gereksinimlerinin ancak bir gıdım ötesini görebilecek kadar daralmıştır. Kamu yararını gözeten aydınlar, ya NEA'nın kongrenin desteğini alması, ya da şu veya bu müzedeki serginin uygunsuzluğu üzerinden yürütülen kültür savaşları üzerine tartışmalara yakalanmakta ve copyright haklarının uzatılması, yayın kısıtının kaldırılması, veya şirket edinimleri ve birleşmeler aracılığıyla değerli kültürel varlıkların satılması gibisinden önemli meseleleri büyük oranda gözden kaçırmaktadırlar.

Talebin yönlendirdiği ticari sanat sektörünün gerek güdülerinden gerekse ürünlerinden derin şüphe duyan sanat otoriteleri, Amerika'da geçerli olan söz konusu politikalar incelmış sanatlarla doğrudan ve çok yakın bağlantılı olduğunda bile kâr amaçlı endüstrilerin iş pratikleriyle yüzleşmeye isteksiz durmuşlardır. Örneğin, klasik müzik kaydı alanını şekillendiren güçler, ticari müzik endüstrisinden uzaktır. 1950'lerin ortalarında, klasik müzik kayıtları tüm kayıtların %25'ini oluşturmaktaydı; günümüzde ise, klasik CD satışları %2'nin altında kalmaktadır. Diğer faktörlerin yanı sıra, oda ve dernek sözleşmeleri, global eğlence sektörü firmalarının taban talepleri, repertuar bolluğu da bu düşüşe katkıda bulunmuştur. Sanat liderleri klasik kayıtların Birleşik Devletler'deki durumundan ötürü yılgınlığa kapılmaktadır, ancak vakıf ve devletin sanat organlarının

yürüttüğü hibe stratejileri ticari sektörün gerekliliklerini anında karşılayamamaktadır. Sonuç olarak, son birkaç onyıldır süregelen ABD klasik kayıt endüstrisinin yok oluşu konusuyla basının da ilgilenmesine rağmen, klasik kayıtları gün yüzüne çıkarmaya muktedir bir müdahalede bulunmaya ne NEA ne de kültürel alanda etkin vakıflar girişmiştir.³

Sanat liderlerinin ticaretle uzaktan yakından ilişkisi olan meselelerden kaçınmasının yanında, kâr amacı gütmeyen sanat kuruluşlarına son elli yıldır verilen destek, toplamda, aşırı yapıli bir sektör yaratmıştır. Bugün ABD’de fazladan 50.000 kadar kâr amacı gütmeyen kültür kuruluşu olmasına rağmen, kâr amacı gütmeyen sanat sektörünün fon kapasitesini aştığına ilişkin bir feryat kopmamıştır. Ancak kanıtlar sektörün fazlasıyla büyüdüğünü gösterir gibidir; kâr amacı gütmeyen sanat kuruluşlarının yöneticileri ticari sektördeki benzerleriyle bir gidememiş, pek çok orkestra ve müze yıllık bütçelerini dengelemek için hibe arayışına yüklenmiştir. 1960’larda başlayan müteşebbis sektör modelindeki büyüme, artık ayakta durma ve hayatta kalma kaygılarıyla bezenmiş bulunmaktadır – günümüzde fon sağlayıcıları yarım asır boyunca bağışlarla desteklenerek serpilmiş kuruluşların gereksinimlerini karşılamada zorlanır hale gelmişlerdir. Haliyle ihtiyaç da işin kalitesini etkilemektedir: Ücret ödeyen izleyicilerin ilgisini çekmek ve canlı tutmak için rekabet etmek zorunda kalan çoğu kâr amacı gütmeyen kültür kuruluşu, daha muhafazakar programlara yönelmiştir – ABD sanat çerçevesinde gerçekleştirilen Mozart festivalleri, İzlenimci sergileri, ya da ritüelleşen *Fındıklıran* performansları bunlara örnektir. Peki *gerçekten* kaç senfoni orkestrasına ihtiyacımız vardır; ya da toplum bunları ne oranda destekleyebilecektir? Bugün, Ford Vakfı’nın 61 orkestranın her birine ortalama 1 milyon dolarlık bağışta bulunmasından kırk yıl sonra, görünürde bu soruyu yanıtlamaya gönüllü bir sanat otoritesi dahi yoktur. Bu *fazla mal göz çıkarmaz* havasında, talebe tek bir söz bile düşmemektedir.

Tüm bunların bir diğeri yüzü daha vardır: Kültür politikasının kâr amacı gütmeyen incelmış sanatların arz tarafındaki gereksinim ve isteklerini karşılamaya yönelmiş kültür politikası söylemiyle birlikte, Amerika’daki kâr amaçlı film, kayıt ve yayın şirketleri “kancadan kurtulmuş”tur: Artık sanatı mal, mirası malvarlığı olarak tanımlayarak hisse değerinin peşine düşmekte serbesttirler. Ancak kamunun ilgisini besleyen bir sanat sistemi, kültürel coğrafyayı talebin biçimlendirmesine bırakarak oluşmaz. Amerikan şirketleri önemli miras addedilebilecek kayıtların ancak %14’ünün CD’sini üretir, dahası bunun çok daha azını “ön saflara” sürerken, talebin miras değeri hükümünü vermede zayıf kaldığı da açığa çıkar.

3 İronik bir biçimde, *ticari* terimininkâr kâr amacı gütmeyen çevrelerde hor görülmesine karşın, ABD’deki sanat üretimi büyük orandakâr kâr amaçlıdır. Sanat galerileri, klasik ve caz kayıt etiketleri, butik tipi bağımsız film yapımları, edebi basının neredeyse tümükâr kâr amaçlı kuruluşlar olarak organize olmuşlardır.

Sanat endüstrilerinin siyasetle ilişkisi, eğer varsa, düzenlemelere ilişkin geleneksel iş meseleleri yoluyla olur -global ölçekte ticaret, gelir akışının korunması, birleşmeler ve edinimler- özellikle kültüre yönelik yasal iş kısıtlamaları sayılıdır. Ancak Birleşik Devletler hukuku ve devletin getirdiği düzenlemeler, konu Amerikan kültür endüstrileri olduğunda çok hafif olmuştur, dahası, son otuz yıl içinde daha da yumuşamıştır. Federal İletişim Komisyonu mülkiyeti ve radyo, televizyon ve telekomünikasyon içeriğini bir ölçüde düzenleyerek kamunun çıkarını gözetmektedir. Ancak görevliler kamunun çıkarını, 1980'lerin başlarından bu yana, medya şirketlerinin çıkarlarının aksi yönünde algılayan düzenleyici kısıtlamaları durmaksızın artırarak, piyasanın hızlı işleyişinin karşısına koymaktadırlar.

Piyasanın bu kilitlenmesi başka meselelerin de üstünü örtmektedir. Kongre copyright kapsamının genişletilmesi ve dijital teknolojilerde entelektüel hak sahipliğinin korunması konusuna şirket yaklaşımını benimsemiştir. Amerika'nın en eski film ve ses kayıtlarının -ki kayıt ve araştırma şirketlerinin kontrolü altında ücret karşılığı yapılan çalışmalardır- bu yüzyılın ortasına kadar korunacağı kararlaştırılmıştır; Digital Millenium Copyright Yasası şirketlerin ticari marka ve copyright'larına saldırdığı düşünülen Web sitelerini "alaşağı edecek belgeler" oluşturmasını kolaylaştırmıştır. ABD kanunlarını yorumlamakla görevli mahkemeler aynı zamanda şirketlerin çıkarlarının yanında yer almaya meyletmiştir. Sanat meselelerine ağırlık koymak için gereken ekonomik yeterliliğe ve politik sermayeye sahip olan kültür liderleri, Ne yazık ki NEA bütçesi, bağışlanan mülkün vergiden düşülmesi, vb. gibi kâr amacı gütmeyen kuruluşlara dair konularla işgal ettikleri süreyi sınırlandırmak yerine, telekom ve entelektüel hak sahipliği tartışmalarından çekilmiştir. Zaman zaman ABD kongresinden çizgi romanlar, filmler ya da kayıtlara ilişkin meydan okur nitelikte duyumlar gelse de, halihazırda kültür savaşlarının demagojisinin dışında Amerikan iş pratiklerinin kültürel manzarada yarattığı dalgalanma üzerine ciddi bir inceleme bulunmamaktadır.

Teselli yerine geçebilecekse, Birleşik Devletler bu noktaya organik bir süreçten geçerek gelmiştir: Sanat çevresindeki kontrolsüz bölünme teknoloji, yasa, şirket pratikleri, toplumun istekleri ve sanatsal yargının bir araya gelişyle meydana gelmiştir. Sanat ve mirasın -popüler sanat- bu denli katı şekilde metalaşması, gelir akışı korumaya yönelik piyasanın yönlendirdiği bir dünyada işlerlik göstermektedir. Aynı zamanda, kâr amacı gütmeyen çevrenin hiyerarşik varsayımları ve talep tarafına odaklanması -kıymetli sanat- çoğu vatandaş için sanatın görünümünü tanımlayan kanunlar, iş pratikleri ve tüketicinin isteklerini referans almaksızın işlev görmektedir. Bir yandan sanat ürünlerinin ticari çıkarlara uygun düşecek şekilde kontrolsüz kullanımına olanak tanırken, diğer yandan vatandaş sürekli genişleyen bir güzel sanatlar şölenine katmada ısrarcı olan bir sistem, kamunun çıkarlarıyla aynı çizgide değildir. ABD kültür coğrafyasının çehresi, ancak liderlerin Amerika'nın sanata değerini biçen zayıf telif

edilmiş, birbirinden farklı ve aşırı uçlardaki mekanizmalarının keskin uçlarını yumuşatmaya girişme konusundaki şevkleriyle gelişebilir.

Kaynakça

- Bourdieu, Pierre. 1984. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, çev. Richard Nice. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Brooks, Tim. 2005. *Survey of Reissues of U.S. Recordings*. CLIR Reports, Pub. 133. Washington, DC: Council on Library and Information Resources.
- Carey, John. 2005. *What Good Are the Arts?* Londra: Faber & Faber.
- DiMaggio, Paul J. 1991. Cultural Entrepreneurship in 19th-Century Boston: The Creation of an Organizational Base for High Culture in America. Chandra Mukerji ve Michael Schudson ed., *Rethinking Popular Culture: Contemporary Perspectives in Cultural Studies*, 374-397. Berkeley: University of California Press.
- Rockefeller Brothers Fund. 1965. *The Performing Arts: Problems and Prospects*, Rockefeller Panel Report No. 7. New York: McGraw-Hill.
- Straight, Michael. 1988. *Nancy Hanks: An Intimate Portrait*. Durham, NC ve Londra: Duke University Press.

Önerilen Okumalar

- İzleyen yayımlar bu bölümde bahsedilen meseleler hakkında daha derinlemesine bir bakış sağlamaktadır.
- Bradford, Gigi, Michael Gray ve Glenn Wallach. 2000 ed. *The Politics of Culture: Policy Perspectives for Individuals, Institutions, and Communities*. New York: The New Press.
- Brenson, Michael. 2001. *Visionaries and Outcasts: The NEA, Congress, and the Place of Visual Artist in America*. New York: The New Press.
- DiMaggio, Paul J. 1986 ed. *Nonprofit Enterprise in the Arts: Studies in Mission and Constraint*. New York: Oxford University Press.
- Eliot, Marc. 1989. *Rockonomics: The Money behind the Music*. New York: Franklin Watts.
- Levy, Alan Howard. 1997. *Government and the Arts: Debates over Federal Support of the Arts in America from George Washington to Jesse Helms*. Lanham, MD: University Press of America.
- Munson, Lynne. 2000. *Exhibitionism: Art in an Era of Intolerance*. Chicago: Ivan R. Dee.
- Passman, Donald S. 2000. *All You Need to Know about the Music Business*, elden geçirilmiş basım. New York: Simon & Schuster.
- Schiffirin, Andre. 2000. *The Business of Books: How International Conglomerates Took Over Publishing and Changed the Way We Read*. New York: Verso.
- Zeigler, Joseph Wesley. 1994. *Arts in Crisis: The National Endowment for the Arts Versus America*. Chicago: A Capella Books.

Katkıda Bulunanlar

Lourdes Arizpe, Meksika Devlet Üniversitesi, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias'ta Antropoloji profesörüdür. Çalışmaları kırsaldan kente göç, kadın ve gelişme, kültür, global değişim ve kültürel çeşitlilik üzerine odaklanmıştır. 1994'ten 1998'e kadar UNESCO'da Kültür Genel Direktörü olarak ve Birleşmiş Milletler Dünya Kültür ve Gelişim Komisyonu'nda üye olarak görev almıştır. Aynı zamanda Meksika Otonom Devlet Üniversitesi'ne bağlı Antropolojik Araştırmalar Enstitüsü'nün yöneticiliğini yapmış ve John H. Guggenheim bursu ile Fullbright-Hayes hibesine layık görülmüştür. Hâlâ merkezi Paris'te bulunan Uluslararası Sosyal Bilimler Konseyi'nin başkanlığını yürütmektedir. Doktora derecesini London School of Economics'ten, Master derecesini Meksika Devlet Antropoloji ve Tarih Okulu'ndan almıştır.

Marina Bianchi, İtalya'da bulunan, mikroekonomi ve endüstriyel organizasyon dersleri verdiği Cassino Üniversitesi'nde Ekonomi profesörüdür. Firma teorisi ve tüketici seçim teorisi ile ilişkili sorunlar üzerine yazmıştır. Özellikle tüketim seçimlerinin oluşmasında yeniliğin rolü üzerine odaklanmıştır. Bu konu üzerine çıkardığı (Andreas Chai ile birlikte) son yayınlar arasında *Consumption Time and Skills: Costs or Pleasure?* (2005) ve *Handbook on the Economics of Happiness*'taki katkıları (2007) sayılabilir. Bunların yanı sıra *Advances in Austrian Economics*, *Journal of Economic Psychology*, *Journal of Economic Behavior and Organization*, *Journal of Medieval and Early Modern Studies* ve *Journal of Cultural Economics*'te yayımlanmış makaleleri bulunmaktadır.

Arthur C. Brooks, Syracuse Üniversitesi'ne bağlı Maxwell Vatandaşlık Kamusal Olaylar Okulu'nun Kâr Amacı Gütmeyen Araştırmalar Programı'nın yöneticisi ve Kamu Yönetimi profesörüdür. Filantropi, kâr amacı gütmeyen kuruluşlar ve sanat üzerine yazmaktadır. Son kitabı *Who Cares: The Surprising Truth about Who Is Charitable, Who Isn't, and Why It Matters for America*'dır (2006). Akademideki çalışmalarının öncesinde 12 yılını Barselona Senfoni Orkestrası ve çeşitli orkestralarda klasik müzik sanatçısı olarak geçirmiştir.

Neil De Marchi, sanat tarihçisi Hans Van Miegroet ile birlikte sanat piyasasının Avrupa'nın modernleşmenin başlangıcındaki girişi ve işlevi üzerine çalışmakta olduğu Duke Üniversitesi'nde Ekonomi profesörüdür. Aynı zamanda Avustralya Aborjü resimleri pazarını kavramaya çalışmaktadır. Marina Bianchi ile birlikte, sanat ve kültüre yatırımın "müze" kentlerin yenilenmesine nasıl katkıları olabileceği (ya da olamayacağı) sorusunu uygulamayı umdukları Yaratıcı Malların Ekonomisi adında bir ders geliştirmekte ve okutmaktadır. Son yayınları arasında *Handbook of the Economics of Art and Culture* (2006) ve *The Cambridge Companion to Adam Smith*'teki (2006) katkıları sayılabilir. Hans Miegroet ile birlikte *Mapping Markets for Paintings in Europe, 1450-1750*'nin (2006) editörlüğünü yapmıştır.

Bruno S. Frey, 1977'den beri Zurich Üniversitesi'nde Ekonomi profesörüdür. 1970'ten 1977'ye kadar Constance Üniversitesi'nde Ekonomi profesörü olarak çalışmıştır. St. Gallen (İsviçre, 1998) ve Goeteborg (İsveç, 1998) üniversitelerinden onursal doktora almıştır. Profesyonel süreli yayınlarda ve kitap halinde yayımlanmış, aralarında *Not Just for the Money* (1997), *Economics as a Science of Human Behaviour* (1999), *Arts & Economics* (2000), *Inspiring Economics* (2001), *Successful Management by Motivation* (Margit Osterloh ile birlikte, 2001) ve *Dealing with Terrorism – Stick or Carrot?*'in (2004) sayılabileceği pek çok makalenin yazarıdır.

Victor Ginsburgh, Brüksel Üniversitesi'nde onursal Ekonomi profesörüdür. Bir düzinenin üzerindedir kitap yayımlatmış ya da editörlüğünü üstlenmiştir. Endüstriyel kuruluş ve genel denge çözümlmeleri de dahil olmak üzere uygulamalı ve teorik ekonomi alanlarında 140'ın üzerinde makalenin yazarıdır. Son dönem çalışmaları arasında sanat ekonomisi, şaraplar ve diller vardır. Bu konular üzerine *American Economic Review*, *Journal of Political Economy*, *Games and Economic Behaviour*, *Journal of Economic Perspectives*, *Journal of the European Economic Association* ve *Journal of Cultural Economics* gibi süreli yayınlarda yayımlanmış 40'ı aşkın makalesi bulunmaktadır. *Handbook of the Economics of Art and Culture*'in (2006) editörlerinden biridir (David Throsby ile birlikte).

Kurt Heinzelman, Austin'deki Texas Üniversitesi'nde İngilizce profesörü ve James A. Michener Yazarlar Birliği üyesidir. Yoğunluklu olarak İngiliz Roman-tizmi, modern şiir ve kültür ekonomisi üzerine yazmıştır. Danforth Vakfı, Edinburgh Üniversitesi'nde Fullbright ve Cornell Üniversitesi'nde Sosyal Bilimler Topluluğu araştırmacısı olmuştur. Ayrıca Sorbonne Nouvelle'e bağlı (Université de Paris-III) Institut du Monde Anglophone'da ders vermiştir. Kültür eleştirisi ve edebiyat tarihi üzerine yayımlanan çalışmaları, *Choice* (Yılın Öne Çıkan Akademik Kitabı) ve Kuzey Amerika Keats-Shelley Demeği tarafından ödüle layık görülmüş, yayımlanmış şiirleriyle Pushcart Press ve Borestone Mountain Poetry ödülleri kazanmıştır. 2005'te, Texas Edebiyat Enstitüsü başkanlığına seçilmiştir.

Elizabeth Honig, Berkeley, California Üniversitesi'nde Sanat Tarihi profesörüdür. Berkeley'e ilk taşındığında Tufts Üniversitesi'nde çalışmış ve Leiden Üniversitesi'ndfe konuk okutman olarak dersler vermiştir. *Painting and the Market in Early Modern Antwerp*'in (1998) ve Hollanda, Fin ve İngiliz sanatları üzerine pek çok makalenin yazarıdır. An itibarı ile ressam Jan Brueghel ile ilgili bir kitap üzerinde çalışmaktadır.

Michael Hutter, Almanya'daki Witten/Herdecke Üniversitesi'nde Ekonomi profesörüdür ve üniversitenin Ekonomi Teorisi bölüm başkanıdır. Ekonomi teorisi, felsefe ve sanat ve kültür ekonomisi alanlarında bir hayli kabark bir yayın listesine sahiptir. *Soziale Systeme: Zeitschrift für soziologische Theorie*'nin editörlerinden biri, *Journal of Cultural Economics* ve *European Journal of Law and Economics*'in yayın kurulu üyesidir. Profesör Hutter geçmişte Association

for Cultural Economics International'ın başkanlığını yapmış ve New School for Social Research (New York), Avrupa Üniversitesi (Floransa), Catania Üniversitesi, Innsbruck Üniversitesi ve California Üniversitesi'ne konuk olmuştur. 2003 ve 2007 güz dönemlerinde Los Angeles'taki Getty Araştırma Enstitüsü'nün ziyaretçi akademisyenlerinden biri olmuştur.

Bill Ivey, Vanderbilt Üniversitesi'ne bağlı, Nashville, Tennessee ve Washington DC'de şubelere sahip bir kültür politikaları araştırma merkezi olan Curb Sanat, Girişim ve Kamu Siyaseti Merkezi'nin yöneticisidir. Aynı zamanda bir Washington DC kuruluşu olan Amerikan Geliştirme Merkezi üyesi ve Nashville'de bir profesyonel müzik endüstrisi geliştirme programı olan Leadership Music'in danışmanıdır. 1998'den 2001'e kadar National Endowment for the Arts'ın yönetim kurulunda bulunmuştur. Devlet hizmetinden önceki yirmi yıl boyunca, Nashville'deki Country Music Hall of Fame'in yöneticiliğini yapmıştır. İki kez National Academy of Recording Arts & Sciences'ın (NARAS) yönetim kurulu başkanlığına seçilmiş ve dört defa Grammy Ödülüne aday olmuştur. Kültürel haklar üzerine yazdığı kitabı 2007 sonbaharında yayımlanmıştır.

Steven Knopoff, etnomüzikoloji, müzik teorisi ve popüler müzik ve kültür derslerini verdiği Avustralya Adelaide Üniversitesi'nde Müzik Öğretmeni'dir. Avustralya Aborjin müzik ve dansları, müzik çözümlemesi, kültürlerarası müzik pratiği ve teknolojinin müzikal estetik ve performans pratiklerine etkisi de dahil olmak üzere geniş bir müzikal ilgi alanına sahip bir etnomüzikolog ve bestecidir. Araştırma ve yayınlarının odak noktasını Kuzey Toprakları'ndaki Yirrkala ve çevresinde yaşayan Yolcuların tören şarkıları ve dansları oluşturmaktadır. Avustralya Müzikoloji Topluluğu'nun bir önceki başkanıdır.

Richard Shusterman, Florida Atlantic Üniversitesi Sosyal Bilimler Departmanı'nda Dorothy F. Schmidt Onursal Başkanı'dır. 1998'den 2004'e kadar, Philadelphia'daki Temple Üniversitesi'nin felsefe bölümü başkanlığını üstlenmiştir. Eğitimini Kudüs ve Oxford'da alan Shusterman, Ulusal Sosyal Bilimler Hıbesi'ne (NEH) ve Fullbright araştırma desteğine layık görülmüştür. Kitapları arasında *The Object of Literary Criticism* (1984), *T. S. Eliot and the Philosophy of Criticism* (1988), *Pragmatist Aesthetics* (1992, 2000'de yapılan ikinci baskısıyla birlikte on iki dile çevrilmiştir), *Sous l'interprétation* (1994), *Practicing Philosophy: Pragmatism and the Philosophical Life* (1997), *Performing Live* (2000), *Surface and Depth* (2000) ve *Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics* (2008) sayılabilir. Dahilinde somaestetik adında bir alan geliştirmiş olduğu bir somatik felsefe uzmanı olan Shusterman, aynı zamanda sertifikalı bir Feldenkrais uygulamacısı olarak beden-zihnin yeniden eğitimi üzerine çalışmaktadır.

Terry Smith, Pittsburgh Üniversitesi Sanat Tarihi ve Mimarlık Bölümü'nde Andrew W. Mellon Çağdaş Sanat Tarihi ve Teorisi profesörüdür. 2001-2002 yıllarında Los Angeles'taki Getty Araştırma Enstitüsü'nün davetli akademisyenlerinden biri olmuştur. 1994'ten 2001'e kadar Sydney Üniversitesi'nde Çağdaş

Sanat Profesörü unvanıyla ve Sanat ve Görsel Kültür Vakfı'na bağlı Power Enstitüsü'nün yöneticiliğini yürütmüştür. Bir süre Art&Language grubunun (New York) üyeliğinde bulunmuştur ve Union Media Services'in kurucularından biridir. *Making the Modern: Industry, Art and Design in America* (University of Chicago Press, 1993), *Transformations in Australian Art* (2002, 2 cilt) ve *The Architecture of Aftermath*'in de (2006) dahil olduğu birkaç kitabın yazarıdır.

Richard F. Teichgraeber III, New Orleans'taki Tulane Üniversitesi'ne bağlı Murphy Enstitüsü'nün yöneticisi ve Tarih profesörüdür. *Sublime Thoughts/Penny Wisdom: Situating Emerson and Thoreau in the American Marketplace* (1995) ve *"Free Trade" and Moral Philosophy: Rethinking the Sources of Adam Smith's "Wealth of Nations"* (1986) kitaplarının yazarı ve *The Culture of the Market: Historical Essays* (Cambridge University Press, 1993) adlı kitabın editörlerinden biridir (Thomas L. Haskell ile birlikte).

David Throsby, Avustralya-Sydney'deki Macquarie Üniversitesi'nde Ekonomi profesörüdür. Sanat ve kültür ekonomisi ve kültür ve ekonomi politikaları arasındaki ilişki üzerine pek çok yayını bulunmaktadır. Araştırmaları performans sanatlarında arz ve talep, ekonomik bireyler olarak sanatçıların rolü, kültür siyaseti, ekonomik gelişmede kültür, sürdürülebilirlik ve kültürel sermaye, sanat ve kültürde değer teorileri ve miras koruma ekonomisi konularına odaklanmıştır. Geçmişte Association for Cultural Economics International'ın başkanlığını yapmıştır ve *Journal of Cultural Economics*, *Poetics* ve *International Journal of Cultural Policy*'nin yayın kurulu üyesidir. Profesör Throsby'nin son kitabı olan *Economics and Culture*, 2001'de Cambridge Üniversitesi Yayınları arasından çıkmış ve İspanyol, İtalyan, Çin, Kore ve Japon dillerine çevrilmiştir. Aynı zamanda *Handbook of the Economics of Art and Culture*'ın (2006) editörlerinden biridir. Hâlâ kültür siyaseti ekonomisi konulu bir kitap üzerinde çalışmaktadır.

Sheila Wyers, felsefe alanında çalışmakta ve estetik ve estetiğin sanat tarihiyle ilişkisi konularıyla ilgilenmektedir. Yayımlanmış yazıları filmler ve sanat tarihçisi de Piles üzerinedir ve hâlâ kanonlar üzerinde çalışmaktadır. *Artibus Historiae*, *Journal of Cultural Economics*, *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, *Poetics* ve *Empirical Studies in the Arts*'ta yayımlanmış makaleleri bulunmaktadır.

Carolyn Wilde, Bristol Üniversitesi'nde esas olarak geç dönem Wittgenstein ve estetik üzerine çalışan bir felsefecidir. Peter Lewis'in yaptığı *Wittgenstein, Aesthetics and Philosophy* (2004), edisyonu ve editörlüğünü P. Goldie ile E. Schellekens'in yaptığı *Philosophy and Conceptual Art*'ta (2007) yayımlanmış yazıları bu ciltle ilişkilidir. Güzel sanatlar alanında da yetkin olan Wilde, sanat ve sanat tarihi okutmanlığı da yapmaktadır ve Blackwell'den çıkan *Companion to Art Theory* (2002) adlı kitabın editörlerinden biridir.

A

"A" (Zukovsky), 110-18
 ABD sanat sistemi, ticari ve kâr amacı gütmeyen değerlendirmeler, 267-70
 getirileri ve dezavantajları, 277-78
 kâr amacı gütmeyen sektör, 264-269
 Avrupa çizgisinde rafine sanata düşkünlük, 276-7
 kâr amacı gütmeyen kuruluşların durumu, 277
 hibe sistemi, 275
 kapasite aşımı, 277
 kültür elitlerinin rolü, 276
 NEA (National Endowment for the Arts), 274-8
 tüketicinin talebi, dikkate almadaki başarısızlık, 278
 sanata kamu desteği ve, 250, 258, 275
 sanata vakıf desteği ve, 272, 274, 276
 sınırsız içsel/kendinde değer varsayımı, 209-23
 ticari sektörün sanat değerlendirilmesi: copy-right meseleleri, 266, 270-1, 276, 278
 kültürel miras, ekonomik değerın etkisi, 268, 273
 meta, 236, 267, 271
 profesyonelleşme, sanat performanslarında, 275
 sanat ürünlerinin pahalı doğası, 269
 toplama sanat performansları, 269-72
 yeniden üretim teknolojileri, etkisi, 270-1 sanatın meta olarak ticari sektör tarafından değerlendirilmesi, 271
 Aborjinlerin sanatı. *Bkz.* Avustralya Aborjinlerinin sanatı
 Adams, Henry, 113
 Addison, Joseph, 238
 Adorno, Theodor W., 12, 56
 Akademi ödülleri. *Bkz.* estetik değerlendirmede niceliksel yaklaşımlar
 Akıllık boya ve modern Amerikan sanatı, 67-8
 Aktarımsal ya da etkileşimsel/ilişkisel değer eğlendiricilik değeri, içsel/kendinde değer, pragmatist açıdan, 60-3

toplumsal ritüeller, etkileşim değeri, 135-7
 zevk, toplumsal boyutu, 59
 Albers, Josef, 67
 Alberti, Leon Battista, 195
 Alden, John B., 160
 Alışkanlıklar ve tüketicinin talebi, kültürel ürünlerin değerlendirilmesinde, 235-8
 Alman İdealist geleneği, 211-2
 Amerikan kültürü, yapılandırılışı ve Emerson'un ünü. *Bkz.* Emerson'un Amerikan kültüründeki ünü
 Ana Bileşenler Çözümlemesi, 260-1
 Anayasa, On Dördüncü Madde, 270
 Anlam ve değer, 19-21, 23-5, 45-6, 133, 212
 Aborjin sanatında. *Bkz.* günümüz Aborjin sanatı, anlam ve değeri
 anlamın evrilmesi ya da ona meydan okunması, 211-2, 219-20
 ekonomik ve estetik değerlerin uzlaşımı, 191
 sanat yapıtının belirli kültürel bağlamı. *Bkz.* yapıtın kendi zamanında sivrilmesi
 Yolngu törensel şarkı ve danslarında, 126-8
 Antropoloji;
 değer teorileri, 137-41
 ritüel ve. *Bkz.* toplumsal ritüel, maddeci-formalist tartışmanın değerlendirilmesi, 137-8
 sanatın değeri üzerine süregelen tartışmalar, 17
 Appadurai, Arjun, 17, 139
 Araçsal değer
 eğlendiricilik değeri, araçsallığı, 47-8, 62
 içsel değer ile karşılaştırılması, 47-8, 60-2
 pragmatizm ve, 50
 Arendt, Hannah, 60
 Aristophanes, 105
 Aristoteles, 12, 52, 53, 58, 171
 Arizpe, Lourdes, 22, 142
 Arşiv ekonomisi, 104-20
 aura: saklı/ertelenmiş tatmin aracı olarak, 115-8
 arşiv ortaklarının taşıdığı kültürel aura, 117
 hissiyatının evrimi, 110-1
 sanat yapıtının aurasından türetilen değeri, 109

Zukovsky'nin yapıtlarının aurası, 110-1
 Christo ve Jeanne-Claude, 21, 106-10, 116, 118
 değer metaforu olarak evlilik, 106,120
 değer ve kıymet kavramlarının sözlük/metaforik anlamlarının oluşturduğu çift kutupluluk, 105, 111, 113
 ıvrır-zıvır teorisi, 16
 modern arşivlere biçilen değer, 112
 sanat yapıtının görülmesini sağlamada kullanılan mallar olarak sanat malzemeleri, 107-10
 yan ürün ve sanatsal yaratıcılığın parçaları olarak ıvrır-zıvır, 106
 Watergate arşivleri, Bob Woodward ve Carl Bernstein'ın, 21, 116-20
 yaratıcı çalışmalar dizini oluşturulması, 115, 118
 Zukovsky arşivleri, 110-8
 Arşiv ekonomisinde gizlilik, 116-9
Aşkın Çabası Boşuna (Shakespeare), 51
 Auden, W. H., 253
 Aura ve arşiv ekonomisi. *Bkz.* arşiv ekonomisi
 Avustralya Aborjin sanatı
 çağdaş. *Bkz.* günümüz Aborjin sanatının anlam ve değeri
 kavrayış/takdir, kendi kültür ve zamanının dışında, 212-4
 Myers ve, 17
 sanatsal kriterlerin ve ekonomik değerin etkisi, 192, 199-206, 207
 Yolngu şarkıları ve dansları. *Bkz.* Yolngu törensel şarkıları ve dansları
 Avustralyalı sanatçılar, dijital teknolojilerin kullanımı, 69, 73
 Avustralya yerli sanatı. *Bkz.* Avustralya Aborjin sanatı; günümüz Aborjin sanatı
 Aztek ritüellerinin yeniden keşfi, 136
 Azurüt pigmenti, 66

B
 Bach, J. S., 113
 Badana boyası ve modern Amerikan sanatı, 67-9
 Bal Karcıncasının Kurgusu (Aborjin yaratılış öyküsü), 35-6
 Bangarra Dans Tiyatrosu, 132
 Barbari, Jacopo de', 92
 Bardon, Geoffrey, 34-5
 Barth, Frederik, 140
 Basım ve yayıncılık. *Ayrıca bkz.* copyright

Dürer, Albrecht ve erken dönem modern Avrupası'nda şerefisistemi, 91-102
 kitlesel yayın kültürü ve Emerson'un Amerika'daki ünü, 152-66
 on sekizinci yüzyılda roman okuma alışkanlığı, 24, 237-9
 Battarbee, Rex, 33
 Baudelaire, Charles, 115
 Baudrillard, Jean, 14
 Baumol, William, 13
 Bauwens, Luc, 187
 Baxandall, Michael, 194, 216, 221
 Beardsley, Monroe, 172
 Becker, Gary, 227
 Beğeni, kavramın problemliliği, 209-14
 Bell, Clive, 32
 Benjamin, Walter, 52, 107, 111, 116-8
 Bentham, Jeremy, 171,174
 Berlioz'un *Symphonie Fantastique*'i, Berlioz'un buluşçuluğu, 21, 78-84
 Berlioz'un gençlik dönemi ve kariyeri, ekonomi ve yaratıcılık denklemleri ve, 83-4
 Berlioz'un *Memoirs*'ı, 83-4
 Berlioz ve senfoninin kültürel değerinin amaçlılığı, 84-6
Idée fixe, 84, 86
Prix de Rome, 83
 senfoninin açıklamalı programı, 84
 Berlyne, Daniel, 231-4, 237
 Bernstein, Carl ve Bob Woodward, Watergate arşivleri, 116-9
 Bianchi, Marina, 24, 224, 281
 Formalist/maddeci tartışması, antropolojide, 137
 Biçimlendirme değeri (form, işçilik veya ortam), 44
 Bilgisayar, bilişim teknolojileri ve yeni sanat, 69-70
 Birkhoff, George D., 173
 Blake, William, 14
 Bohannon, Paul, 138
 Boieldieu, François-Adrien, 84
 Bourdieu, Pierre, 14, 139, 273
 Bourget, Paul, 160
 Bradlee, Ben, 117
 Brancacci Şapeli freskleri, Floransa, 215-20
 Brooks, Arthur C., 25, 257, 282
 Brooks, Tim, 270
 Brown, John, 154
 Bruegel, Pieter, 101
 Budd, Malcolm, 12

Bulutlar, Aristophanes, 105
Burling, Robbins, 138
Burri, Alberto, 68
Burt, A. L., 161

C-Ç

Cabot, James Elliot, 155
Cairns, David, 86-7
Carey, John, 272
Carleton, Sir Dudley, 89
Carlyle, Thomas, 161
Carnegie Vakfı, 273
Carracci, Annibale, 96
Carracci, Ludovico, 96
Carter Brown, John, 110
Caruso, Enrico, 267
Cavalcanti, Guido, 113
CD teknolojisi ve müzikal buluşlar, 73
Cellini, Benvenuto, 95-6
Cennet Bahçesi'nden Kovuluş (Masaccio), 214-9
Cézanne, Paul, 64-67
Cezayir'deki Kabiliyeliler, 139
Chapman, Dinos ve Jake, 24, 214, 219-22
Christo ve Jean-Claude, 21, 106-10, 116, 118
Cinsiyet meseleleri, 140-8
Emerson'un Amerikan kültüründeki ünü ve kadın hakları, 154-5
günümüz Aborjin sanatında, 200
karşı sanat, kamunun desteğini etkileyen değişken olarak, 258-62
on sekizinci yüzyılda roman okuma alışkanlığı, 237-8
Yolngu törensel şarkı ve dansları, 125, 130-1
Cinsiyet politikaları. *Bkz.* cinsiyet meseleleri
Citron, Pierre, 83
Cleef, Joos van, 99
Connoly, Cyril, 111
Connor, Steven, 15
Cook, Scott, 138
Cooke, George Willis, 165-6
Copyright

ABD'de ticari sektörün sanatı meta olarak değerlendirmesi ve, 266-78
günümüz Aborjin sanatında, 202
kitle yayın kültürü ve Emerson'un Amerika'daki ünü, 153-5
Croll, Robert, 32

Çağdaş Avustralya yerli sanatı. *Bkz.* Avustralya Aborjin sanatı; günümüz Aborjin sanatı, anlam ve değeri
Nü Maya (Goya), 253
Çöl noktalama resmi hareketi. *Bkz.* günümüz Aborjin sanatı, anlam ve değeri

D

Dalton, George, 138
De Kooning, Willem, 67
De Marchi, Neil, 19, 23, 282
De Piles, Roger, 172, 196
Debreu, Gerard, 12
Değer ve kıymet kavramlarının sözlük/metaforik çift kutupluluğu, 105, 111, 113
Değişim değeri, 12, 15
Demografi ve karşı sanat. *Bkz.* karşı sanat ve *Sansasyon* sergisi
Deneyisel psikoloji ve estetik tercihler, 225-35
Dergiler, kitle yayın kültürü ve Emerson'un Amerikan kültüründeki ünü, 157-66
Derrida, Jacques, 119
Devlet (Platon), 52
Dewey, John, 59, 155
Dışavurumculuk ve sentetik pigmentler, 66
Dickie, George, 172
Diderot, Denis, 54
Digital Millennium Copyright Yasası (ABD), 278
Dijital teknolojiler ve yeni sanat müzik, 72-3
görsel sanatlar, 65-7
Din ve estetik. *Bkz.* ruhani estetik
DiMaggio, Paul, 273
Dönüşüm değeri, 42
Dumont, Louis, 142
Durkheim, Emile, 141
Dünya Kolombiya Fuarı, 160
Dürer, Albrecht, 89-95
Düz ekran teknolojisi ve yeni sanat, 65-70
Dylan, Bob, 267

E

Ecce Homo (Nietzsche), 55
Edebiyat. *Bkz.* Emerson'un Amerikan kültüründeki ünü; basın yayın
Eder ve kıymet kavramlarının sözlük/metaforik çift kutupluluğu, 105, 111-3
Edison, Thomas A., 70

Eğlendiricilik değeri, 20, 47-63
aktarımsal ya da ilişkisel olarak: kendinde değerin pragmatist dökümü, 61-2
zevkin toplumsal boyutu, 57-9
araçsallığı, 60-3
cinsiyet meseleleri, 53
deneyimsel niteliği, 47, 62
estetik değer ile sorunlu ilişkisi, 47-8
farklı değer türlerinin karşılaştırılması, 47-51
içsel/kendinde değer, 47-50, 60-3
kalıcılık ve geçici olan, 60, 62-3
kavramsal seçeresi, 52-60
Adorno ve Horkheimer, 56
Alman felsefesi, 56-7
Eliot, T. S., 57-9
erken dönem modern Fransız felsefesi, 51
İngiliz neo-klasizm, 54
klasik felsefe, 57
on sekizinci yüzyıl Fransız felsefesi, 51
meliorizm, 50
pragmatizm: içsel/kendinde değer, 50, 59-61
metodolojik çerçeve olarak, 50
zevk ve hayatı değerlendirışı, 50-60
ruhani estetik ve: zevkin aşkın görülmesi, 57
çilecilik, Hristiyanlık ve eğlencenin hor görülüşü, 57
Ekonometri. *Bkz.* niceliksel yaklaşımlar, estetik değerlendirme
Ekonomi teorisi
tarihsel gelişimi, 12-5
Ekonomik ve kültürel değerlerin karşı karşıya gelişi. *Bkz.* sanat ve kültürde değer ve değerlendirme
Elektro gitarlar ve müzikteki yeni gelişmeler, 72-3
Elektronik ortam ve yeni sanat, 65-73
Eleştirmenler. *Bkz.* uzmanlar, yargılarına dayanan değer
Eliot, Charles W., 155
Eliot, George, 161
Eliot, T. S., 57-8, 117
Emerson'un Amerikan kültüründeki ünü, 22, 152-66
akademik/sınıf çalışması, 164-5
reformcu olarak, 154-6
yapılandırma açısından, 152-3
yapıtlarının Houghton-Mifflin/Riverside baskıları, 162-3
yazar olarak, 153, 157-63

yüzüncü yıl kutlamalarında (1903), 154, 159-60, 163-5
İzlenimcilik ve mavi pigmentlerin bulunabilirliği, 66-7
Enamel boya ve modern Amerikan sanatı, 68
Ertelenmiş doyum, arşiv ekonomisinde, 115-8
Estetik değer. *Bkz.* sanat ve kültürde değer ve değerlendirme
Estetik değerlendirmeye niceliksel yaklaşımlar. *Bkz.* niceliksel yaklaşımlar, estetik değerlendirme
Estetik felsefe, tarihsel gelişimi, 12-7
Estetik tercihlerin çevresel ve evrimsel psikolojisi, 231-5
Estetik tercihler psikolojisi, 231-5
Estetizm ve günümüz Aborjin sanatı, 32
Euler, Leonhard, 171
Evlilik, arşiv ekonomisinde değer metaforu olarak, 105-6, 119

F

Fantastik Senfoni (Berlioz). *Bkz.* Berlioz'un *Symphonie Fantastique*'i
Faulkner, William, 117
Fechner, Gustav, 171, 231
Fétis, F. J., 84
Fikir piyasası, 81-2
Fikir ya da içgörü değeri, 42
Filmler. *Bkz.* sinema
Fincher, Charles Pugsley, 105
Filoloji ve akademik/sınıf çalışması, 164
Firth, Raymond, 137-8
Fitzgerald, F. Scott, 112
Flores, Renato, 187
Ford, John, 71
Ford Vakfı, 273, 277
Fotoğrafçılık
arşiv ekonomisi ve. *Bkz.* arşiv ekonomisi
Frankenthaler, Helen, 68
Fransız ultramarin pigmenti, 66-7
Frey, Bruno S., 13, 19, 24, 25, 225
Fovizm ve sentetik pigmentler, 67
Fransa Kralı X. Charles, 86

G

Gadamer, Hans Georg, 12, 56
Garrison, William Lloyd, 154
Geertz, Clifford, 142
Gersaint, François Edme, 23, 192, 196-9, 206-10

Gestalt teorisi, 231
 Ginsburgh, Victor, 23, 282
 Girdi fiyatları ve yeni sanat, 64-74
 dijital teknolojiler: müzikte, 72-3
 görsel sanatlarda, 64-7
 badana boyası ve modern Amerikan sanatı, 67-8
 kitlesel yayın kültürü ve Emerson'un Amerika'daki ünü, 152-66
 müzik, 72-3
 CD, 71
 dijital teknolojiler, 72
 fonograf kayıtları, 72
 radyo yayıncılığı, 72
 çelik kasa gitarlar 72
 sinema: Kaliforniya ışığı ve, 71
 patentlerin korunması, 70-1
 Gitar buluşları ve müzikte yeni gelişmeler, 72
 Gizlilik, arşiv ekonomisinde, 116-9
 Giuliani, Rudolph, 254
 Gluckman, Max, 141
 Goethe, Johann Wolfgang von, 14
Goraku (zevk teriminin Japoncası), 59
 Gottlieb, Adolph, 67
 Goya, Francisco, 253
 Görsel sanatlar
 Aborjin sanatı. *Bkz.* Avustralya Aborjin sanatı
 belirli kültürel bağlamda. *Bkz.* yapının kendi
 zamanında sivrilmesi
 Christo ve Jeanne-Claude, 21, 106-16
 erken dönem oder Avrupası'nda şeref sistemi. *Bkz.* şeref sistemi, erken dönem modern Avrupası'nda
 estetik ve ekonomik değerlerin uzlaşımı. *Bkz.*
 estetik ve ekonomik değerlerin uzlaşımı
 girdi fiyatları ve. *Bkz.* girdi fiyatları ve yeni sanat
 on beşinci yüzyıl İtalyası'nda sunak resimlerinin değerlendirilmesi, 192-4, 198, 206
 on sekizinci yüzyıl Paris'inde Gersaint'in değerlendirmesi, 23, 192, 196-9, 206-7
 Grabum, Nelson, 39
 Graeber, David, 137, 139, 140, 150
 Grampp, William, 13
 Guillory, John, 15
 Gurruwiwi, Djalı, 132
 Gursky, Andreas, 69
 Günümüz Aborjin sanatı, anlam ve değeri, 31-46

Batının karşısında geleneksel kültürlerin önemi, 35-6
 cinsiyet meseleleri, 40, 53, 105, 120, 125, 200
 çöl noktalama resmi hareketi: sınıflandırma ve değerlendirme, 34-6
 sanatsal kriterlerle ekonomik değerin uzlaşımı, 192-2, 196, 209-14
 Papunya'ya girişi, 35-7
 Aborjin sanat hareketi olarak ülke çapında yayılması, 35-37
 bireysellik, değer olarak: Aborjin üreticiler için, 37, 40-1
 Aborjin olmayan tüketiciler için, 40-1
 birincil ve ikincil pazarlar, çakışmaları, 38
 Estetizm'de, 32
 kültürel hareket olarak, 31
 kutsal görüntülerin korunması için yapılan uyarlamalar, 33-9
 otantiklik, Aborjin olmayan tüketicilerin verdiği değer, 41, 204, 218
 Modernist estetik ve: soyut sanatın estetik değerleri, 33-41
 Namatjira'nın suluboyaları, 32-4
 soyut sanat, estetik değerleri, 33-41
 Tingari Kurgu döngüsü, 37
 turistlerin değerlendirmesi, 22, 33, 35, 149, 204
 yaratılış hikayesi Bal Karıncasının Kurgusu, 35
 Güzelliğe biçilen değer. *Bkz.* sanat ve kültürde değer ve değerlendirme
 Gyges, 14

H

Hacking, Ian, 152
Hamlet (Shakespeare), 50, 112
 Hanks, Nancy, 274
 Harry Ransom Sosyal Bilimler Araştırma Merkezi
 Watergate Arşivleri, 21, 116-9
 Zukovsky Arşivi, 110-5
 Hawks, Howard, 71
 Hazard, Caroline, 155
 Hediye ekonomileri
 şeref sistemi ve, *Bkz.* şeref sistemi, erken dönem modern Avrupa'da Trobriander Kula Takası, 137
 Hegel, Georg Wilhelm Frederick, 12, 55-6
 Heidegger, Martin, 56

Heinzelman, Kurt, 14, 19, 21, 82, 282
Helmholtz, Hermann von, 171
Hendrix, Jimi, 64
Hermstein-Smith, Barbara, 14
Heysen, Hans, 32
Higginson, Thomas Wentworth, 154-6
Hilder, Jesse Jewhurst, 32
Hilliard, Nicholas, 99
Hint puja ritüeli, 136
Hirst, Damien, 254
Hodges, Christopher, 202, 204
Hoogstraeten, Samuel van, 100-1
Horkheimer, Max, 56
Horowitz, Glenn, 116
Holden, John, 18
Hollanda, Francesco da, 97-8
Holmes, Oliver Wendell, 155
Honig, Elizabeth Alice, 19, 21, 283
Houghton-Mifflin/Riverside baskıları,
Emerson'un, 162-3
Houston, John, 71
Howells, William Dean, 155
Höfer, Candida, 69
Hristiyanlık
eğlencenin hor görülmesi ve çilecilik, 53-60
Yolungu tören şarkıları ve bunların adaptasyonu,
126-8
Hugo, Victor, 86, 161
Hume, David, 12, 171, 173, 174, 211, 225
Huntington, Henry, 110
Hurst, Thomas D., 160
Hutchinson, Francis, 12
Hutter, Michael, 19, 20, 226, 283

I-İ
Işık ve sinema endüstrisi, 70-2
Ivey, Bill, 25, 283
İçgörü ya da fikir değeri, 42, 56
İçsel/kendinde değer
ABD sanat sisteminde kâr amacı gütmeyen
değerlendirme, 266-78
araçsal değer ve, 47-62
Arendt'in görüşleri, 60
belirli kültürel bağlamda. *Bkz.* yapının kendi
zamanında sivrilmesi
eğlendiricilik değeri ve, 47-9, 56-9
Moore'un görüşleri, 60-3
niceliksel yaklaşımlar, 171-87

pragmatizm ve, 50, 59-61
sanatsal değer, 47-9
sanat tarihsel değer, 48-53
İdealist gelenek, 209-12
İdée fixe, Berlioz'un *Symphonie Fantastique*
e'inde, 84, 86
İlişkisel değer. *Bkz.* aktarımsal ya da etkileşim-
sel/ilşkisel değer
iPod'lar, 268
İspanyol Engizisyonu, 253
İşçilik (biçimlendirici, form ya da ortama yö-
nelik) değeri, 42
iTunes, 270-1
İzlenimcilik sonrası ve sentetik pigmentler, 66-8
İzlenimcilik ve sentetik pigmentler, 66-8

J

Jagamara, Michael Nelson, 35
James, William, 153-5
Japonca 'zevk' (*goraku*), 59
Jeanne-Claude. *Bkz.* Christo ve Jeanne-Claude
Jevons, W. S., 12
Johnson, Lyndon Baines, 116
Johnson, Robert, 267
Josephides, Lisette, 140
Joyce, James, 111, 117

K

Kadın. *Bkz.* cinsiyet meseleleri
Kahlo, Frida, 111
Kalıcı olma ve geçicilik, 60-3
Kant, Immanuel, 54-5, 58, 211, 214, 272
Kaplan, S., 234
Kamusal politikalar ve sanat. *Bkz.* kültür siya-
seti araştırmaları
Kâr amacı gütmeyen değerlendirme, ABD sanat
sistemi. *Bkz.* ABD sanat sistemi, ticari ve kâr
amacı gütmeyen değerlendirmeler
Karakteristik özelliklere dayandırılan değer. *Bkz.*
içsel/kendinde değer
Karşı sanat ve *Sansasyon* sergisi, 25, 253-65
cinsiyet ve tepki, 261-2
demografik yaklaşım, 254, 258-63
algılanan kültürel değer ölçümü olarak KULTDGR,
260-2
anket verileri, 258-62
karşı sanatın kamu tarafından desteklenmesini
etkileyen değişkenler, 277-9

sanat katılımcıları, 257
 kültürel değer, kamuoyu görüşünün hakiki yönlendiricisi olarak, 253-9
 kültür savaşları ve, 253, 257, 263, 276-8
 sanatın ek getiri ve maliyetleri, 255-7
 Kavramsal Sanat, 16, 219-20
 Kendinde değer. *Bkz.* içsel/kendinde değer
 Kültürel yayın kültürü ve Emerson'un Amerikan kültüründeki ünü, 152-7
 Klamer, Arjo, 13
 Kluckhorn, Clyde, 137
 Kngwarreye, Emily Kame, 38, 41, 204
 Knopoff, Steven, 19, 22, 283
 Kooning, Willem de, 67
 Kopytoff, Igor, 17
 Kobalt mavisi pigmenti, 66-7, 73
 Köleliğin kaldırılması, Emerson'un Amerikan kültüründeki ünü ve, 154-6
 Köpekbalığı şarkısı ve dansı, 129
 Kula Takası, Trobrianderliler, 137
 KULTDGR (algılanan kültürel değer ölçümü), karşı sanatın, 260-2
 Kutsal Roma İmparatoru V. Charles, 93
 Kübizm ve sentetik pigmentler, 67
 Külli sanat performansları. *Bkz.* toplama/külli sanat performansları
 Kültürel ve ekonomik değerlerin karşı karşıya gelişi. *Bkz.* sanat ve kültürde değer ve değerlendirme
 Kültür savaşları, 253, 257, 263, 276-8 *ayrıca bkz.* karşı sanat ve *Sansasyon* sergisi
 Kültür siyaseti araştırmaları, 13, 245-52
 ABD sanat sistemi. *Bkz.* ABD sanat sistemi, ticari ve kâr amacı gütmeyen değerlendirmeler
 ekonomik etkenler ve kültürel değerler arasındaki gerilim, 245-7
 gereksinim duyulan tamamlayıcı yaklaşım, 251-2
 karşı sanat konusunda. *Bkz.* karşı sanat ve *Sansasyon* sergisi
 sanatın değeri konulu halihazırdaki tartışmalar, 18-9
 sanatın ek getiri ve maliyetleri, 255-7
 vuruculuk incelemeleri ve sanat erbabı: analizi, 25, 245-51
 Kültür teorisi, sanatın değeri üzerine süregelen tartışmalar, 13-6

L

La Maja Desuda (Goya), 253
 Lancaster, Kevin, 176
 Landes, William, 180
 Langford, Jeffrey, 86
 Lapis lazuliden elde edilen ultramarin pigmenti, 66
 Larson, Kay, 204
 Lawrence, D. H., 117
 Lehman, Arnold, 254
 Leibniz, Gottfried Wilhelm, 171
 Lévi-Strauss, Claude, 33, 142
 Lewis, Gregory B., 257
 Lewis, Justin, 17
 Linder, Staffan, 228, 231
 Liszt, Franz, 85, 86
 Lloyd, Norman, 274
 Locke, John, 197
 Lovell, John B., 161
 Lowell, James Russell, 156
 Lowry, W. McNeil, 273
 Luhmann, Niklas, 16

M

MacDonald, Hugh, 87
 Maddeci-formalist tartışması, antropoloji, 137
 Mağara resimleri, tarih öncesi, 213, 215
 Mahler, Gustav, 86
 Malaylı balıkçılar için değer, 137
 Malinowski, Bronislaw, 137, 141
 Maliyet düşkünlüğü fenomeni, 226, 228
 Maloon, Terence, 205
 Malvasia, Carlo Cesare, 96
 Mander, Karl van, 99, 101
 Manet, Edouard, 64
 Margaret, Avusturya kraliçesi, 89, 91-4
 Marx, Karl, 104-5, 113, 139
 Masaccio, 24, 209-23
 Masolino, 214
 McClure, S. S., 159
 Medici, Lorenzo de, 215
 Meksika
 Aztek ruellerinin yeniden keşfi, 136
 kargo sistemi, 138
 Meksika'daki kargo sistemi, 138
 Meliorizm, 50
 Metaforik/sözlük anlam çift kutupluluğu, eder ve kıymet kavramları, 105-7, 128
 Michelangelo, 94, 97-8, 172, 187

Middleton, Harry, 116
 Miller, Toby, 18
 Milo, Daniel, 180
 Mirowski, Philip, 14
 Mizahi sanat, işlevi, 212
 Modernizm
 badana boyası ve Modern Amerikan sanatı, 65-9
 günümüz Aborjin sanatı ve: sanatsal kriterler ve ekonomik değerlerin uzlaşımı, 199-207
 soyut sanatın estetik değerleri, 39-41, 202-3
 Modülerlik ve sanat, 229-31, 239
 Monet, Claude, 67
 Montaigne, Michel de, 53-6
 Moore, G. E., 12, 60-3
 Mor, Antonis, 101
 Morgan, Pierpont, 110
Muhteşem Gatsby (Fitzgerald), 112
 Munn, Nancy, 140-1, 146
 Munro, George, 158
 Munyaryyun Djakaputru, 132
 Mükemmeliyet, erken dönem modern Avrupa şeref sisteminin kavramı olarak, 89-94
 Müzayede evi uzmanları, 187
 Müzeler, arşiv olarak. *Bkz.* arşiv ekonomisi
 Müzik
 ABD’de sanatın meta olarak ticari değerlendirilmesi, 256-72
 Berlioz. *Bkz.* Berlioz’un *Symphonie Fantastique*’i girdi fiyatları ve yeni formlar. *Bkz.* girdi fiyatları ve yeni sanat
 kayıt teknolojileri: ABD’de sanatın meta olarak ticari değerlendirilmesi, 266-72
 copyright meseleleri, 266, 270-1, 276-8
 dijital teknolojilerden türetilen yeni sanat, 67-9
 iPod’lar, 268
 pahalı doğası, 269
 toplama sanat performansları, 269-72
 yeni sanat, fonograf kayıtları ve, 72
 kültürel miras, ekonomik değerin etkisi, 268
 radyo yayıncılığı, 72, 268-71
 telefon melodileri, 271
 uzman yargısı, 175, 181, 186-7
 Yolngu. *Bkz.* Yolngu törensel şarkı ve dansları
 Myers, Fred R., 17, 38, 139, 201, 203, 204, 205

N
 Namatjira, Albert, suluboyaları, 32-3
 NEA (National Endowment for the Arts), 274-8
 New Age ruhani ritüelleri, 136
 Newman, Barnett, 67
 Nietzsche, Friedrich, 55-6
 Nixon, Richard ve Watergate Arşivleri, 116-9
 Noland, Kenneth, 67-8
 Norton, Charles Eliot, 154
 Niceliksel yaklaşımlar, estetik değerlendirme, 22-3, 171-8

O-Ö

Ofili, Chris, 254, 258
 On beşinci yüzyıl İtalyası’nda sunak resimleri için yapılan sözleşmeler, 193-6
 On beşinci yüzyıl İtalyası’nda sunak resimlerinin değerlendirilmesi, 193-6
 On Dördüncü Madde, 270
 Oscarlar (Akademi ödülleri). *Bkz.* niceliksel yaklaşım, estetik değerlendirmeye
 Otantiklik, değer olarak
 yapıtın kendi zamanında sivrilmesi, 180, 209
 günümüz Aborjin sanatının Aborjin olmayan tüketicileri için, 41, 204
 Ours, Jan van, 187
 Ödemeye isteklilik incelemeleri. *Bkz.* kültür siyaseti araştırmaları
 Özel filantropi, ABD sanat sisteminde, 282
 Öznel ve nesnel estetik yargılar, 209-11

P

Papunya, Avustralya, çöl noktalama resmi hareketi. *Bkz.* günümüz Aborjin sanatı, anlam ve değeri
 Parsons, Talcott, 16
 Patentlerin korunması, sinemanın şekillenmesi, 70-1
 Pathé, Charles, 70
 Peer, Ralph, 270
Phaedrus (Platon), 52
 Picasso, Pablo, 68, 187
 Piles, Roger de, 172, 196
 Plastik sanatlar. *Bkz.* görsel sanatlar
 Platon, 11, 52, 60, 171, 237
 Pliny, 195
Poetika (Platon), 52
 Polanyi, Karl, 138

Politik meseleler ve siyasi kararlar, sanatta. *Bkz.*
 kültür siyaseti araştırmaları
 Politik ya da toplumsal değer, 48
 Pollock, Jackson, 64, 67-8
 Pommerehne, Werner, 13
 Pound, Ezra, 115
 Pragmatizm
 eğlencicilik değeri ve. *Bkz.* eğlencicilik değeri
 içsel/kendinde değer, 50, 59-61
 meliorizm, 50
Principia Ethica (Moore), 60
 Prusya mavisi pigmenti, 66
 Psikoloji, estetik tercihler, 209, 225-34
Puja ritüeli (Hint), 136
 Puttenham, George, 94-5, 100

R

Radyo yayıncılığı, 72, 213, 268-71
 RAND Co., 18
 Ransom, Harry ve Harry Ransom Söylal Bilimler Araştırma Merkezi
 Watergate Arşivleri, 21, 116-9
 Zukovsky Arşivi, 110-8
 Rashevsky, Nicolas, 171
 Rastafaryanizm, 136
 RCA Records, 267
 Reklamcılık, popüler sanat olarak, 212
 Renoir, Pierre-Auguste, 67
 Resim. *Bkz.* görsel sanatlar
 Richardson, Jonathan, 196
 Ridolfi, Carlo, 100
 Ritüel. *Bkz.* toplumsal ritüeller, değerlendirilmesi
 Riverside/Houghton-Mifflin edisyonları,
 Emerson'un, 162-3
 Rockefeller Vakfı, 273-4
 Rossini, Gioacchino, 85
 Rothko, Mark, 67
 Rubens, Peter Paul, 89-90, 101-2
 Ruhani estetik
 çilecilik, Hristiyanlık ve eğlencenin hor görülmesi, 57
 Masaccio'nun *Cennet Bahçesi'nden Kovuluş'u*, 214-6
 zevkin aşkın görülmesi, 56-9
Running Fence (Christo ve Jeanne-Claude), 108
 Ruskin, John, 14

S-Ş

Saatchi, Charles, 219, 221, 254
 Sabah Yıldızı (Yolngu) şarkı dizisi, 125
 Sahlins, Marshall, 138
 San Gallo, Guiliano da, 96
 Sanatçılar, yaratıkları değer, 78-82
 Berlioz üzerine. *Bkz.* Berlioz'un *Symphonie Fantastique'i*
 buluşçuluk, rolü, 80-5
 fikirler ve fiziksel malların oluşturduğu çifte pazar, 80-2
 minimum ekonomik gereksinimler, kısıtlamaların getirdiği, 79-83
 sanatçılar için alternatif gelir kaynakları, 79
 sanat yapının ekonomik değeri, 78
 Sanatçının güdülenmesi ve sanatın değeri. *Bkz.* sanatçılar, değer yaratımı
 Sanatçının niyeti ve sanatın değeri. *Bkz.* sanatçılar, değer yaratımı
 Sanat erbabı ve sanat ekonomistleri. *Bkz.* kültür siyaseti araştırmaları
 Sanat malzemeleri ve ortamlarındaki fiyat değişimi. *Bkz.* girdi fiyatları ve yeni sanat
 Sanat performanslarının bir araya getirilmesiyle oluşturulan toplamalar. *Bkz.* toplama/külli sanat performansları
 Sanat politikaları. *Bkz.* kültür siyaseti araştırmaları
 Sanatta mizah, işlevi, 212
 Sanatta modülerlik, 229-36
 Sanatta siyasi meseleler ve siyasi kararlar. *Bkz.* kültür siyaseti araştırmaları
 Sanatın tarihsel değeri, 48-53. *ayrıca bkz.* yapının kendi zamanında sivrilmesi
 Sanatsal değer, 47-9
 Sanatsal kriterlerle ekonomik değerlendirmenin uzlaşımı,
 günümüz Aborjin sanatı, Modernist estetiğin uygulanması, 192, 205-7
 on beşinci yüzyıl İtalyası'nda sunak resimlerinin değerlendirilmesi, 193-6
 on sekizinci yüzyıl Paris'inde Gersaint'in resimleri değerlendirilişi, 23, 192, 196-9, 206-7
 tarihsel olarak pazarın rolünün giderek gelişmesi, 192-207
 Sanat ve kültürde değer ve değer biçme, 17-26
 anlam ve değer, 19-21, 23-5, 45-6, 133, 212
 değerlerin zaman içinde değişimi, 19-20
 değer ölçülmesi, 21-3
 disiplinlerarası bir proje olarak, 18-9

sözlük/metaforik çift kutupluluk, eder ve kıymet kavramları, 105-128
 tarihsel zemin, 11, 20
 üç klasik yaklaşım, 177
Sansasyon sergisi. *Bkz.* karşı sanat ve *Sansasyon* sergisi
 Satie Eric, 171
 Schiller, Friedrich, 55-6, 59
 Scitovsky, Tibor, 13, 225-8, 231
 Scott, Walter, 161
 Sembolik kapital, 139
 Shaftesbury Kontu, Anthony Ashley Cooper, 12
 Shakespeare, William, 14, 51, 112, 115
 Shaw, George Bernard, 117
 Shell, Marc, 14
 Shiner, Roger, 171
 Schneirov, Matthew, 159
 Shusterman, Richard, 19, 20, 48-50, 284
 Simmel, Georg, 16
 Sinema
 ABD'de sanatın ticari değerlendirmesi, 266
 copyright meseleleri, 276-8
 ekonometrisi. *Bkz.* estetik değerlendirmeye niceliksel yaklaşımlar
 Siyasi meseleler ve siyasi kararlar, sanatta. *Bkz.* kültür siyaseti araştırmaları
 Smith, Adam, 12, 137, 173, 225
 Smith, Terry, 20, 192, 200, 203, 226, 284
 Smithson, Harriet, 84-5
 Sokrates, 52
 Sony Music ve BMG'nin birleşmesi, 267
 Spengler, Oswald, 212
 Spinoza, Baruch, 113
 Spranger, Bartholomaeus, 101
 Sözleşmeler, on beşinci yüzyıl İtalyasında sunak resimleri için yapılan, 192-206
 Steedman, Carolyn, 119
 Sterk, Lorenz, 91
 Story, Moorefield, 156
 Strathern, Marilyn, 140, 141, 149
 Strauss, Richard, 86
 Sumner, Charles, 155
 Sutton, Peter, 202-3
 sunum değeri, 42
 Şarap ve yiyecek uzmanlarıyla sanat uzmanlarının karşılaştırması, 187
 Şeref sistemi, erken dönem modern Avrupa-sında, 21, 91-102
 değerlendirme terminolojisi, 90

mükemmeliyet kavramı, 102
 pazar karşıtı söylem, 90
 sanat yazarları, kıymet ve eder arasında yaptıkları ayırım, 97-9
 toplumsal geçerlilik ve patronluğun gerektirdikleri, hediye ekonomisi ile gelen, 91-9
 Şükran Güneş, 136

T

Tarih öncesi mağara resimleri, 213, 215
 Tarihsel anlam. *Bkz.* yapının kendi zamanında sivilirmesi
 Tarihsel değer, sanatın, 49
 Teichgraber, Richard F., III, 19, 22, 284
 Tersine dönüş teorisi, 232-4
 Thomas, Rover, 204
 Thompson, Michael, 15-6
 Throsby, David, 19, 20, 44, 104, 226, 248, 284
 Ticari değerlendirmeciler, ABD'de. *Bkz.* ABD sanat sistemi, ticari ve kâr amacı gütmeyen değerlendirme
 Tingari Kurgu döngüsü (Aboşjin resim teması), 37
 Tintoretto, 100
 Titian, 93
 Tiv halkı, Nijerya, 17
 Tjampitjinpa, Kaapa Mbitjana, 36
 Tjapaltjari, Clifford Possum, 35, 36
 Tjupurrula, Nooscepeg, 36, 204
 Toplama/külli sanat performansları, 268-72
 Toplumsal ritüeller, değerlendirmesi, 135-50
 antropolojik değer teorileri, 135-43
 bağlılık, ritüel vaadi olarak, 145-50
 etkileşim değeri, 150
 ritüel performanslarının analizi, 141-3
 ritüelin tanımı, 141-3
 Toplumsal ya da siyasi değer, 48-9
 Turizm ve sanatta değerlendirme, 149, 154
 edebi turizm beldesi olarak Emerson'un Concord'u, 153-6
 günümüz Aboşjin sanatı, 33-44, 192, 199
 Masaccio'nun *Cennet Bahçesi'nden Kovuluş'u*, 214
 Turner, Frederick Jackson, 111
 Turner, Victor, 140-1

U

Uganda'daki animistik ritüeller, 136
 Ultramarin pigmenti, 66
 Ulysses (Joyce), 111

UNESCO'nun Sözlü Gelenek ve Manevi Miras Şaheserleri listesi, 150
Ürün farklılaşması, ekonomi teorisinde, 172

V-W

Vakıf desteği, ABD'de sanata, 272-7
Van Cleef, Joos, 99
Varlık değeri, 42
Vasari, Giorgio, 94-8, 180, 216
Vermazen, Bruce, 175
Video sanatı ve teknolojilerin erişilebilirliği, 69
Viola, Bill, 64-70
Vuruculuk incelemeleri. *Bkz.* kültür siyaseti araştırmaları
Wagner, Richard, 85-6
Wall, Jeff, 69
Warangkula, Johnny, 36, 38, 204
Warnke, Martin, 92
Watergate Arşivleri, Bob Woodward ve Carl Bernstein'in, 21, 116-20
Weber, Ernst, 231
Weber, John, 204
Weiner, Annette, 139-40
Weyers, Sheila, 18-9, 23, 180
Weyl, Hermann, 171, 173
Wilde, Carolyn, 24-5, 281
Williams, William Carlos, 14, 115
Wittgenstein, Ludwig, 12, 16, 24, 209-13, 221, 222
Woodmansee, M., 238
Woodward, Bob ve Carl Bernstein, Watergate Arşivleri, 21, 116-20
Wordsworth, William, 14
Wright, Frank Lloyd, 235
Wundt, Wilhelm, 231

Y

Yapılandırmacılık, 152-3
Yapısalcılık
değer, yorumları, 135, 140, 142
ritüel çözümlemesi, 135-7
Yapıtın kendi zamanında sivrilmesi,
Chapman Kardeşler'in Zigotik İvmelenme,
Geri-Süblimleştirilmiş Libidinal Modelleri,
214-21
estetik aşkınlık, 219
felsefi beğeni, yargı ve kültür kavramları, 217
Geri-Süblimleştirilmiş Libidinal Modeller,
214, 219-21

içerik ve konu, 214-6
ifadesel nitelikler, 217-22
Masaccio'nun *Cennet Bahçesi'nden Kovuluş'u*,
214-6
otantiklik, 218
özel/nesnel estetik yargılar, 215-22, 231-5
Wittgenstein'in kültürel beğenisi, 12, 16, 24,
209-13, 221, 222
Yapıtın özelliklerine dayandırılan değer. *Bkz.*
içsel/kendinde değer
Yargı Yetisinin Eleştirisi (Kant), 54
Yasalar (Platon), 52
Yayıcılık. *Bkz.* basım ve yayıcılık
Yazın teorisi. *Bkz.* edebiyat teorisinde değer
üzerine süregelen tartışmalar
Yeni sanat. *Bkz.* buluşçuluk; girdi fiyatları ve
yeni sanat
Yolngu törensel şarkı ve dansları, 22, 123-34
Aboşjin olmayanların değerlendirilmesi, 131-3
bağlantılı ekonomik ve kültürel değerler, 126-8
cenaze törenleri, evrimi, 125-31
cinsiyet meseleleri, 125, 131, 132
değer olarak anlamı, bileşenleri, 126-8
değerlerin korunması ve değişimi, 128-31
didjeridu eşliği, 125-32
dini törenler, şarkı ve dansların işlevsel nitelikleri, 126-34
estetik nitelikleri, 128-32
gakal dansları, 127
Hristiyanlık, uyarlanması, 129-31
kayıt teknolojilerinin kullanımı, 130-2
manikay ya da klan şarkıları, orijini ve icrası,
124-6
topluluğun katılımlarının garantilenmesi, 130-3
Yolngu yaşamındaki merkezi yeri, 123-4
Yothu Yindi Vakfı, 133
Yunupingu, Mandawuy, 127

Z

Zapata, Emiliano, 143
Zeuxis, 99
Zigotik İvmce, Biyogenetik Geri-Süblimleştirilmiş Libidinal Modeller (Chapman Kardeşler), 211-21
Zukovsky, Celia, 110-15
Zukovsky, Louis, 21, 110-15

