

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

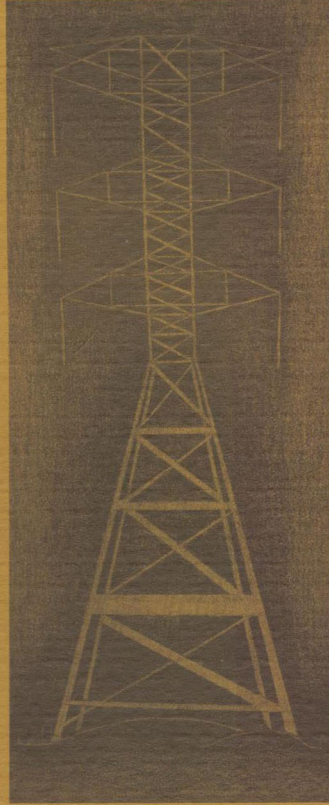
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

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

PASCAL GIELEN

Sanatsal Çokluğun Miriltısı

Küresel Sanat, Siyaset ve Post-Fordizm



Norgunk

PASCAL GIELEN

Sanatsal Çokluğun Miriltısı

Norgunk

n^2

© Norgunk Yayıncılık 2016
Sertifika No: 11140
ISBN 978 975 8686-83-4

Birinci Baskı
Mayıs 2016

Çeviri
Albina Ulutaşlı

Redaksiyon
Seda Ateş

Kapakdaki Eser
Mürüvvet Türkyılmaz

Baskı ve Cilt
Mas Matbaacılık San. ve Tic. A.Ş.
Hamidiye Mahallesi Soğuksu Caddesi No: 3
Kağıthane 34408 İstanbul
T. (212) 294 10 00 / F. (212) 294 90 80
kitap@masmat.com.tr / Sertifika No: 12055

Norgunk Yayıncılık
Şehit Erdoğan İban Sokak Akal C/8
Akatlar 34335 İstanbul
T. (212) 351 48 38
info@norgunk.com / www.norgunk.com

PASCAL GIELEN

Sanatsal Çokluğun Mirıltısı

Küresel Sanat, Siyaset ve Post-Fordizm

Norgunk

Mırlı için

Sanat eleştirmenliği, kendi içine dönük eski dünyaya bağlı geleneklerin yıkılmasına ve aynı zamanda endüstriyel düzenin katılığının – bürokratik hiyerarşiler ve tektip üretim – aşılmasına yardımcı olmuş; bunu yaparken de, kapitalizmin kendini yeni denetim biçimleri üzerine inşa etmesi ve çok daha bireyselleşmiş yeni ve “zgn” menfaatleri metalaştırabilmesi için bir fırsat sağlamıştır.

Luc Boltanski & Eve Chiapello

İÇİNDEKİLER

SUNUŞ: MIRILTIDAN HOMURDANMAYA: SANATIN YENİ BAĞLAMI	9
Hakan Topal	
GİRİŞ	15
BİRİNCİ BÖLÜM: KÜRESEL SANAT VE POST-FORDİZM	
Sanatsal Çokluğun Mırıltısı	25
Küresel Ağlarda Sanatı “Belirlemek”	49
Bienal: Zihin İşçiliği için Kurumlar-Sonrası Bir Kurum	86
Sanat Sahnesi: Ekonomik Sömürü için Çalışan Bir Üretim Birimi mi?	99
Kurumsal Hayal Gücü: Kaygan Düz Bir Dünyada Sanatı Kurumsallaştırmak	105
İKİNCİ BÖLÜM: BASKICI LİBERALİZM, DEMOKRASİ VE SANAT POLİTİKALARI	
Demokrasi Sanatı	131
Sanatsal Özgürlük ve Küreselleşme	147
Küreselleşen Dünyada Sanat Politikaları	160
Baskıcı Liberalizm	176
Topluluk Sanatlarını Haritalandırmak	200
Durum Etiği: Bir Sanatsal Ekoloji	220
NOTLAR	244

SUNUŞ
MIRILTIDAN HOMURDANMAYA:
SANATIN YENİ BAĞLAMI

Hakan Topal

Sosyoloji disiplininin görsel sanatlarla aşk ve nefret ilişkisi yaşaya-geldiğini söyleyebiliriz. Sosyologlar sanat dünyasının kurumsal ilişkilerine ve genel toplumsal süreçlere vurgu yaparken, sanatçı, galerici ve koleksiyoner ilişkilerini, okulları, müzeleri, izleyici demografisini ve tabii ki sanatın sermaye ve devletle içli-dışlı siyasi ve ekonomik ilişkilerini inceledi. Sanata ve kurumlarına geniş açılı lenslerle baktılar ve yapısal bağlamları hiçe sayan, sanatçıyı ve sanat eserini merkeze alan mikro analizleri ve eleştirileri hafife alıp eleştirdiler. Gerçekten de modern sanat tarihi – çoğunlukla batılı beyaz erkekleri yücelten – bireyci, bağımsız ve yaratıcı sanatçı kültü üzerine inşa edildi. Tarihçiler sanat eserini yorumlarken, kişisel geçmişine referansla, sanatçının zengin iç dünyasından kaynaklanan üretimini ve dolayısıyla seçilmiş nesnenin formel özgünlüğünü izleyicilere betimlemeye çalıştılar. Genellikle psikoanalitik araçlarla bezenmiş analizler sınanması mümkün olmayan bir geçmişe, sanatçının çocukluğuna kadar uzanan derin gerçeklere dedektif titizliğiyle fener tutarken, sanatın alengirli toplumsal, siyasi ve ekonomik ilişkilerini basitçe “arka plan” olarak sundular.

Sanat tarihçilerinin “içeriden” (mikro), sosyologların da “dışarıdan” (makro) yaptığı analizler, tutkuyla örülmüş, yeni duygulanımların ve keşiflerin mümkün olduğu alan olarak kişisel sanatsal ifadenin, kolektif devrimci/yenilikçi potansiyeline bütünlükçü bir açıklama getiremedi. Sosyolog Vera Zolberg birey ve toplum arasındaki ikilik üzerine kurulmuş bu yaklaşımın aşılması gerektiğini ve yeni bir sanat sosyolojisinin içeriden veya

dışarıdan yapılan analizleri birbirine karşıt koşmadan bütüncül çalışmalar gerçekleştirmesi gerektiğini salık verir.¹

Günümüzde birçok sanat sosyoloğunun Pierre Bourdieu'nün son dönem çalışmaları, Bruno Latour ve Nathalie Heinich gibi sosyologların teorik perspektifleri ışığında bu öneriyi dinlediğini ve görsel sanatçıların kendine özgü estetik, kurumsal ve siyasi boyutlarını açıklamaya giriştiğini söyleyebiliriz. Bu bağlamda Belçikalı sosyolog Pascal Gielen'in Türkçede yayınlanan bu ilk kitabı *Sanatsal Çokluğun Mırıltısı: Küresel Sanat, Siyaset ve Post-Fordizm* okurlara güncel sanat sosyolojisi konusunda zamanlı bir giriş sunuyor. Spinoza'dan Gilles Deleuze'e ve Antonio Negri'ye, Gabriel Tarde'dan Bruno Latour'a uzanan entelektüel mirasın devamında Gielen okuyuculara özgün ve bütünlükçü bir sanat sosyolojisi öneriyor. Tahmin ediyorum ki bu kitabı okuyanlar, Türkiye'deki sanat sosyolojisi alanında önemli çalışmalar yapmış Ulus Baker, Ünal Nalbantoğlu ve Ali Akay gibi sosyologlara olan yakınsamaları fark edeceklerdir.²

Geç dönem modern toplumlarda zihinsel emek kültürel-ekonomik süreçlerle sermayeye eklemlenirken, iletişim yöntemleri ve estetik algı araçsal bir rol oynuyor. Yaşamın tümüne ait olan ifade ve yaratıcılık neoliberalizm tarafından güncel kapitalizmin merkezine oturtulup sömürü süreçlerine dahil ediliyor. Artık mavi veya beyaz yakalı işçi sadece çalışkan değil, aynı zamanda yaratıcı da olmak zorundadır. Siyasetten medyaya, uluslararası ilişkilerden fabrikaya, finans sektöründen müzeye kadar her

1 Pascal Gielen ile New School'da New Orleans bağlamında çağdaş sanat bienalleri üzerine yazdığım doktora tezim sırasında ikimizin de hocası olan Vera Zolberg tarafından tanıştırılmışım. Entelektüel işbirliğimiz "Art in General" için gerçekleştirdiğimiz paneller başladı, Norgunk Yayıncılık'tan çıkan *Doxa* dergisinde söyleşimiz, ve Pascal'ın editörlüğünü yaptığı *Estetik Adalar* kitabına yazdığım makaleyle devam etti. Bu kitap Norgunk Yayıncılık'ın editörü Alpagut Gültekin'in desteği ve öngörüsüyle hayata geçiyor. Burada başta bu eseri Türkçeye kazandıran çevirmen Albina Ulutaşı olmak üzere emeği geçen herkese teşekkür etmek istiyorum.

2 Özellikle rahmetli dostum Ulus Baker'in üzerinde çalıştığı "duygular sosyolojisi" perspektifinde böylesi yayınlar önem kazanıyor. Arka plan için okurlar Baker'in özellikle Gabriel Tarde üzerine yazmış olduğu makalelerine Körotonomedia adresinden ulaşabilirler. İlgili metinler: *Tarde Postülaları, Yaratımın Güçleri: Gabriel Tarde'da Ekonomi-Politike Karşı Ekonomik Psikoloji ve Tarde Sosyolojisi*. http://www.korotonomedia.net/kor/index.php?ulus_baker

kesim durmadan “yaratıcı çözümler”den bahsediyor. Sanat okullarının yüksek lisans programlarını tamamlamış öğrenciler Wall Street’in finansal kuruluşları tarafından yüksek ücretlerle işe alınıyor. Üniversiteler de bu iş olanağını iyi anlamışa benziyorlar. Örnek olarak, “yaratıcılıkla takım elbise arasında köprü olmak” için yola çıkan New York Üniversitesi iş idaresi ve sanat yüksek lisansını (MBA ve MFA) beraber alma şansını müstakbel öğrencilerine takdim ediyor.³

“Yaratıcılık” meselesi güncel kapitalizm için bu kadar önemliken, görsel sanatları ve tabii ki kişisel yaratıcı ifadeyi sadece sanat tarihsel veya psikolojik değil, sosyolojik bir mesele olarak ciddiye almamız gerekir. Ama sadece sömürü düzenine eklemlendiği için değil, aynı zamanda yepyeni bir direnişin olasılığını barındırdığı için de. Antonio Negri ve Michael Hardt’ın *İmparatorluk* üçlemesinde de belirttiği gibi – zihinsel emek çokluk için devrimci bir fırsat sunuyor. Bedenler her ne kadar biyo-politik denetim ve şiddet mekanizmalarına tabi olsa da, zihinsel emek sermaye ve devlet tarafından tamamen zapturapt altına alınamaz bir direniş “aralığı” açıyor. Yani en geniş anlamıyla ifadenin, özellikle de sanatın, denetime direnen, kestirilemez kuduruk kudreti. Yaratıcı beden ise bu yeni direnişin savaş alanını teşkil ediyor.

Temel kaynak niteliği taşıyacağını umduğum bu çalışma, 2009’dan beri İngilizce olarak yayınlanmış bir desteye yakın kitabından Gielen’in Norgunk Yayıncılık için derlediği makaleleri içeriyor. Gielen, titizlikle örülmüş metinlerde, post-fordizm ve zihinsel işçilik, neoliberalizm ve sanat kurumları, yaratıcı emeğin sömürüsü, fırsatçılık ve sinizm (kinik fikir), sahne, boykot, hayal etmek, topluluk sanatı gibi kavramları araştırmasının temeline koyarak, güncel sanat aleminin işleyişi konusunda önemli analitik araçlar sunuyor. İlk bölümde, modernite sonrası toplumlarda küresel sanat ve zihin işçiliğini tartışırken, ikinci bölümde neoliberal ekonomik dönüşümün siyasi-kültürel alandaki sonuçlarını örneklerle inceliyor. Kuramsal çerçevesi ampirik çalışmalarla desteklenmiş bu kitapta, Gielen bir taraftan sanat

3 New York Üniversitesi MBA ve MFA programına <http://mba-mfa.nyu.edu/> adresinden erişebilirsiniz. Benzer şekilde Wall Street gazetesi öğrencilerin MBA ve MFA programlarını seçme nedenlerinin çağa ayak uydurmak olduğunu vurguluyor: <http://www.wsj.com/articles/SB10001424053111904836104576558452110031840>

sosyolojisine dair bir tartışma yürütürken, özellikle Belçika ve Hollanda üzerine gerçekleştirdiği alan çalışmaları ile savlarını görsel sanat alanının 2000'lerden sonra geçirdiği sosyal, kültürel ve siyasi dönüşümü inceleyerek sunuyor.

Gielen'in Marksist Otonomistlerin, özellikle de Paolo Virno'nun, izini takip ederek çizdiği teorik çerçeve ve sanatçı/küratör öznesini konumlandırması oldukça önemli. Gielen, günümüz bireyciliği yani küçük hedefler ekseninde başarıya odaklanmış, sürekli birbiriyle yarışan sanatçılar, sanat yöneticileri ve küratörlerin, neoliberalizm için bir model teşkil ettiğini belirtiyor. Bu yeni işçi/özne sanıldığı gibi basitçe "kendini satmış" da değil, aksine gayet eleştirel ve hatta radikal. Bağımsız küratör (ve sanatçı) sanat dünyasında başarılı olmak için kendine ait belirgin (iletişimsel) bir söylem alanı açmak zorunda. Çağdaş sanatçı ve küratör bir tür iş insanı/girişimci gibi başarılı olmak ümidiyle yeni entelektüel mecralara yatırım yapıyor. Müzeler ise bağımsız küratörlerle çalışarak risklerini minimumda tutuyorlar. Sonuçta sergi başarısız olursa, bu, taşeronlaşan zihin işçisinin problemi. Fazlasıyla risk alan küratör felsefi kavramlar kullanarak göçmenlik, sığınmacılar, toplumsal cinsiyet, şehir çalışmaları, küresellik, ve benzeri sosyal meselelere parmak basıyor. Tabii bunun için çevresine kendi gibi düşünecek bir sanatçı grubunu da dahil etmesi gerek.

Sanatta işler her zaman istenildiği gibi gitmeyebilir. Bağımsız sanatçılar ve küratörler çalıştıkları kurumların siyasi ve ekonomik ilişkilerinden rahatsız olabilirler. Bu durumda siyasi bir tercih yapmaları gerekir. Yakın zamanlarda yaşanan böylesi çatışmaları örnek verebiliriz; Tate Modern'in aldığı BP sponsorluğunu, Guggenheim Müzesi'nin Abu Dabi kampüsünün inşası sırasındaki göçmen işçi hakkı ihlallerini veya Sidney Bienali'nin başkanının şirketinin mülteciler için kamplar inşa etmesini sanatçılar muhtelif etkinliklerle protesto etti ve kurumları boykot ettiler. Bu tür olaylarda sanatçılar adaletsiz bir duruma işaret ederken aynı zamanda politik duruşlarını da gösteriyorlar. Sanatçıların tavrının ve boykotların önemini küçümsemek gerekir zira bağımsız zihin işçisinin tek direniş seçeneği budur, yani işi bırakmak. Boykot önemli bir direniş mevsisidir, fakat Gielen'in de altını çizdiği gibi sanatçı ve küratör tutarsız bir benbencilikle ilgiyi kendine doğrultursa politik tavır bir tür "*branding*" havasına bürünür. Problem şu ki, bağımsız sanatçılar bir taraftan ahlaki kıstaslara uymadığını

düşündükleri ve dış geçirebilecekleri sanat kurumlarını boykot ederken, diğer taraftan benzeri kurumlarla çalışmaktan kaçınmıyor. Örneğin Sidney Bienali'ni boykot eden bir grup sanatçı pekala İstanbul Bienali'ne katılabiliyor.⁴

Gielen bu tür fırsatçılığı işaret ederken bunu sanatçıları ve küratörleri utandırmak için yapmıyor elbette. Aksine neoliberalizmin dayattığı güncel gerçeklik tam da bu, esnek özneye dayanan sosyo-ekonomik konjonktür. Neoliberalizm bir taraftan iş çevirmesini iyi bilen, kurnaz özneler üretirken, diğer taraftan, demokratik toplum için hayati olan ve kâr amacı gütmemesi gereken modern kamusal kurumları aşındırıyor. Para kaynakları kesilen, taşeron işçi çalıştırmaya zorlanan kurumlar piyasa koşullarında başarılı olmaya davet edilirken medya entelektüelleri ise özelleştirme tamamları çalarak bu baskıcı liberal dönüşüme çanak tutuyor.

Peki neoliberal özneleştirme, kurumsal dejenerasyon ve bellek kaybı küreselleşen sanat dünyası için kaçınılmaz mı? O kadar umutsuz olmamak gerekir. Sanat eseri toplumsal alan açar, aynı zamanda da kendi özgün topluluğunu hayal eder. Bir başka deyişle sanat eseri muhtemel bir tarihselliğin başlangıç noktasıdır ve gelecekte izleyicisiyle buluştuğunda olasılıklardan birisi hayata geçmiş olur. Sanat hem bu zamana, hem de tüm mümkün zamanlara aittir.

Felsefeci Hans-Georg Gadamer sanatın kaynağının “oyun” olduğunu söyler.⁵ Futbol gibi nereye gideceği belli olmayan, riskler ve sürprizlerle dolu, tüm aktörler dürüstçe katıldığında gerçekten coşkulu olabilecek bir oyun. Gadamer'e göre sanat üretimi sanatçının kişisel ufkı ile tarihsel ufkun kesiştiği, yani hem kişisel hem de tarihsel, kültürel ve toplumsal bağlamın ortak kesitinde ortaya çıkar. Benzer şekilde, muhtemel izleyiciyle buluştuğunda, hem izleyicinin kişisel ufkunda hem de toplumsal bağlamda yorumlanır ve anlamlandırılır. Sanat eseri kendi topluluğunu hayal edip

4 Örnek verirek, İstanbul Bienali'nin ana destekçisi Koç Holding Türkiye'deki savaş endüstrisinin en büyük aktörüdür ve memleketteki sivil savaştan büyük bir ekonomik pay kapmaktadır.

5 Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, Continuum Publishers, New York, 2011 [*Hakikat ve Yöntem, I-II*, H. Arslan ve İ. Yavuzcan (çev.), Paradigma Yayınevi, 2008/2009, İstanbul].

yaratırken, sosyal bilimcilerin sanat meselesiyle ilgilenmesi ve eleştirel analitik bir çerçevede biricik eserle birlikte bu yeni toplumu anlaması ve yorumlaması gerekmektedir.

Siyasi ve kültürel baskının tüm hıncıyla üzerimize çullandığı şu zamanlarda, çokluğun mırıltıları homurdanmaya, homurdanmadan gök gürültüsüne dönüşmeye gebe. Bedenler sınırsızca – ama bazen sessizce – direnirken, bu süreçlerde ortaya çıkan ifadelerin ayıklanması, değerlendirilmesi ve birbirine eklenmesi bizleri bekleyen önemli ödevler arasında. Sosyal bilimcilerin üstten bakan tavrı bir kenara bırakıp sanatçıları ve sanatı ciddiye alma zamanları geldi de geçiyor bile. Umuyorum Pascal Gielen’in Türkçeye kazandırılan bu eseri bana olduğu kadar okurlara da esin kaynağı olur.

New York, Mayıs 2016

GİRİŞ

Sanat dünyası son 20 yılda bilindiğinden tamamen farklı bir hal aldı. Bu değişim, sadece 1980'lerden beri kendine sanatçı diyenlerin sayısındaki muazzam artışta değil, toplumun sanata ve sanatçıya yaklaşımında da görülüyor. O yıllarda, 18 yaşındaki herhangi biri çevresine sanat okuluna gitmek istediğini söyleseydi arkadaşlarının veya yakınlarının tuhaf bakışlarıyla karşılaşırdu. Ebeveynler ise bu isteği çoğunlukla baştan reddeder veya en azından önce "gerçek bir meslek" edinilmesi şartıyla denetim altına alırlardı. Yirmi yıl sonra, biri yaratıcı bir işte çalışmak istediğinde çok daha az yaygara kopuyor, üstelik sanatçı ünvanının etrafındaki egzotik aura da bir şekilde uçup gitmiş durumda. Bugün yaratıcılık, yenilik, özgünlük, hatta aşırı duyarlı olmak gibi özellikler iş dünyası ve hükümetler tarafından kucaklanıyor. "İlerlemeci" girişimci, sanatsal girişimciliğin sağlayacağı çıkarları kendi post-fordist iş dünyası dahilinde avcunun içine aldı. Politikacılar ise sanatı, küresel rekabette diğerleriyle farkını açıkça ortaya koyabilecek çekici bir şehrin manzarası gibi görüyorlar. Başka bir deyişle sanat – ya da en azından sanatsal olan – 20 yıllık zaman dilimi içinde toplumun kenar kıyı bölgelerinden kalbine terfi etti. Ya da İtalyan felsefeci Paolo Virno'nun Alman yazar Hans Enzensberger'i anarak belirttiği gibi: Sanat toplumun içinde suda eriyen tablet gibi seyreldi gitti.

Bu kitap, modern sanatın bu seyrin yönlendirilmesinde bir rol üstlendiği varsayımını savunacak. Çünkü erken dönem modern sanat dünyasının sosyal yapısı, şu anki post-fordist çalışma ahlakının üretildiği sosyal laboratuvarlardan biriydi. İletişim becerileri, ifade gücü, yaratıcılık ve özgünlük gibi niteliklere odaklanmak tamamen post-endüstriyel ekonominin parçasıdır; tıpkı proje bazlı düşünmek, geçici sözleşmeyle

hatta bazen sözleşmesiz çalışmak, esnek çalışma saatleri ve bedensel ve zihinsel hareket kabiliyeti de aynı çerçeveye dahildir. Fakat tüm bu nitelikler bir zamanlar – aslına bakılırsa hâlâ da öyle – sanat ortamının temel değerleri olarak savunuluyordu. Fransız düşünürler Luc Boltanski ve Eve Chiapello’nun ikna edici bir biçimde öne sürdükleri gibi, bu nitelikleriyle sanat dünyası kapitalizmin bitip tükenmek bilmeyen sarmal birikim ruhuna sorunsuzca ayak uyduruyor. Başka kelimelerle tekrarlırsak, kapitalist ideoloji sanat eleştirmenliğini soğurdu ve bugünlerde de neoliberal işgücü sistemi dahilinde üretken bir şekilde işe koyuyor.

Yukarıdaki son cümle, bu kitapta devamlı karşınıza çıkacak içi hayli dolu bir kelimeyi takdim etmiş oldu: neoliberalizm. Bu kavram burada ideolojik düşman rolüyle karşımıza çıktığı için biraz açıklama yapmayı gerektiriyor. Neoliberalizm her ne kadar selefi gibi özgür kültür, rekabet ve serbest pazarın erdemli etkilerine fazlasıyla inanıyorsa da, hatta ikisi de pazarın işlerine pek karışmayan bir küçük hükümet anlayışını savunsa da, özlerini oluşturan kavramla kurdukları ilişki biçimiyle birbirlerinden tamamen ayrılıyorlar. O kavram ise basitçe “özgürlük” olarak anılıyor.

Tarihsel açıdan geleneksel liberalizm, siyasal veya toplumsal hedef olarak önüne hiçbir zaman sadece bireysel özgürlüğü koymamıştı. Dahası birey tamamen özgür olursa dünyanın daha iyi bir yer haline gelebileceği yönünde insanoğluna dair iyimser bir bakış açısı da vardı. Özgürlük liberalizmin yalnızca hedefi değil, aynı zamanda daha iyi bir toplum inşa edebilmesinin koşuluydu da. Başka bir deyişle liberalizm, özgürce hareket eden bireylerin toplum için en iyi sonuçları doğuracağına inandı. Pazar bu yüzden olabildiğince özgür olmalıydı. Böylece sınırlar zorlandı ve işler “bırakınız yapsınlar” kapitalizmiyle sonuçlandı. Yaratıcı yenilik ve refah artışı isteyen kişi, bireylere azami özgürlük tanıma riskini almak zorundaydı. Özgürce hareket eden kişilerde alınacak olumlu sonuçlara duyulan bu inanç yüzünden liberalizm cüretkâr girişimcilere de, en nevi şahsına münhasır sanatçılara ve yaratıcı bireylere de seve seve yer açtı. Ne de olsa bireysel özgürlüğün ve özerk yapabilirliğin tanıtımının yolu onlardan geçiyordu.

Diğer taraftan neoliberalizmin insan türüne bakışı hep daha az iyimser olmuştur. Ama belki de insanın özgürlüğüne duyulan bu kör inançtan artakalanlardan bir şeyler de öğrenmiştir. Neoliberalizm bireylere özgür alanlar bırakmakta kesinlikle çok tedbirli davranıyor: Onu akıllıca ve

doğru yönde kullanacaklar mı? Neoliberalizmin siyasal programı belki de bu güvensizlik yüzünden, beyan ettiği özgürlüğü denetlemeye ve kontrol altında tutmaya çalışıyor. Özgürlüğü sürekli ölçülebilir, denetlenebilir ve yönetilebilir kılmak için her türlü baskı aracını geliştiriyor. Bu yüzden kitapta sıklıkla neoliberalizm yerine “baskıcı liberalizm” tanımını kullandım. Çünkü burada bahsi geçen bir “neoliberalizm” değil, özgürlüğün kısıtlanması. Öngörülebilir gelecekte, hesaplanamayan veya en azından ölçülemeyen ne varsa pazarda kendine yer bulmakta gittikçe zorlanacak. Neoliberalizmin en can alıcı noktası, kendini köktencilığe teslim ederek bütün üretimin temelini sayısal değere (ve sermaye birikimi ile azami kâr zorunluluğuna) dayandırması. Sayı toplumun *tek* kurucu ögesi haline geliyor; bu da neoliberalizmi özü itibarıyla, sadece *bir* şeyi benimseyen (*bir* kutsal kitap, *bir* Tanrı imajı) diğer rejimlerden ayırt edilemez kılıyor.

Köktenci olan her şey gibi neoliberalizm de korkudan besleniyor. Korktuğu şey ise kendi itici gücü ve ütopyik ideali: özgürlük. Baskıcı liberalizm kendi ideallerine doğrudan bakmaya korkuyor. Yaratıcılığa gem vurmak için katı özel mülk yasaları üretip duruyor. Özgürlükten, kendi insanından, kendi toplumundan, daha da fenası kendi türünden (insandan) duyduğu korkuyu maskeleyen hizmet eden yasalar... Ölçülebilirliğin estetiği, köktenciliğin her bir insanın içinde yatan yaratıcılıktan duyduğu korkunun ürünüdür. Çünkü neoliberalizm kendi güvensizliğini işe yaramazlık, çaresizlik ve gerçekçilik söyleminin arkasına gizliyor, dolayısıyla dipsiz bir kuyu gibi sinik bir ideoloji. Bu açıdan bakıldığında Demir Perde’nin arkasındaki Komünizm’i hatırlatıyor. *Zıt kutuplar birbirlerini çeker*. Ancak bu sefer, Stalinci bürokratik ortaklık bireyin isteğine göre düzenlenmiş bir bürokrasiyle harmanlanarak, kurnaz bir yeni yönetim anlayışının yolunu açıyor.

Bu kitapta yeri geldikçe topa tuttuğum neoliberalizm veya baskıcı liberalizm siyaset arenasını terk etti ve tam da Virno’nun suda çözölen tableti gibi toplumun içine işleyerek eridi gitti. Bir ideoloji olduğunu reddetmesini sağlayan siyasi araçlar da programına dahil. Baskıcı liberalizm her yere nüfuz eden bir şifreli ideoloji biçimine bürünüyor, yani tek “gerçekçi” seçenek olma iddiasında. Ötesi var: Neoliberal kaideler doğalmış gibi, insan davranışının özüyümüş gibi görülüyor. Bu şifreli ideoloji haliyle doğa ile kültür arasındaki ayrımı inkâr etmiş oluyor. Bir kültürel ürün – bütün

ideolojiler bundan ibarettir – olup olabilecek tek doğal durum olarak sunuluyor. Onun dışında kalan her şey naif bir saçmalıkmiş gibi devre dışı bırakılıyor ve ütöpik rüyalar mezarlığına atılıyor. Bu neoliberalizm, başrolü yöneticiye vererek pazardan ve ekonomiden yeterince uzak olan toplumsal sahalara da sızıyor. Mesela eğitim çevrelerinde insanların bir bankadan bahseder gibi yatırımın geri dönüşünden veya alınan randımandan söz ettiklerini duymak sıradan bir hal aldı. Kültür ve sanat alanındaysa – böylece kitabın konusuna da geri dönmüş oluyoruz – insanlar maddi desteklerden söz ederlerken artık kesinlikle sanatı veya kültürel mirasımızı “beslemekten” bahsetmiyorlar. Konuyu daha ziyade “hükümet müdahalesi” yönünden ele alarak sanki zorunlu pazar ıslahına gönderme yapıyorlar, ihtiyaç duyulan bir kötülüğe. Dahası sanatçı, kültürel katılımın öncelikle istatistik ve ziyaretçi sayısı takibi demek olduğu bu dönemde, bir sanat yatırımcısı da olmalı. Hepimizin bildiği gibi Avrupa’da bu birikim mantığından sıyrılabilmiş çok az müze, tiyatro veya kamu yayıncılığı yapan şirket var. Kitle iletişim araçları zaten büyük oranda kendi buldukları yolda neoliberal mantıkla birlikte yürüyorlar. Tüm bunlardan sonra, biz kim oluyoruz da, kendini koşulsuzca bu mantığın hizmetine adanmış ve onu en incelikli yöntembilimsel kurallarla allayıp pullayarak sunan değer yargısız bir bilimsel araştırmayı hayal edebiliyoruz.

Rekabet özgürlüğü, alınacak verim uğruna evrensel bir yarar gibi görülüyor ve kimse bu uğurda nelerin kaybedildiğine dönüp bakmıyor. Bu bazen kör bir sermaye birikimi mantığına doğru da götürüyor; ki en bariz örnek 2008 krizi olsa gerek.

Kitapta sık sık karşınıza çıkacak bir diğer kelime de “küreselleşme”. Bu terim en başta Berlin Duvarı yıkıldıktan sonra bütün yerküreyi önüne katan küreselleşme dalgasına ithafen kullanıldı. Eleştirmenler kimi zaman küreselleşmenin aşırı kullanımdan dolayı neredeyse anlamını yitirmiş bir kelime olduğunu iddia ediyorlar. Yine onların iddiasına göre, küreselleşme ilk ticaret şehirlerinden beri zaten süregitmekte. Bu fikirlere karşı söylenebilecek birkaç şey var. Çünkü küreselleşme dalgalarını birbirlerinden ayırt edebiliriz. Mesela sonuncusunun yapısını insanların, paranın, eşyanın ve bilginin hiç yerinde durmayan hareketliliği oluşturuyor. Yeni dalga küreselleşmeyi öncekilerden ayıran şey bugünlerde yaşanan hızın kendisi. Dahası bugünün küreselleşmesi, sözünü etmiş olduğum sarmaşık gibi

büyüyen baskıcı liberalizmin kendinden müteşekkil yayılmacı serbest pazar kapitalizmiyle birlikte yol alıyor. Kitapta atıfta bulunduğumuz küreselleşme, işte bu küreselleşmedir.

Bu kitaptaki çoğu makalenin kendine temel aldığı kuramsal anlayışlar, sanat sosyolojisi ile eleştirel toplumsal kuram arasındaki kimyanın ürünüdür. İlkinin temel yazarları Pierre Bourdieu, Nathalie Heinich ve *Aktör-Ağ kuramı*'nın¹ baş mimarı Bruno Latour'dur. Ayrıca Luc Boltanski, Laurent Thévenot ve Eve Chiapello'nun çalışmaları da büyük bir rol oynamıştır. İkinci "bilimdalı" ise daha çok Chantal Mouffe, Paolo Virno, Giorgio Agamben, Antonio Negri ve Michael Hardt'ın temelde siyasi-felsefi olan yaklaşımlarıyla harekete geçti. (Pierre Bourdieu'nün çalışmaları aynı zamanda bu eleştiri geleneğine de dahil edilebilir.)

Sosyoloji ve eleştirel toplumsal kuramın bu nevi şahsına münhasır görünümlü karışımı kişisel ilgiden doğmuştur ama, aynı zamanda sanat sosyolojisinin evrimiyle de bağlantılıdır. Her şeyden önce, Pierre Bourdieu ve Niklas Luhmann'ın çalışmalarından bu yana sanat sosyolojisi alanında pek de yeni bir düşüncenin ortaya çıkmamış olduğunun belirtilmesi gerekir. Çoğu sanat sosyolojisi kuramı kendini yoruma açık olmakla ve bu bilimdalındaki temel çalışmaların alçakgönüllü bir uyarlaması olmakla sınırlar. Bu, özellikle Bourdieu'nün çalışmalarının çerçevesinde geçerlidir. Çoğu sosyolojik kültürel araştırma – özellikle sayısal olanlar – Fransız sosyoloğun ilk olarak 1960'larda yayıma soktuğu anlayışlara eklemelerde bulunmanın, belki bir parça da geliştirmenin ötesine geçmiyor. İkinci olarak, anlaşılacağı üzere eleştirel toplumsal kuram 1970'lerden sonra çoğu sosyoloji bölümünden çıkartıldı. Böylece sosyoloji kendini, değer yargısız araştırma adına uygulanan sayısal yöntemlerin himayesindeki yöntembilimsel bir akıntıya kapılmış buldu. Bu bilimdalı herhangi bir ideolojik konumlanmayı devlet tabanlı teknolojik bilgiye dönüştürür veya reddeder – ya da daha ziyade hareket etmesine engel olur diyelim. Pratikte bu şu demek: Yukarıda bahsi geçen istilacı neoliberalizm çerçevesinde kalmış olan sosyoloji körü körüne baskın olanı takip ediyor. Bu kitap, eleştirel toplumsal kurama, sanat sosyolojisi alanındaki anlamlı yerini geri vermek için atılan bir adım.

1 *Actor-Network theory*. Bundan sonra ANt olarak anacağız.

Kitap kuramsal fikirlere ve ampirik gözlemlere dayanan makalelerin bir araya gelmesinden oluşuyor. Makalelerin yapısı hem varsayımlara ve tahminlere dayanan söylemlere, hem de kurallara dayanan ideolojik veya politik söylemlere açık. Dahası, bu kitaptaki makaleler bu baskıyı tutarlı bir bütün haline getirebilmek için baştan aşağıya gözden geçirildilerse de birbirlerinden bağımsız olarak yazılmışlardı. Bu söylediğim, özellikle daha eski makaleler için neredeyse yeniden yazıldılar anlamına geliyor. Yine de, makalelerin yarısı belge/veri çözümlemeleri, derinlemesine görüşmeler ve katılımcıların gözlemlenmesine dayanan ampirik araştırmalar üzerine temelleniyor. Diğer yazılar tamamen kuramsal anlayışla yazıldığı için doğal olarak tartışmaya açıktır. Gelin görün ki, farklı türden makaleler burada, kasıtlı olarak fark gözetmeden bir arada sunuluyorlar. Bu seçim dolaylı olarak şunun da altını çiziyor: En ayağı yere basan ampirik araştırmalar bile – sayısal olanlar da dahil olmak üzere – sosyolojik hayal gücünün yarattığı tartışmaya açık zemin olmadan yapamazlar. Yine de topluma ilişkin yorumlar – her ne kadar içgüdüsel de olsalar – ampirik gözlemlerle desteklenmedikleri sürece okuru ikna edebilirmiş gibi görünmüyor.

Kitap iki bölümden oluşuyor. Birinci bölümdeki makaleler küreselleşmiş sanat dünyasını ve onun bienaller ve müzeler gibi kurumlarını tartışıyor. Ancak bu kurumlar asıl olarak kitabın çatısını çizen “çokluk”, “post-fordizm”, “zihinsel işgücü” ve “biyo-politika” gibi kavramları örneklemek için anıldı. İkinci bölüm, siyasetle sanat ilişkisini ele alıyor. Baskıcı liberalizmin sanatın bağımsızlığı üzerindeki etkisini ve sanat, etik ve demokrasi arasındaki ilişkinin ana hatlarını belirliyor. Şimdi sırada edilmesi gereken birkaç teşekkür var. Öncelikle Fontys Sanat Okulu’na ve özellikle, Toplumda Sanat araştırma grubunun kurulmasına olanak sağlayan okul müdürü Rien van de Vleuten’e teşekkür ediyorum. Sayesinde, neredeyse her şeyin yatırım getirisi bağlamında değerlendirildiği bir eğitim ortamında eşine az rastlanır bir entelektüel alan yaratılabildi. Bu program devamı getirilebilecek nitelikte bir sanat eğitimi verebileceği umuduyla çıkılmış uzun bir yola duyulan bağlılığı temsil ediyor. Bu sebeple, giderek okulun müfredat programını zenginleştireceğini umduğumuz, ama bunun ötesinde de işlevi olacak bir yayın dizisine başladık.

Aynı şekilde meslektaşlarım Guy Cools ve Gert Keunen’e ve onun, destek ve heyecanlarını esirgemeyen çalışma arkadaşlarına çok teşekkürler.

Diğer işyerim Groningen Üniversitesi'ndeki meslektaşlarım da, genellikle gayri resmi olan çalışma mekânımızda yarattıkları dost canlısı ve dayanışmacı hava için anılmayı hak ediyorlar. Alpagut Gültekin ve Norgunk Yayıncılık'a da saygılarımı iletmek istiyorum, bu Türkçe baskı için seve seve gönüllü oldular. Çalışmamı Türkiye'ye taşıyan Hakan Topal'a özellikle minnettarım. Ve nihayet Liesbeth'e, tüm sevgimle. İlk kitaplardan biriyle uğraşırken, bir yazarla birlikte yaşamının biraz çokeşli bir evliliğe benzediğini söylemiştim. Dokuzuncu kitaptan sonra hâlâ benimle birlikte – yoksa on mu oldu? Buna verilebilecek en uygun yanıt hayranlık ve saygı olabilir.

BİRİNCİ BÖLÜM

KÜRESEL SANAT VE POST-FORDİZM

SANATSAL ÇOKLUĞUN MIRILTISI

Bir mülkiyet ideolojisi ‘yazar’ı, ‘yaratıcı’yı ve de ‘çalışma’yı
yalnızlaştırır. Gerçekte, yaratım yayımlacı bir üretilimdir. Etrafa
titreşimler saçır.

Michel de Certeau

Hiçbir şey söylemeden yazmak. Buna izin verilmemeli. Burada değil. Burada yazı anlamlıysa yazılmalı. Kısacası, gerçeklikle ilgili gerçekten bir şey söyleyen bir yazma tavrı. Nereye gönderme yaptığı belli olmayan zırvalara ve asılsız gevezeliklere – özellikle de kurmaca olmadığını iddia eden bir kitapta – yer yok. Dahası, burada yazılanların sadece bu kitabın çerçevesi içinde değil, bu çerçevenin ötesinde de bir anlamı olmasını istiyoruz. Yani, bu sayfalarda biriken yorumların gittikleri bir yön olmalı, devamlı geliyor olmalı ve tercihen birbirleriyle (çok fazla) çelişmemeliler. Bir kitaptaki bir makale burada tartıştığımız olgunun tam tersi gibi görünebilir: mırıltı.

Mırıltının [*ing. murmuring*] kelime anlamı belli belirsiz, fısıltıyla konuşmak. Fakat etimoloji çok daha zengin bir içerik sunuyor. Yunanca *mormurein* kelimesinin anlamı, rahatlıkla ayırt edebileceğimiz “uğultu”dan biraz daha uzağa düşse de bir canlılık ifade eden “ışılta” ve “fışırta”ya kadar uzanıyor. Hatta Ermenicede *mrmmram* “gürlemek” demek – yarım ağız söylenen anlaşılmasız şeylerin tam da zıttı. Mırıltı ister sessiz ister yüksek sesli olsun her halükârda hiçbir anlama gelmiyor. Bunun nedeni belki de farazi dış gerçekliğe asla yönelmeyip, havada asılı duran şekilsiz bir çatırtıya benziyor oluşudur. Veya belki de tam tersidir: Mırıltı bir anlama gebedir de, içinde o kadar çok çelişki ve paradoks barındırıyordur ki, akıntıya

kapılarak dilimizin ucundan süzülüp gidiyordur. Bu durumda da yine içteki çelişkilerin birbirini yok ettiği anlamsız mırıltıyla başbaşayız.

Bitmedi. Bu anlamsız gevezeliğin Yunancadaki *mormurein* için söyleyecek biraz daha lafı var. Daha önce de belirttiğimiz üzere, Antik Yunan'dakiler mırıltıya aynı zamanda yaşamsal nitelikler de yüklediler. En azından “fışirtı” yaşamın “biyos”una dair birçok olanak ve çağrışımı aralıyor. Fışirtıyla dolu bir hayat “dolu bir hayattır” ve capcanlıdır. Hiçbir şey değilse de, “fışirtı”-yaşama dair bir umut taşıyormuş gibi görünüyor: Bir potansiyeli, gelecek güzel şeyleri işaret ediyor. Michel Foucault (1966) ve Michel de Certeau (1998) mırıltıyı kuramsallaştırırken, bir tarafa “anlamsız uğultu”yu, diğer tarafa (hayat dolu) “fışirtı”yı koyup, Yunancadaki bu çift anlamlılığın içinde hareket etmişlerdi. Foucault’ya göre mırıltı, dil sınırlarına ulaştığında ortaya çıkıyor. Aynı anda hem dil-öncesi hem de dil-sonrası bir yerde duruyor. Hepimiz biliriz, agulamak bir bebeğin severek yaptığı şeylerden biridir. Gelecekteki anlamlı konuşmaları haber veren dil-öncesi bir vaattir bu (ya da en azından öyle umulur). Yeni doğmuş bir bebeğin agulaması – veya mırıltısı – saf potansiyeldir. Ancak, boş boş agulamak aynı zamanda hayatının sonuna gelmiş insanlarda da görülür. Ölüm döşeğinde çaresizce zihninden geçen anıları hizaya dizmeye çalışan ama ipin ucunu her seferinde kaçıran hezeyan içindeki birinin görüntüsünü çağrıştırır bu. O halde mırıltı, ölümün kapısında bekleyişle hem hayatın sonunu hem de başını işaret ediyor.

Aynı şekilde Michel de Certeau da mırıltıya yaşamsal bir güç atfediyor. Fransız teolog, binbir çeşit etkinliği, sonu gelmez dil zenginliğini ve gizli kalmış kelime haznelerini sanat dünyasında değil günlük yaşamın katmanlarında ve çatlaklarında buluyor. Bereketli ve cıvılcıvılcı bir hayatın hüküm sürdüğü her ortam müze duvarları arasına kapatıldığı anda – çelişki bu ya – donup kalıyor. De Certeau’ya göre kültür henüz meşru görülmediği sınırlarda tomurcuklanıyor. Yaratıcılığın uğultusu ise tanımlanması güç bir birikimden çıkıyor. O halde De Certeau devamlı hareket halinde olan, kendini bir an gösteren ve sonra aniden yok olan bir saçılmadan söz ediyor. Yaratım gelip geçici, önümüzden geçip gidiyor çünkü hareket halinde. Fakat, ne zaman ki bir mülkiyet ideolojisi onu yakalıyor ve sanatsal bir nesneye veya ürüne dönüştürüyor, işte o zaman yaratıcı uğultu da uçup gidiyor. Mırıltı bir anlama bürünmüş oldu, kavranabilir bir kelimeye dönüştü, bu

da onu ekonomik, siyasi ama hepsinden de önemlisi medyatik anlamda elle tutulabilir ve kazanılabilir kılıyor.

Peki, tamamen insani olan bu eylemle niçin bu kadar çok ilgileniyoruz? Son 15-20 yıldır Almanya, Kassel'deki bir "Documenta"ya veya Venedik ya da İstanbul Bienalleri'nden birine katılan herkes, özellikle de bir sanat okuluyla düzenli bir ilişkisi olan herkes nereye varmaya çalıştığını anlayacaktır. Hem 1970'lerden beri demokratikleştirilen sanat eğitimi hem de yakın dönemdeki küreselleşme sanat dünyasının yapısını epeyce değiştirdi. Sanat eğitiminin demokratikleştirilmesi güzel sanatlardan mezun sanatçı sayısının 40 yıldan daha az bir zamanda 5 kat artmasını sağladı, en azından bazı hesaplamalar bunu söylüyor. Yaratıcı meslekleri daha geniş çerçevede ele alan başka hesaplamalarsa artışın 14 kat olduğunu ileri sürüyor. Makro-sosyolojik bir olgu olan küreselleşme ise yerkürenin neredeyse her köşesindeki yaratıcı potansiyelin boyunduruk altına alınabileceğini temin etti. Bunun en açık örneği belki de güzel sanatlar alanında, Berlin Duvarı'nın yıkılıp, eski Batı Bloku'nun büyük bir hevesle sanatsal yetenek sahnesine dönüştürüldüğü sırada görüldü. Yaklaşık 5 yıl sonra sıra Afrika'daydı, şimdiyse sahnede Çin ve Hindistan var. Sanatçılardaki bu yayılma hali gerçek bir sanatsal çokluk yaratıyor. Tanımlanması güç bir yığın, çünkü De Certeau'nun dediği gibi heterojen. Kültürün sınırlarında bir yerlerde saptadığı yaratıcı vızıltının sanatsal ve ekonomik hayatın merkezi haline dönüşeceğini ve hem kültürel hem de yaratıcı endüstrinin gelişimine tanıklık edeceğini De Certeau'nun 1970'lerde öngörebilmesi neredeyse imkânsızdı. Veya şöyle söyleyelim: bir zamanlar sınırda olan artık merkezde. Böylece De Certeau'nun ikili anlatımını da sadeleştirmiş oluruz. Şüphesiz kabul etmek gerekir, yaratıcı mırıltıya ve yığına dair düşünceleri hâlâ geçerli. Fakat biz artık sanatsal çokluğa geçelim. Gördüğümüz gibi bunu tanımlaması güç. Çünkü bugün, 1980'lere gelene kadar olduğu gibi 10 yıl civarında sürmeye meyilli sanatsal hareketlerden neredeyse hiç iz yok. Olsa olsa, tam da arı sürüsü gibi birtakım trendlerin veya modaların bir çırpıda biraraya gelip bir çırpıda dağılmalarını izliyoruz. Dün hâlâ postmoderndik, bugün toplumsal ve siyasi olarak angajeyiz. Sanat dünyasının faniliği artık neredeyse "saniyelerle ölçülüyor" (Urry, 2000). Fransız sosyolog Nathalie Heinich'in de gösterdiği gibi (1991) bunun nedenlerinden biri, tekilliğin veya kişiselliğin bugünlerde sanat ortamında

daha önce hiç olmadığı kadar baskın bir değer olarak büyüyüp serpilmesi. Yaratıcı sanatçı sayısının artışı tekilliklerden ve kendine has anlamlardan oluşan, yan yana ve birbirine zıt bir çokseslilik meydana getiriyor. Sanat dünyası bugün hiç durmadan birbirleriyle çelişen paradoksal anlamlarla dolu; birbirlerini hem baltalıyorlar hem de biri olmadan diğeri olamıyor. Tam da kolektif bir görsel veya işitsel mırıltı. Bugün sanat okulundan mezun sanatçılardan en az tahminle % 90'ı bütün bir çalışma hayatını geleceği parlak veya ümit vaat eden bir sanatçı olarak, yani bir mırıltı olarak geçiriyor. Meslek hayatlarını profesyonel sanat dünyasına bağlamaya çalıştıklarında bile olan bu.

Fakat, sanatsal mırıltıya başka bir açıdan daha bakamaz mıyız? Baskın görsel tanıtımın, MTV'nin, internet ve tasarımın içinde – çoğunlukla anlamlı bir estetikle birlikte – kolayca bütünleşen ve güç bulan bu mırıltı (bu söyleyeceğim dikkatle ele alınmalı) belki de mütevazı bir direniş biçimidir. Nereden bakarsak bakalım – bilinçli veya bilinçsiz olarak – medyatik veya ekonomik mantığa yakalanmayı reddediyor. Veya, bu sahalarda tutunabilen ya da potansiyel bir yaratıcı güç olmak istemiyor. Bu sanatsal mırıltının, daha önce örnek olarak göndermede bulunduğumuz ölmekte olan adamlarla paylaştığı ortak noktalar bir çocuğunkine nazaran daha fazla. Ekonomik, siyasi veya medyatik vaatte bulunan bir hayatı baştan geri çeviriyor. Bilinçli bir mırıltı sonuç verebilir mi veya etkili bir strateji midir sorusunu burada yanıtsız bırakıyoruz. Önemli olan şu; elimizdeki fenomeni en azından iki ayrı yoldan kavrayabiliriz: Bir elimizde “yapamıyor”, diğeri elimizde “yapmak istemiyor” var.

SANATSAL ÇOKLUK

Demek ki sanatsal çokluğun işareti heterojen bir mırıltı. Bu makalenin temel önermesini belirtmeden önce, başlığındaki ikinci kavrama dikkat çekerek *Multitude*'un [Çokluk, 2004] siyaset felsefecisi yazarları Michael Hardt ve Antonio Negri ile Paolo Virno ve kitabı *A Grammar of the Multitude*'ü [Çokluğun Grameri, 2004] hatırlatmak iyi olur. Bu arada bu yazarlar bu fikrin tohumlarını 17. yüzyılın Hollandalı Yahudi filozofu Baruch Spinoza'dan (1677) almışlardır.

“Çokluk” terimi birçok dilde kitleleri çağrıştırır. Fakat Hardt ve Negri’nin bahsettiği şey bu değil. “Kitleler” gri ya da renksiz, tektip ve belirleyici hiçbir özelliği olmayan bir bütünü işaret eder. Dahası, kitleler kendi inisiyatifleri doğrultusunda hareket edemezler. Dışarıdan gelen müdahalelere bu yüzden bu kadar açıktırlar; ya da siyaset felsefecilerinin bize söylediği bu. Diğer taraftan çokluk ise içten gelen çeşitliliği hem çok sever hem de bu güçlü bireysel farklılıklara rağmen birlikte hareket edebilir. Yani toplumsal olarak etkin bir konuyla uğraşmaktayız. Çokluk, bireysel özgürlüğe ve kültürel farklılıklara rağmen veya tam da bu yüzden müşterek yaşayış ve çalışma biçimiyle şekilleniyor. Mesela, birçok bireysel oyuncu ve yeteneğin bir kompozisyon veya koreografi içinde birbirine eklenildiği doğaçlama yapan bir orkestrayı veya dans topluluğunu düşünelim. Her oyuncu kendi bireysel katkısını yapar, ama sonuç, onlarsız ayakta duramayacak olsa bile parçalarının toplamına da indirgenemeyecek bir kolektif yaratımdır. Aslında bu tanım, gayet rahatlıkla, kavramın fazlasıyla tek taraflı bir insani yorumu olarak anlaşılabilir. O yüzden daha açık olalım: Çokluk bir insan kalabalığı anlamına gelmiyor. Aynı zamanda heterojen bir biçimde birbirine karışmış tekil fikirler, şeyler, eylemler ya da tavırlardan da oluşabilir. Çoklu tavırlar: Bu çağrışım bile, tek başına “çokluk” kelimesinin kendisiyle inşa edilebilir.

Çokluk yukarıda belirtilen nedenlerden ötürü kendini yalnızca kitlelerden değil, aynı zamanda bir ulus topluluğundan da ayırır. Çokluk ulus-devletin coğrafi sınırlarını aşar. Tam olarak da toplumların, geleneklerin, eylemlerin kültürlerarası bir bütünlüğüdür. Halbuki bir ulusta herkes tek bir kimliği kabul etmeye baştan hazırdır. Bir ulusun insanları – tesadüfen hem liberal hem de sosyalist siyaset geleneğinin tartışılmaz merkezi göndermesidir – şüphesiz muhtelif bireylerden ve toplumsal sınıflardan oluşur. Ancak, bu toplumsal farklılıklar Thomas Hobbes’un yüzyıllar önce (1642) ortaya koyduğu gibi tek bir ulusal kimliğe ve tercihen tek bir iradeye indirgenir.

Neo-Marksist Hardt ve Negri mevcut kapitalist kördüğümü çözmek konusundaki umutlarını günümüzde çokluğa dayandırırken, Paolo Virno kavramın bir şekilde farklı bir yorumunu geliştirdi. Virno, çokluğu basitçe post-fordist üretim sürecinin bir yan ürünü olarak görüyor. Nasıl ki tüketici, ileri kapitalizmin ürün pazarından sembolik pazara geçişindeki yan üründüyse, işte çokluk da üretim sürecinin teknik dönüşümünün bir

ürünüdür. Fordizmin tersine esneklik, dil, iletişim, içten ilişkiler gibi şeyler günümüz çalışanları arasında dikkate değer bir önem kazandı. Ve bunlar çokluğun özellikle cevap verdiği bileşenler olarak daha sonra dönüp bakmamız (biz'in edilgen ben'i mi?) gereken şeyler. Virno'nun çokluğa atfettiği temel özellikler Hardt ve Negri tarafından önerilenlerle bir: melez, akıcı, devamlı değişim içinde ve yurtsuz. Dahası çokluk, Virno'nun deyişiyle hiç geçmeyen bir "kendini evde hissetmeme" duygusunu besliyor. Bu niteliklerine rağmen çokluk, ulusal hükümet ve ulusal siyatsetçiler tarafından bir tehdit olarak algılanıyor. İnternet ve görece ucuz ulaşım gibi teknolojiler çokluğun dünyanın etrafında turlamasını, aynı zamanda birçok yerde olabildiğini sağlayan hem gerçek hem de yapay bir hareketlilik yarattı. Göçmenler, mülteciler ve sanatçıların yanı sıra görsel ve işitsel kültürel ürünlerin hareketliliğindeki hızlı ve büyük artış, hem bölgesel kültürel uygulamaların hem de geleneksel ulus-devlet sınırlarının ötesine hiç zorlanmadan geçiyor. Gücün bir zamanlar toprağa bağlı olduğu için bölgesel tutulabilen etkisi, devamlı değişim halinde olan bir alana doğru hareket ediyor. Bu durum bölgelerini veya uluslarını çitle çevrilmiş tarlasını kolaylıkla yöneten bir çiftçi gibi yönetmeye çalışan hükümetlerin işini gün geçtikçe daha da zorlaştırıyor. Bu sırada coğrafi sınırlar dışarıda tutabildiğinden daha fazlasını içeriye alıyor. Ne zaman ki bir engeli ayakta tutmayı başarıyorlar, çokluk bu sefer de onun çevresinden dolanacak bir yol buluyor. Yani aslında günümüz politikacısı için kullanabileceğimiz uygun benzetme çiftçiden ziyade trafik denetleyicisi olabilir. Bugünlerde politikaya bulaşmış olanları en çok zorlayan şey, seçim bölgesini istasyonlar, havaalanları, kargo, internet vs. ile kateden etkenler toplamını yönetmek olsa gerek. Siyasi alan veya ulusal devlet, 21. yüzyılın başında sermaye, menfaat, insan, virüs ve gelgitli bilgi dalgaları için bir geçiş bölgesine dönüştü. Yüksek ve altkültürler arasındaki farkı yıkmaya çalışan dikey yapılanmadaki hareketliliğin yaşandığı postmodern dönemin ardından, bugün karşımızda daha çok bizi farklı kültür deneyimlerine yönlendiren yatay bir hareketlilik duruyor. Ve bildiğimiz gibi, benzeri köklü değişimler hem ütopyacı hem de kıyamet çağıran kehanetlere önyak olma eğilimindedir.

Sanat dünyasının, öncelikle görsel sanatlar, popüler müzik, yeni medya, daha sonra eserle beden arasındaki kopmaz bağ dolayısıyla daha az seyyar olan dans ve fazlasıyla dile bağlı olduğu için son sırayı alan tiyatro ile birlikte

bu küresel kalabalığın önemli bir parçası haline gelmiş olduğunu belirtmek bizim için önemli. Sanatsal çokluk bugün hâlâ ödeneklere bağımlı olabilir – en azından Avrupa’da öyle. Bu da ulusal hükümetlere bağımlı demek. Fakat bir şekilde, kendi evinde de sınır dışında da bir dolu seçenek bulabilmesi gün geçtikçe ulusal hükümetlerin pençesinden kurtulabileceğini gösteriyor. Aslında bireysel sanatçı daha fazla tekilliğe, tam da bu bir sürü şeye bağımlı olma hali içinde ulaşabiliyor ve sayısız emsaliyle birlikte mırıldayan çokluğa böylece karışıp gidiyor.

BİR VARSAYIMIN İNŞASI

Sanatsal mırıltının hem bir “yapamama” hem de bir “taktiksel reddediş” halindeki çelişkili duygu durumu üzerine kafa yorduktan ve sanat dünyasının, eğitimin demokratikleşmesi ve küreselleşmeden etkilenmiş bir sanatsal çokluk olarak tarifini yaptıktan sonra artık varsayımımızı yerli yerine oturtmak mümkün. Adet yerini bulsun diye de, kastettiğimiz şeyin bir kuram veya ampirik araştırma sonuçları değil, kesinlikle bir varsayım olduğunu açıkça belirtmeliyiz. Fakat bu, varsayımı destekleyecek sağlam veriler olmadığı veya varsayımın araştırılmayı hak etmediği anlamına gelmiyor. Bu varsayım, ilhamını Paolo Virno’nun *Çokluğun Grameri* adlı kitabından aldı, Michael Hardt ve Antonio Negri ile Pierre Bourdieu ve Nathalie Heinich gibi sanat sosyologlarının fikirleriyle beslendi. Başka bir deyişle, varsayımın biçimlendirilmesi siyaset felsefesiyle başlayıp sanat sosyolojisine dönüş yapıyor ve bu iki bakış açısı arasındaki fikir alışverişlerine dayanıyor. Bu iki disiplin arasındaki geçişlerin etkilerinden biri felsefecilerin soyut ifadelerinin yeniden, bu sefer daha somut bir halde ortaya konulabilmesi. Bu okuma da rahatlıkla kendine özgü diyebileceğimiz bir yorum gücüne yol gösteriyor; bazen de işi çok geniş bir alanı kapsayan antropolojinin sınırlarına kadar götürüyor.

POST-FORDİZM

Yukarıda Virno’ya göndermede bulunarak çokluk ile post-fordizm arasında bir bağlantı kurdum ve çokluğun post-fordist üretim sürecinin

bir yan ürünü olduğunu öne sürdüm. Şimdi, bu üretim biçiminin genel özellikleri üzerinde durmak faydalı olacak. Zira kavram Virno'nun çalışmasının merkezinde yer alıyor. Fordist üretim biçiminden post-fordist (veya "Toyotacı") üretim biçimine geçiş, maddi işgücünden zihinsel işgücüne geçişle belirlendi. Bu aynı zamanda maddi olanın üretiminden, sembolik değerın kullanım değerine ağır bastığı maddi olmayanın üretimine geçiş demek. Yani günümüzde bir arabanın sadece güçlü olması yetmiyor, aynı zamanda göz alıcı bir tasarımı da olmalı. Bir yenisini cep telefonumuz eskidiği için almıyoruz, "geçen yıldan kalmış" olması veya yeni işimizdeki konumumuza uygun olmaması yeterli. Tasarım, estetik... Ekonominin şu anki temel taşıyıcısı dış görünüm veya simgeler, çünkü tüketim isteğini ayakta tutuyorlar. Bu tabii 1970'lerden beri muhtelif postmodern psikolog, sosyolog ve felsefecinin dile getirdiği çok tanıdık bir hikâye.

Peki bu simgeler endüstrisinde çalışan işçilere ne oluyor ve üretim süreci ne alemde? Bu sorunun yanıtı da, son 40 yılda, yine maddi işgücünden zihinsel işgücüne geçişle birlikte epey bir dönüşüme uğradı. Fakat, Hardt ve Negri'nin hatırlattığı üzere maddi işgücünün tamamen yok olduğu fikrine kapılmamalıyız. Hayır, bu işçilik modeli yer kürede neresi uygunsa oralara kaydırıldı. Yani işçisini düşük ücretle çalıştıran ülkelere... Esas mesele zihinsel işgücünün üretim mantığının – muhtemelen iş ahlakıyla birlikte – hegemonyayı belirliyor olması. Bu, maddi işgücünün, aslında bir çiftçininkinin bile, gün geçtikçe zihinsel işgücünün takdirine kaldığını gösteriyor. Peki bu zihinsel işgücünün özellikleri neler?

Virno'ya göre – konuya ondan önce açıklık kazandıran başkaları da var – günümüzdeki temel nitelikler hareket kabiliyeti, esnek çalışma saatleri, iletişim ve dil (bilgi paylaşımı), eğlence düşkünlüğü, "tarafsızlık" (hem nesnellik hem de temsil kabiliyeti anlamında) ve uyumluluk. Başka bir deyişle, bir zihin işçisinin her zaman her yerde "dügmesine basılabilir". Virno'nun zihinsel işgücünü ele alış biçimini yeni ve şaşırtıcı kılan şey; yetki, öznellik (hem gayri resmiyet hem de duygulanım anlamında), merak, ustalık, bir ürünün kişiselleştirilmesi, fırsatçılık, sinizm ve laf ebeliği arasında kurduğu bağlantı. Kabul edelim ki, ilk bakışta zihinsel işgücü birbirinden farklı bir dizi özellik sayesinde bir arada tutuluyor gibi görünüyor. Listedeki kilit özelliklerden birkaçını masaya yatırmakta fayda var. Fenomenin bilinen taraflarıyla başlayıp Virno-esk bir bakış açısına geçebiliriz.

Yukarıdaki gibi kısa bir özet, zihinsel işgücünün insanlardan gerçekte ne istediğini ve dolayısıyla bu yeni üretim biçiminin toplumsal sonuçlarının nerelere kadar varabileceğini gözden kaçırabilir. Mesela hareketlilik çoğunlukla trafik, dolu trenler, hava trafiği yüzünden oluşan hava kirliliği vb. sebeplerden ötürü olumsuz etkilerini hissettiğimiz artan fiziksel hareketlilik yönünde algılanıyor. Bugünün işçileri bütün hayatlarını ofislerinin veya çalıştıkları fabrikanın yanı başında geçirmiyorlar artık. Birçok farklı noktada birden çalışmak veya terfisiydi, şirket organizasyonuydu derken taşınıp durmak zorundalar. Fakat bu artıdaki fiziksel hareketliliğin ötesinde günümüz çalışma koşullarının temeline gittikçe daha çok sokulan şey bir zihin hareketliliği. Zihin işçileri kafalarıyla çalışıyorlar, bu da, nereye gitseler işlerini yanlarında götürebilecekleri – ve götürmek zorunda oldukları – anlamına geliyor. Yani zihinsel işgücü, işçi ofisi terk ettiğinde durmuyor. Zihin işçileri işlerini kolaylıkla evlerine, yataklarına ve kötü senaryoda tatillerine bile taşıyabiliyorlar. İnternet veya cep telefonları üzerinden her zaman ulaşılabilir durumdalar ve her an mesai yapabilirler. Zihnin bu hareketliliği çalışma saatlerini esnek kılmakla kalmıyor, onu akışkan hale de getiriyor. Bu da özel hayatı ve çalışma hayatını alıp “melez bir yapı” yaratarak, ikisinin arasındaki sınırları belirlemenin sorumluluğunu olduğu gibi çalışanın omuzlarına yıkıyor. Hayli kasvetli bir şema çizdiğimiz düşünülebilir ama çalışmaya bağlı stres ve depresyondaki artışı dikkate alarak durumun birçok zihin işçisi tarafından bu şekilde deneyimlendiğini söyleyebiliriz. Aslında depresyonun nedenlerinden biri de, zihin işçisinin sürekli gereğinden fazla düşünce ve fikre maruz kalma olasılığının farkında oluşu. İş yerinde kafasına kakılıp duran şey de bu zaten. Dolayısıyla uçsuz bucaksız bir zihinsel kaynak fikri, sosyal şartlanmayla kabullenilenin aksine pek de psikolojik değildir. Her zaman beyninizin bir yerlerinde saklı duran başka bir yaratıcı fikir bulunabilir. İnsanların hep daha fazlası için uğraşabileceği, her zaman kullanmadıkları saklı duran güçlerinin olduğu bilgisi psikozu yol açabilir. Yani, kişi artık yeni bir fikir üretmediğini hissettiği için değil, beyninin bir tarafında her zaman keşfedilmemiş, harekete geçirilmeyi bekleyen bir kullanılmamış bölge olduğu düşüncesinin yarattığı gerilim yüzünden çöküntüye uğruyor. Böylece yaratıcılık yolundaki içe dönük gözlem serüveni zihin işçisini yeraltına çekiyor

veya kaçıışı sarhoşlukta, içki içmekte arıyor ki düşünmek zorunda kalmasın. Yaratıcı güç böylece bile bile devre dışı bırakılıyor. Fakat zihinsel işgücünün etkilerinin bu fazlasıyla karamsar cephesinin karşısında, hayli özgürleştirici bir yanının olabileceğini de belirtmek gerek. Sonuç olarak kimse tasarımcıların, sanatçıların, mühendislerin, bilişim ve iletişim programcılarının veya müdürlerin zihnine girip gerçekten üretken mi ve işletmenin çıkarları doğrultusunda mı düşünüyor diye bakamıyor. Dahası, fikir üretmek için ayrılan süreyi hesaplamak zor. İyi bir fikir veya güzel bir tasarım zihin işçisinin parlak beyninden bir saniyede çıkabilir, fakat aynı şekilde aylarını da alabilir. Üstelik bu işçi en iyi fikirlerini hazır olduğunda kendi işletmesini kurmak için kendine de saklayabilir. Başka bir ifadeyle, sermayesini – bu durumda kelimenin gerçek anlamıyla – kimseye göstermeden yönetebilir.

GÜÇ, BİYO-İKTİDAR, BİYO-POLİTİKA VE TEMBELLİK

Kaldığımız yerden devam ederek, zihin işçileriyle çalışan bir işverenin aradığı fiili emeğin çok da bir şey olmadığını söyleyebiliriz: Yaratıcı güç ve adanma. Zihin işçisi her zaman henüz keşfedilmemiş ve umut vaat eden bir kapasite taşır. Fakat parlak bir tasarımcı, bir mühendis, bir müdür veya bir programcı dolgun bir ücretle henüz işe alınmış olmasına rağmen bir anda güçten düşebilir. Veya âşık olmuştur da, kafasını toparlayıp bir türlü üretken düşünemiyordur. Ve belki de son parlak fikri veya tasarımı gerçekten sonuncusuydu ya da en azından önündeki on yıl bir yenisi daha olmayacak. Kimbilir?

Bu işgücü biçimi hayata geçmeyen bir gizilgüçtür, buna rağmen maddi bir eşya gibi alınıp satılmıştır. (Hatta çalışanın gözünden bakıldığında bir işçi gücünden bile bahsedilebilir. Zira, kısmen de olsa kendi düşünme gücünü kendisi denetlemektedir, dolayısıyla da bir dereceye kadar yetkilidir.) Virno'ya göre bu çelişkili nitelikler biyo-politik uygulamaları çağrıştırıyor. Bu, çalışanın – tercihen hükümetin de yardımıyla – zihinsel işgücünü en uygun hale getirmek – hiç yoktan güvence altına almak – için birtakım işe yarar araçlar geliştirmesi gerektiği anlamına geliyor. Bedenin ve zihnin kapasitesi bir bütün olduğundan bu tür araçlar zihin işçisinin bütün hayatını hedef alacaktır – bu da zaten biyo-politika demek. Virno şöyle yazmış:

Sadece ihtimal olarak varolan bir şeyin satıldığı bir yerde, bu bir şey, satıcının canlı vücudundan ayrılabilir değildir. İşçinin canlı bedeni, bağımsızca varolamayan işgücünün bir alt-katmanıdır. Saf ve basit biyos olan “hayat”, canlılığın ve mutlak gizilgücün tapınağındaymişçasına özel bir önem kazanır. Kapitalistler işçinin hayatıyla, bedeniyle dolaylı bir sebep yüzünden ilgilenirler: Duyuları, gizilgücü ve canlılığı kapsayan bu hayat, bu bedendir. Canlı beden hükmedilecek bir nesneye dönüşür. [...] Ödülü (kendi içinde varolmayan) zihinsel işgücüyse, politikanın hedefinde hayat yatar. (Virno, 2004)

O halde biyo-politika, insan varoluşunun potansiyel boyutu merkeze yerleştiği zaman devreye giriyor. Aslında, Virno kavramı haklı olarak tek taraflı yorumluyor: Bu bir denetim biçimidir, insan bedeninin ekonomik mantık veya Max Weber’in deyimiyle amaca yönelik eylem doğrultusunda araçsallaştırılmasıdır. Ancak bu da yaklaşımlardan sadece biri. Biyo-politikayı felsefenin gündemine ilk getiren yazarın, tüm eseri boyunca kavramı nasıl takip ettiğine bakarsak pek çok yönü olan bir yorumun haklılığını ortaya çıkartabiliriz. Michel Foucault için biyo-politika, bir tarafta üretim ve hayatı bireysel düzlemde dönüştürme, diğer tarafta sosyal ilişkiler ile yaşam biçimlerini tanımlama veya değiştirme ihtimallerini kapsayan çift olanaklı bir denetim biçimiydi. Başka bir deyişle biyo-politik uygulamalar hem etten kemikten olan bireysel bedene hem de toplumsal “beden”e odaklanır. Foucault’nun çalışmasında “biyo” ön eki, hayat ve politika arasındaki bir ikili ilişkiyi işaret eder. Bir tarafta modern çağdaki hayat, hedef mantığıyla denetim altına alınmış ya da “normalleştirilmiş” ve fiziki güçlerin yönetilebilir ve üzerlerinden çıkar sağlanabilir hale getirilmeleriyle disiplin altına alınmıştır. Toplumsal seviyede bu, yeniden üretim yönetimi, sağlık hizmetleri, şehir planlama vs. diye gidiyor. Virno da bu konuyu bu çizgiden ele alıyor. Fakat Foucault’nun daha sonraki çalışmasında (1984) kavramın çok daha farklı, dirimselci diyebileceğimiz bir kullanımıyla karşılaşyoruz. Kendi deyişiyle “kişisel pratik” ve “kişisel bakım” hakkındaki görüşlerinde aslında hayatı yaratma, hayata ve ilişkilere yeni yollar bulma olasılığına göndermede bulunuyor. Bu taraftaki denetleme ve normalleştirme işlevleri ile diğer taraftaki kişisel yaratıcılık ve canlılık olanakları arasındaki ayrımı doğru yapabilmek için Negri ve Hardt biyo-iktidar ve biyo-politikayı

birbirinden ayrı tutarlar. Zihinsel işgücüne dair daha önce öne sürdüğümüz fikirler ışığında baktığımızda da, konuyu böyle bir diyalektik kapsamında ele almak tuhaf kaçmıyor. Fakat, biyo-iktidara benzer biyo-politikalarla meydan okunabileceği, onun bu şekilde sınırlandırılabilirliği veya en azından köşeye sıkıştırılabilirliği farz edilseydi tuhaf kaçardı. Somut bir ifadeyle, daha önce de gördüğümüz gibi zihin işçisi kafasındaki yaratıcı kapasiteyi her zaman kendi denetiminde tutuyor. O halde yeni bir yaratıcı hayat üretip biyo-iktidarın denetiminden kaçmak her zaman elinde. Ve fikri yeteneğini işverenin dilekleriyle aynı çizgide tutabilir veya tutmayabilir. Yine, bunu belli bir noktaya kadar da yaptı diyelim, kim bilecek? Dahası, bilgi işçisi aşırı kokain kullanımıyla beynini yakabilir mesela. İşveren bir yerde durumun farkına varabilir ama bu ne kadar zaman alacak? Demek istediğim şu ki, zihin işçisi çeşitli direniş yöntemlerine sahip. Üstelik bu direnişin de takip edilmesi çok zor çünkü doğası gereği o da zihinde olup bitiyor. Maddi emek işçisinin isyanı – mesela bir grev halinde – genellikle görülebilirken, zihin işçisi takip edilmesi zahmet isteyen “üretici olmayan” direnişi deneyebilir. Ne de olsa halk arasında da, gerçek dehanın her zaman biraz tembel olduğu söylenmez mi?

İLETİŞİM, DİL USTALIĞI VE GAYRİ RESMİYET

Bir zamanlar fordist iş sahasının bir köşesinden, üzerinde “Sessiz olun, çalışma var” yazan bir tabela sallanırdı. Virno, işin biraz da esprisine kaçarak tabelaya artık “Çalışma var, konuşun!” yazılmasını öneriyor. Çünkü, post-fordist çerçevede iletişim merkezi bir yer aldı. Bu şekilde kolayca, “zihin işçiliği bilginin veya fikirlerin paylaşılmasıyla ayakta kalır ya da çöker” gerçeğiyle bağlantı kurabiliriz. O halde iletişimin, beden işçisi için üretimi engelleyen bir etken olduğu, çağdaş işyerlerinde ise verimliliği arttırdığı kabul edilir. Beden işçisinin tek görevi tek bir tuşa basmak dahi olsa, o, elleriyle çalışmak zorunda olan bir “yapan”dır. Öyle ya da böyle çene çalmak dikkat dağıtıcıdır.

Fakat işyerindeki kilit rolü iletişim oynuyorsa, kilit yeteneklerden biri de pazarlık etmek ve karşınızdakini dil aracılığıyla ikna etmektir. Bu, ikna yeteneğinin işyerinde önemli hale geldiğini gösterir. Sözel yetenekleri

olan bir kişi daha fazla iş halleder (ve daha fazla ilgi çeker). Can alıcı olan “ustalık” el h nerlerinden (en açık şekli el sanatlarında görülür) sözel h nerlere doğru kayar. Virno’ya göre bu ustalığın iki özelliği var: (1) Kendi kendisinin m kafatıdır, somut bir ürüne dönüşmez; (2) ustalık her zaman karşısında başkaları, bir topluluk varmış gibi davranır. Başka bir deyişle zihin işçisi iyi bir oyuncudur. Meslektaşlar iyi bir fikir konusunda sadece sözel olarak, dil yoluyla ikna edilir. Fakat, ortada iyi bir fikir olmadığı zamanlarda da, zihin işçisi sözel yeteneklerine bel bağlamaya devam eder. Zira, konu üzerinde derinlemesine düşünüyor olduğu ve sonunda karşılarına (zihnindeki) bir ürünle çıkacağı izlenimini vermesi gerekir. Diğerlerinin rol yse bu durumu onaylamak veya duruma karşı çıkmaktır. Virno durumun siyasi niteliğinden bahseder, çünkü izleyici ve dil, post-fordist işyerinin tam merkezine kurulmuştur. Glenn Gould’u ele alarak bir piyanistin virt  zitesiyle de paralellikler kurmuştur. Karşılaştırmayı dansa veya tiyatroya kadar götürmek biraz hayal gücü gerektiriyor. Bu alanlarda da ürün bedenden ayrılmaz durumdadır ve ustalık yine el üstünde tutulur ve izleyici tarafından takdir edilir. Bu düşünce akışını biraz daha ileriye taşıtmakta fayda var.

Virno, iletişimin ustalıktan fazlasını gerektirdiğini ve zihin işçileri arasındaki ilişkide belirleyici bir etkisi olduğunu söylüyor. Son kertede, aslında üretim süreciyle azıcık ilgisi olan bir ilişkilenme becerisi istiyor. Zihin işçileri birlikte yol alabilmek zorundalar, böylece işyerinde insan ilişkileri unsuru da önemli bir rol kazanıyor. Virno’nun “insanlaşmanın,  retilimin varoluş kipine dahil” dediği bir şey var. İşin insanla ilişkili boyutu ofiste veya fabrikada bir rol oynamaya başladığında oyuna başka bir şey daha katılıyor: gayri resmiyet. Aynı kazanda kaynıyor olmak – ve bu ereve de somut anlamıyla, fikirleri meslektaşlar üzerinde denemeye kalkışmak – belli bir cesaret istiyor. Bu fikir Virno’nun ötesine geçiyor ve kesinlikle keşfedilmeye değer. Birileri çıkıp da gayri resmiyetin zihin işçilerinin çalıştığı bir alanda  retilime katkı sağlayıp sağlamadığını sorabilir. Hem sadece sağlam bir iletişim ve anlamlı bilgi değiş tokuşunu kastediyor olması da gerekmiyor. Gayri resmi ilişkiler insanların birbirlerini daha iyi tanımalarını da sağlıyor. Çocuklarla kurduğumuz veya profesyonel olmayan ilişkilerimizdeki gidişatı örnekleyebiliriz. Özel hayatına dair eldeki bilgi zihin işçisinin hâlâ görevi başında olup olmadığını kolaçan etmek için yeterince iyi bir çıkış noktası

değil mi? Bu açıdan bakınca, işçinin gerçekten üretici şekilde düşünüp işletmenin çıkarları doğrultusunda mı çalıştığını sorgulamak da mümkün. Hadi şunun adını doğru düzgün koyalım: İşyerinin gayri resmileştirilmesi biyo-iktidarın nihai aracı değil mi? Gayri resmi bir sohbet esnasında zihin işçisi daha farkına varmadan aklı nerelerdeymiş anlaşılabilir. Başka şeylerin yanı sıra, insanların koridorlarda sıcak sohbetler ettikleri, öğle yemeklerini birlikte yedikleri ve iş çıkışında birlikte bira içmeye gittikleri “keyifli bir çalışma atmosferi” çift taraflı işler. Bir taraftan üretimi arttırır, çünkü işçi işine neşeyle geliyordur (işin kendisi ilginç değilse bile, imdada iyi meslektaşlar yetişir). Fakat öteki taraftan, ustaca tasarlanmış bir denetim biçimi bu ve insanların günlük yaşantılarını denetliyor. Sonuç olarak gayri resmiyet, biyo-politik açıdan zihin işçisini, üretici fikirler yaratamadığı haliyle yakalıyor. Burada sözünü ettiğimiz şey gerçek anlamda bir biyo-iktidar: konuşan resmi kuralların gücü değil, o hayli öznelleştirilmiş tavırla köşeyi döner dönmez bedenine üzerine atlamaya hazır, her zaman ve her yerde olan bir denetim.

FIRSATÇILIK

Zihin işçiliğinin burada tartışacağımız son özelliği, post-fordizmin iyi bilinen bir boyutunun etkisi: Adına “rutinsizleştirme” diyebiliriz. Fordist üretim sürecinin temelinde rutin çalışma ve aynı işlemin tekrarı yatarken, post-fordist çalışma içeriği sürekli değişim ile şekillenir. Bu neredeyse herkesin bildiği olguya, Virno da yeni bir kuramsal açıdan yaklaşmıştır. Beklenmedik gelişmeler, sürekli değişim, yerine hep bir yenisi eklenen olanak ve fırsatlar yüzünden günümüz işyerinde ve aslında daha geniş bir alanda da oluşan kronik istikrarsızlık, post-fordist işçiden özel yetenekler talep ediyor. Bir kere, değişen fırsatlardan ve bir seçenek kaleydoskopundan her zaman faydalanmak zorundalar ve karşılıklarına çıkan her fırsatı bir kazanç durumuna dönüştürebilmeleri gerekiyor. İyi bir zihin işçisi bu sebeple büyük bir fırsatçıdır, her durumda işine bakabilir. Ve alışılmış günlük pratiklerin aksine, Virno bu konuya yargısız, ona olumlu veya olumsuz bir değer biçmeden yaklaşıyor. Ne de olsa “iyi” bir fırsatçı herhangi bir durumu nasıl kendi lehine çevireceğini bilir, beklentisi finansal yönde olabilir veya

odağında daha yüksek bir amaç vardır, fark etmez... Can alıcı nokta, zihin işçisinin fikren esnek olmasıdır. Yeni koşullara ve yeni fikirlere açık olmalıdır, bunları ancak bu şekilde zihinsel üretime koşabilir.

SANAT VE POST-FORDİZM

Birçok sanatçı ve yaratıcı ruh da, büyük ihtimalle ve büyük oranda yukarıda zihin işçisi için çizdiğimiz şemayla tanımlanabilir. Sanatçı da sabah 9 akşam 5 düzeninde çalışmaz. Onun beklentisi de hep bir sonraki fikir ve potansiyel üzerine kuruludur. Ve yaratıcılığın zanaatkârlık boyutunun taşıdığı önemin zayıflamış olmasıyla da – en azından çağdaş görsel sanatlarda – sanatçı iletişime, dil ustalığına ve fikirlerini sunuşunda gösterdiği performansla bağımlı hale gelmiştir. Üstelik sanatçı da durmadan tembellikle suçlanmaz mı? Hem sonuç olarak, sanatçı da bir fırsatçı değil midir?

Sanatçıyı bir zihin işçisi olarak resmetmek kendi içinde ufak bir sorgulama gerektiriyor. Bu, tiyatro, dans ve müzik gibi sanatsal ürünün performansının bedeninden ayrı tutulamadığı – en azından canlı performanslar ele alındığında – bazı sanatsal alanlarla ilgili. Dahası, bu disiplinlerde sanatsal yaratımın merkezinde dil ve iletişim vardır, hele ki söz konusu bir solo performans değil de, tiyatro kumpanyası, dans veya müzik topluluğu ise. Bu performanslar provalarda düzenli bir fikir alışverişini gerektirir. Ama görsel sanatları bir çeşit zihinsel işgücü olarak resmetmek biraz daha zor. Görsel sanatçıların % 99'u tamamlanmış maddi bir ürünü üretmeye devam ediyorlar gibi bir karşı sav öne sürülebilir. Ve o çok bilindik Romantik imaj yaratıcı ruhun kendini soyutlayarak daha iyi çalışabildiğini söylesin dursun. Yine de takiben, çağdaş görsel sanatta da hayati olanın maddi ürün değil zihinsel işgücü olduğu, dolayısıyla da önceliğin iletişime ve dil ustalığına verildiği savunusu geliyor. Fakat bu fikir de görsel sanatlarla zihinsel işgücü arasında paralellik kurmanın ötesine taşınacak. Modern sanat dünyasının zihinsel işgücü için – dolayısıyla post-fordizm için – bir toplumsal laboratuvar işlevi gördüğü varsayımını birkaç sanatsal örnek vererek öne sürceğim. Hardt ve Negri'ye, Virno'ya ve De Certeau'ya göre de, fordizmden post-fordizme, yani zihinsel işgücü hegemonyasına geçişin tarihsel dönüm noktası 1970'lerin başında yaşandı.

1968'in öğrenci ayaklanmaları ve 1970'lerin başındaki Fiat grevleri kilit anlardı. Virno bu devrimin 1920'lerdekinden tamamen farklı olduğunu savunuyor. 1960'ların ve 70'lerin toplumsal çatışması sosyalist olmayan ve hatta anti-sosyalist talepler içeriyor ve çalışmayı (sosyalist toplumun taşıyıcısıdır) baştan aşağı eleştirerek, bireysel zevkleri ifade hakkını ve kitlelerin bireyselleşmesini talep ediyordu. Kapitalizm bu talepleri çarçabuk kucakladı ve bir şekilde tarifini yukarıda yaptığımız post-fordist üretim biçimlerinin yolunu açtı. Sonuç olarak, "daha insancıl bir işyeri", daha çok fikir alışverişi, esnek çalışma saatleri ve bir haftada daha az işgünü talep eden belli bir noktada 1960'ların işçisinin ta kendisi değil miydi? Ve işte zihnin bugünkü çalışma koşullarına zemin hazırlayan bu gerçek Virno'yu şu ironik açıklamayı yapmaya götürüyor: "Post-fordizm kapitalin komünizmidir."

Şimdi elimizde sağlam deneysel veriler varken, post-fordizmin yükselişinin 1970'lere dayandığını savunan tarihlemeye karşı çıkmak ne uygun ne de adil olur. Yine de post-fordist mantığın ve etiğin (muhtemelen bilinçsizce) oluşturulabileceği toplumsal alanlar yok muydu diye sorabiliriz tabii. Daha önce belirttiğim gibi, genç modern sanat dünyası zaten bu gidişatın laboratuvarı olarak hizmet görmüştü. Araştırmamın büyük bölümünü görsel sanatlar alanında yapmış olduğum gibi basit bir gerekçe yüzünden bu varsayımı bu alandan örneklerle gönderme yaparak doğrulamaya çalışacağım. Bu, sanatın diğer alanlarının da laboratuvar işlevi görmediği anlamına gelmiyor.

TEKİLLİK, POTANSİYEL VE YAZARLIK

Çokluk, – Virno bunu post-fordizmin yan ürünü olarak görüyor – birçok farklı bireyden oluşur. Çokluğu kitlelerden ayıran şey de budur. Elimizde Nathalie Heinrich'in sanat sosyolojisi çalışmasıyla, üretken toplumsal ilke olarak sanat dünyasında doğanşeyin tam da bu tekillik olduğu önermesini savunabiliriz. Heinrich, yayınlanan ilk çalışması *La Gloire de Van Gogh*'da [*Van Gogh'un Zaferi*, 1991] tekilliğin doğuşunu anlatıyor. Bunu aşkın veya evrensel bir ilke gibi sunmuyor, daha ziyade sanat tarihinin bir noktasında nasıl beliriverdiğinin ayrıntılı bir incelemesini veriyor. Vincent van Gogh, akademiyle modern sanat arasındaki çatlakta, bireysel değerlere geçişte ve

klasik sanat akademisinin müşterek idaresinin sona erdirilmesinde büyük bir rol oynuyor. Nesiller boyu saygın sanatın geçerliliğini tasdik etmiş olan bu düzenek, sanatsal niteliğin barometresini konformizme dayandırmıştı. Sanatçıların hiyerarşi merdivenindeki yerleri yerleşik sanat kurallarına ne kadar uyduklarına bağlıydı. Bu ilke yüzünden, sanatçı hayatı boyunca kutsanmayı ve itibar kazanmayı bekleyebilirdi. Müşterek bir idarenin özü, belirli bir grubun uyumluluğunda yatmaktadır. 19. yüzyılın başlarındaki sanat dünyasında buna, akademinin müşterek kurallarına itaat de dahildi. Modern batı toplumundaysa önemli olan eşitliğin demokratik ilkeleriyle uyumluluktur. Yani açıkça görülüyor ki, müşterek idare zaman ve mekânla birlikte değişiyor. Heinrich'e göre, sanat dünyasında modernizmin yükselişi, çalışmaların değişmez bir dizi kurala göre değerlendirilmesine son verdi. 18. yüzyılın sonundaki ilk Romantikler, anormallikleri, taşkınlıkları ve sıradışılıkları sayesinde ün kazanmışlardı. Hayatları boyunca karşılarında-kini şaşırtmak istediler. Sanatçının aykırılığı, bütün hayatı boyunca meşhur olmak ve damgalanmış olmak arasında, özgünlük ve aşırılık arasında salınıp durduğu anlamına geliyordu. Takipçileri ancak sonradan gerçek sanatsal değerinin hakkını veriyorlardı.

19. yüzyılın sonuyla İkinci Dünya Savaşı'nın sonu arasında akademinin müşterek idaresinin ve bireyselliğin değer yargıları yan yana varoldular. Bireyselliğin iktidarı ancak 1940'ların sonunda baskın hale geldi ve bütün sanat dünyasını fethetti (Heinich, 1996). Romantik sanatçı akademinin aristokratik kurallarına karşı direnmişken, avangard silahlarını burjuva topluma (çoğu Romantik sanatçıyı desteklemişti) doğru çevirdi. Ve yine de, bu sanatsal avangard, ilk olarak Romantik sanatçı tarafından kurulan değer sistemi üzerine inşa oluyordu. Avangardlar, bir sanatçının fakirliğinin onun niteliğini ispatladığına ve marjinalliğinin de sıradışılığının işareti olduğuna inanan Romantik bakışı paylaştılar. Heinrich'in görüşlerinde tartışmalı olan da bu zaten. "Resmi" sanat tarihi avangardın Romantik sanatçıyı yok ettiğini söylerken, Heinrich onun temel Romantik değerlere tutunduğunu savunuyor. Bir tarafta avangardın burjuva sanatına karşı direnişinin oluşturduğu sanatsal çatlak var, diğer taraftaysa, Romantik sanatçının kurduğu bireysel iktidarı – hem de abartarak – devralmışlıkları var. Bireysel ve müşterek iktidarlara arasındaki zıtlık, avangard ile burjuva toplumu arasındaki gerilimle yükselmişti (Heinich, 1991).

Heinich'in sosyoloji ve tarihi kapsayan analizlerinin önemi, tekilliğin, 19. yüzyılın sonu kadar erken bir tarihte ve belirli bir sosyal alanda – adı da görsel sanatlar dünyası – olumlu bir değer olarak zaten tasdik edilmiş olduğunu söylemesinde yatıyor. Tekillik, başlarda içeriye yavaş yavaş süzülüyordu ama 1950'lerde temel ilke haline geldi. Birinci alt-varsayım buradan türetilir. 1970'lerin çok daha geniş bir yelpazeye yayılan çalışmalarında çoğunlukla kabul gören bir ilkeye dönüşen, tam da, yeniliğin temeli olarak tekilliğin bu tasdiki değil mi?

Harrison ve Cynthia White'in çalışması *Canvases and Careers* (1965) da, akademik sistemden kopuşun, sanatçının meslek hayatına önemli değişiklikler getirdiğini öne sürer. Paris Güzel Sanatlar Akademisi ile yıllık Salon sergileri etkilerini daha çok biçimsel bir baskı sonucunda yitirdiklerinde, sonuç, White & White'in "tüccar-eleştirmen" dediği sistemin doğuşu oldu. Söz ve zihin ilkesi olarak dile verilen öncelik, sanat eleştirmenliğinin yükselişiyle birlikte zaman içinde kilit bir rol kazandı kazanmasına ama iş bununla kalmadı, sanatçının özgürlüğü de kökten değişti. Kişisel tarzın, kuralların tekdüze sistemine uyum göstermekten daha önemli hale geldiği artık iyice biliniyor zaten. Üstelik değerli olan artık o yılda bir kez ortaya çıkacak diye beklenen başyapıt da değildir. Sanatçının devamlılığını doğrulayan ve tutarlılığı olan çalışmalar bütününe bakılır. Ya da şöyle diyelim, White & White'in çalışmasının başlığında da vurgulandığı gibi, akademi sonrası sanat sisteminin merkezinde artık tuval değil, sanatçının kariyeri yer alır. Tabii bu değişimin ardında basit bir kapitalist mantık saklı. Sonuç olarak sanat eserinin niteliği potansiyel alıcıyı ikna etmelidir. Satıcının kullanabileceği başlıca argüman eleştirmenlerin eser için yaptıkları mevcut değerlendirmelerdir. İkinci olarak da, sanatçının önceki çalışmaları hakkındaki olumlu yaklaşımları kullanabilir. Külliyyat kapsamında bakıldığında daha önce ortaya konmuş nitelik, gelecekteki niteliğin de taahhütüdür. Bu, daha önce başka bir yerde sanatsal kariyerin "*retro-prospective*" (retrospektife gönderme yaparak "geçmiş-gelecek") yapısı diye tanımladığım bir mekanizmayla işliyor (Gielen, 2003 ve 2008). Fakat, önemli olan, bir kez daha, Virno'nun post-fordizme arfettiği temel özelliklerden biriyle karşılaşmış olmamız. Zihin işçiliğinde ekonomik olarak değer yaratanın ürün (burada tuvali ele alalım) değil, üretken güçler veya kapasite olduğu İtalyan düşünür tarafından saptanmıştı. Gel gör ki bunun, potansiyel ve

bedenin birbiriyle yakından bağlantılı olduğu varsayımını temel aldığı da açıkça belirtilmişti. Fakat, imzada gördüğümüz bu değil mi? Gerçekte ürünü yaratıcısından koparılamaz kılan da çalışmasıyla sanatçı arasındaki bu sessiz bağdır sadece. Sanat camiasında, sanatçının çalışmasının adıyla birlikte anılmasının getirdiği rahatlık bunun tanıklığıdır. Örneğin, bir Dumas ve Tuymans resmi çoğunlukla “bir Dumas” veya “bir Tuymans” olarak anılır. Sonraları tasarım gibi zihinsel işgücünün diğer dalları tarafından alınıp kullanılan – mesela “bir Alessi” – tam da bu bireyselleştirme ve öznelleştirme değil midir? Başka bir deyişle, burada Virno’nun sanat dünyasının erken dönemlerinde tespit ettiği post-fordist özelliklerden biri olan “ürünün kişiselleştirilmesi”ni bulmuyor muyuz? Buna da ikinci alt-varsayım diyebiliriz.

SANAT KURAMI, DİL USTALIĞI VE SİNİZM

Belçikalı sanat kuramcısı Thierry de Duve (1989) sanatın demokratikleşmesinin tartışmalı ilk dışavurumcu sergiyle birlikte başladığını savunur. Sanat eseri o tarihten sonra bir daha kuralların dışında kalınarak tahlil edilemeyecektir. Her yeni sanat akımıyla birlikte içeriye doğru büyüyen bir kurallar dizisi inşa edilecek ve sil baştan o savunulacaktır, White & White’ın da belirttiği gibi, akademik sistemin ölüümüyle birlikte doğan sadece sanat eleştirmeni değildir. Sanatın tüm eleştirel değerlendirmesi, sanal olarak herkesin sanatın – veya sanat denebilecek herhangi bir şeyin – değerı üzerine konuşabildiği günümüze kadar devam etmiş olan demokratikleşme sürecinin üzerine yüklenmiştir. Burada özellikle dikkat çeken şey, bir şeyin sanat olup olmadığına karar vermenin yorumlamaya veya Virno’nun dil ustalığı veya performans dediği şeye kalmış olmasıdır. Amerikalı felsefeci Arthur Danto da, en sık anılan kitabı *The Philosophical Disenfranchisement of Art*’ta (1986) sanatın sonunu ilan ederken aynı mantığı kullanmış olabilir. Danto, eser ile algılanışı arasındaki boşluğun önemli hale geldiğini savunur. Bu boşluğu da, sanat nesnesini geri plana iten kuram doldurur. Sanatın sonu tabiriyle Danto bundan sonra sanat yapılmayacak demiyor, sanat etrafındaki kuramsallığın eserin işlevinin yerine geçeceğini söylüyor.

Kendince bunun ispatını da örneğin Marcel Duchamp'ın hazır (buluntu) nesnelerinde veya Andy Warhol'un Brillo Kutuları'nda buluyor. O dil ustalığının zihinsel işgücünün atılımından çok önce görsel sanatlarda başrolü oynadığı, Fransız kültür sosyoloğu Pierre Bourdieu'nün Marcel Duchamp ile yaptığı bir söyleşinin, okurken insana özellikle keyif veren bir bölümünde resmediliyor:

Bourdieu: "Hazır nesnelere dönelim: *Fountain*'ın [*Çeşme*] üstündeki R. Mutt imzasının üreticinin ismi olduğunu sanmıştım. Fakat sonra Rosalind Krauss'un bir makalesinde R. Mutt'un 'Almanca'da fakirlik anlamına gelen kelime üzerinde oynanmış bir oyun' olduğunu okudum. Bu da *Çeşme*'ye yepyeni bir anlam katıyor."

Duchamp: "Rosalind Krauss mu? Şu kızıl saçlı kız mı? Tamamen yanlış anlamış. Mutt, Mott Works'ten geliyor; büyük bir temizlik şirketinin adı... Fakat Mott çok bariz olacaktı ben de onu Mutt'a çevirdim. Hem bir de o zamanlar gazetede herkesin bildiği Mutt ve Jef diye bir çizgi dizi vardı. Yani öncelikle herkesin bildiği bir şeye gönderme yapıyordu. Mutt küçük komik bir adamdı, Jef de uzun, incedi... Başka bir isim daha istedim ve Richard'ı ekledim... Richard zengin kişi anlamına geliyor; bir pisuvara yakışan bir isim! Anlayacağınız fakirliğin tam tersi... Aslında o bile fazlaydı, o yüzden sadece R, yani R. Mutt."

Bourdieu: "*Roue de bicyclette*'in [*Bisiklet Tekerleği*] anlamı ne? Hareketin sanat eserine dahil olarak yorumlanabilir mi? Veya tekerleği Çinliler bulmuştur gibi temel bir başlangıç noktası olarak?"

Duchamp: "O tekerleğin tek anlamı bir sanat eserine benzemiyor oluşuydu. Bir fantazydi. Onu hiçbir zaman bir 'sanat eseri' olarak tanımlamadım. Sanat eserleri yaratma çabasından uzaklaşmak istemişim. Çalışmalar niçin duran olsun ki? Nesne – o bisiklet tekerleği – fikrin kendisinden önce oradaydı. Gereksiz bir merak uyandırmak veya 'Bunu ben yaptım ve bunu daha önce kimse yapmamıştı' demek istemedim. Özgün olan bir şey zaten satmaz nasıl olsa."

Bourdieu: "Peki parçalara ayrılmış olan geometri kitabı? Fikir, zaman ile mekânı birleştirmek miydi? Bir de bunu, kitabın görüntüsünü değiştiren 'uzay geometrisi' tanımı ve Fransızcada hem hava hem de zaman anlamına gelen '*temps*' kelimesi üzerinde oynayarak mı yaptınız?"

Duchamp: “Hayır. Fikir hareketi heykel ile birleştirmek de değildi. Sadece bir şakaydı. Şakadan başka bir şey değildi. Ders kitabının ciddiyetini bozmak işte.” (Bourdieu, 1989)

Bu konuya henüz pek değinmedik ama Virno fırsatçılık kapasitesiyle birlikte sinizmi de zihin işçisine atfetmişti. Sinizm, insanların kuralları deneyimledikleri fakat “hakikat”lerden ya da gerçeklikten uzak oldukları bilgisinden doğar. O halde kurallar salt geleneksel oldukları için vardır, öyleyse de köksüzdürler. Virno’ya göre sonuçta:

[...] bundan böyle kişi önceden tanımlanmış bir “oyun”un içine dalıp gitmez, gerçek bir bağlılıkla dahil olmak yoktur artık. Bunun yerine aleladelikten ve ciddiyetten muaf, o acil kendi kendini olumlama ihtiyacını giderebileceği bir alandan öteye gitmeyen bireysel “oyun”larda kendinden bir parça yakalayacaktır. [...] (Virno, 2004)

Duchamp ile yapılan söyleşinin yukarıdaki bölümü, bu sıradışı sanatçının sağlam bir zihin işçiliği kapasitesi barındırdığına dair şüphe uyandırıyor. Hayli bireyci bir oyunun nasıl oynanacağını önceden biliyordu. Bunun da ötesinde, oyunun içindeki yerini sanatçı sıfatıyla teyit etmişti. Bu ancak sanat oyununun kurallarını eksiksiz biliyorsanız ve Virno’nun deyişiyle ne kadar boş olduklarını anladıysanız yapabileceğiniz bir şeydir. Bu noktada sinik bir tavır hayli üretken bir hal alır. Fakat alıntı bundan fazlasını gösteriyor. Tam da Bourdieu’nün istediği gibi, sanat eserine anlamını kazandırmanın yorum ve yorum üzerine yapılan yorum olduğunu anlatıyor. Yorumlamadaki hatayı hem safça hem kurnazca ortaya koyan sanatçının katkısı da önemli bir rol oynuyor. Böylece sanat eseri önce yaratılıyor, sonra tekrar yaratılıyor; iki kere de değil, yüzlerce defa...Virno’dan alıntılayarak daha önce de belirttiğimiz gibi ustalık el işçiliğinden dile sığıyor ve sanatçının her şeyden önce ve en önemlisi fikirlerini sağlam bir biçimde icra edebiliyor olması gerekiyor. Peki bu Mösyö Marcel’i zamanından önce gelen bir post-fordist işçi mi yapıyor? “Çeşme” ve diğer hazır nesneleriyle ürünü bir kenara itip yerine sözü – anlamların sonlanmayan mırılısını – koymuyor mu? Duchamp 1912’de kendine hitaben şunu yazmıştı: “Artık resim yapmak yok, bir iş bul.” Yukarıdaki satırların ışığından bakarsak,

bunu söylerken boş konuşmadığını açıkça görebiliriz. Sanat eserini parçalara ayırarak, her türlü ticaret ve mesleği reddederek gerçekten de bir işçi oldu, ama zihinsel bir işçi.

SANATSAL BİR SOSYO-MANTIK

Marcel Duchamp'ı bir kürsüye daha – hem bu sefer sanat tarihini değil işçi tarihini ele alan bir kürsüye – dahil etme niyetim kesinlikle yoktu. Bir kez daha söylüyorum: Bu örneği seçtim çünkü kendi çalışmam büyük oranda görsel sanatlar dünyasına odaklanıyor ve Duchamp'ın yapıp ettiklerinin çok iyi belgelenmiş olması da etkindir herhalde. Bu makalenin esas amacı, sanat dünyasının belli başlı özelliklerinin araştırılmaya değer olduğunu ortaya koyarak bir varsayım sunmaktır. Zira bu özellikler beraberlerinde post-fordizmin laboratuvarı veya habercisi olma ihtimalini taşırlar. Bu noktada sanat dünyası ve zihinsel işgücü arasındaki başka paralellikler daha ince elenip sık dokunabilirdi. Misal fırsatçılık, yersiz laf kalabalığı ve sanat dünyasındaki dedikodular ya da ilişkilerin veya gayri resmiyetin rolü vb. İlerleyen bölümlerde başka temalar da geliştirilecek. Fakat bu varsayım doğrulanırsa popüler bir kavram hatası tarihe gömülebilir. İşte o zaman, sıkça duyduğumuz çağdaş sanat yozdur veya toplumdan uzaktır yargısı, en güçlü karşı argümanını bulmuş olur. Bu varsayımın doğrulanması demek, sanat dünyasının mantığı artık çeperlerde dolaşmıyor, toplumumuzun kalbine yerleşti demektir. Bu da sadece toplumun estetize edildiği değil, birçok postmodern filozof ve sosyoloğun belirttiği gibi sanat dünyasının sosyal mantığının toplumun merkezine ulaştığı anlamına geliyor. Sanat dünyası bundan hoşlanır mı, bu ayrı bir konu. Fakat şimdilik, kendi yarattığı canavardan kolayca kaçamayacak. Kaçabilecekse de, bunu, kenardan kenardan sessizce mırıldanmaya devam ederek yapabilir belki.

KAYNAKLAR

- Bourdieu, P. (1977), "La production de la croyance: Contribution à une économie des biens symboliques", *Actes de la recherche en sciences sociales*, Sayı: 13, s. 3-43.
- Bourdieu, P. (1989), *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*, Van Gennep, Amsterdam.
- Certeau (de), M. (1998), *Culture in the Plural*, University of Minnesota Press, Minneapolis ve Londra.
- Danto, A. (1986), *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York.
- De Duve, T. (1989), *Au nom de l'art: Pour une archéologie de la modernité*, Éditions de Minuit, Paris.
- De Duve, T. (2005), *Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade*, University of Minnesota Press, Minneapolis ve Londra.
- Foucault, M. (1966/2004), "Het denken van het Buiten", Foucault, M., *Breekbare vrijheid. Teksten & interviews* içinde, Boom/Parrèsia, Amsterdam.
- Foucault, M. (1975), *Surveiller et punir: Naissance de la prison*, Gallimard, Paris [*Hapishanenin Doğuşu*, Kılıçbay, M. A. (çev.), İmge Kitabevi, Ankara, 2013].
- Foucault, M. (1984), *Le souci de soi*, Gallimard, Paris [*Cinselliğin Tarihi*, Tanrıöver, H. U. (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003].
- Gielen, P. (2003 ve 2008), *Kunst in netwerken. Artistieke selecties in de hedendaagse dans en de beeldende kunst*, LannooCampus, Leuven.
- Gielen, P. ve Laermans, R. (2004), *Een omgeving voor actuele kunst. Een toekomstperspectief voor het beeldende-kunstenlandschap in Vlaanderen*, Lannoo, Tielt.
- Hardt, M. ve Negri, A. (2000), *Empire*, Harvard University Press, Cambridge ve Londra [*İmparatorluk*, Yılmaz, A. (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2012].
- Hardt, M. ve Negri, A. (2004), *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*, Penguin Press, Londra [*Çokluk: İmparatorluk Çağında Savaş ve Demokrasi*, Yıldırım, B. (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004].
- Heinich, N. (1991), *La Gloire de Van Gogh: Essai d'anthropologie de l'admiration*, Éditions de Minuit, Paris.
- Heinich, N. (1996), *Être artiste: Les transformations du statut des peintres et des sculptures*, Klincksieck, Paris.
- Hobbes, T. (1642/1949), *De Cive*, Appleton-Century-Crofts, New York [*Yurttaşlık Felsefesinin Temelleri*, Zarakolu, D. (çev.), Belge Yayınları, 2000].
- Spinoza, B. (1677/2000), *Tractatus Politicus*, Hackett Publishers, Indianapolis [*Tractatus Politicus-Politik İnceleme*, Erşen, M. (çev.), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2007].

- Urry, J. (2000), *Sociology Beyond Societies: Mobilities for the Twenty-First Century*, Routledge, Londra ve New York.
- Virno, P. (2004), *A Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life*, Semiotext(e), Los Angeles ve New York [*Çokluğun Grameri: Çağdaş Yaşam Biçimlerinin Analizi İçin*, Çelik, M. ve Kocagül, V. (çev.), Otonom Yayıncılık, 2005].
- White, C. ve White, H. (1964), *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*, University of Chicago Press, Chicago.

KÜRESEL AĞLARDA SANATI “BELİRLEMEK”

Küreselleşen bir sanat dünyasında sanatsal tercihler nasıl yapılır ve süreci etkileyen argümanlar nelerdir? Bu kitabın verebileceği öngörülebilir yanıt, sanatın belirlenmesinde pazar değeri ve spekülasyonun gittikçe büyüyen bir rol üstlendiği olur. Ve durum da zaten su götürmez biçimde böyle, dolayısıyla bu makale konuyu biraz daha soyut tarafından ele alacak. Tek sebebi de, hâlâ sanatsal tercihlerin “sosyo-mantığı” ile ilgileniyor olmam. Bu yüzden de ANt’nin izinde, değişen sosyal ağlar ve bunların sanatsal kararlar ve karar mercileri üzerindeki etkilerine odaklanıyorum. Bunu yaparken de, karar mercilerinden birine, küratöre odaklanıyorum. Savımı, belli bir uluslararası tanınmışlığı olan iki Belçikalı küratörle yapılmış söyleşilerle destekledim. Küratörlerden biri kariyerini Berlin Duvarı yıkılmadan önce oturtmuş. İkincisiye daha genç ve çalışmalarının büyük bölümünü 1989’dan bu yana yürütüyor. Bu tarihi yıl burada da küreselleşmenin dönüm noktası olarak ele alınıyor. Küratörlerimin ilki Jan Hoet (1936) uzun yıllar boyunca Gent şehrinin Çağdaş Sanat Müzesi S.M.A.K.’nin müdürüydü. Uluslararası şöhretini “1968’den sonra Avrupa’da Sanat” (1980) ve “Chambres d’Amis” [“Arkadaş Odaları”, 1986] adlı sergileriyle kazandı. 1992’de “Documenta IX”un sanat yönetmenliğiyle onurlandırıldı. Bu yazıyı kaleme aldığım sıralarda Hoet, Almanya’nın Herford kentindeki çağdaş sanat ve tasarım müzesi MARTa’nın müdürüydü. İkinci küratör ondan 30 yaş kadar küçük, adı da Barbara Vanderlinden. Uzun süre Brüksel’deki Roomade Sanat Merkezi’ni yönetti ama asıl olarak “Manifesta 2”nin (1998) ve 1999’da Hans-Ulrich Obrist ile Antwerp’te hazırladıkları “Laboratorium”un küratörlüğüyle isim yaptı. İki sergi için de uluslararası etki alanı şaşırtıcı derecede geniş olan kitaplar hazırladı. Vanderlinden, ayrıca, 2008’de düzenlenen ilk

Brüksel Bienali'nin de yöneticisiydi. Bu küratörlerin karar mekanizmalarına bakmadan önce, sanatsal seçimlerin incelenmesine sosyolojik açıdan yaklaşan bir kuram modelini sunacağım.

Sanatsal seçimlerin incelenmesinde kullanılan bu kavram içerikli modeli geliştirmek için sanat sosyologları Pierre Bourdieu ve Nathalie Heinrich'in sosyolojik konumları tartışılacak. Bu tartışmadan da ortaya, gözlem yapmaya dayalı iki önemli sosyolojik sistemle ilgili iki ana kavram çıkacak: Kolektif sistem ve tekil sistem. Fakat, daha sonra da ele alacağımız üzere, bu alandaki sanatsal seçimleri pürüzsüz olarak anlayabilmek için kuram geliştirmek tek başına yeterli değil. Bu yüzden modeli, saha taramasının ortaya çıkarttığı başka bir ayrım ile daha besledim: içerik ve bağlam arasındaki ayrım. Kuram ve saha araştırmalarında bulunan dört kavramın bir araya gelmesiyle, sanatsal tercihlerin seyrini belirleyen değer düzenlerinin bir modeli ortaya çıkacak.

SANAT VE SOSYOLOJİ ARASINDAKİ RAHATSIZ İLİŞKİ

Nathalie Heinrich, *Ce que l'art fait à la sociologie* [Sanatın Sosyolojiye Yaptığı, 1998] adlı kitabında, sosyolojinin sanat alanıyla kurduğu ilişkinin ziyadesiyle hantal olduğunu öne sürer. Heinrich burada iki disiplinin değer düzenlerine uyum sağlamadaki farklarını işaret ederek aralarındaki "rahatsız" ilişkiyi açıklar. Sanatın kavramsallaştırılması 19. yüzyıldan beri bireysel, kişisel, iç benlik, doğal yetenek ve "tanrı" vergisi vb. sıfatlarla belirlenirken, sosyoloji müşterek ve toplumsal olanla, neyin kültürel olarak belirlendiği ve neyin (toplumsal olarak) geçerli olduğuyla ilgilendi. Sosyoloji sıradanlıklara bakmaya meylederken, sanat sıradışı olanla flört halindedir. Muhtelif sosyoloji kuramlarına göre, sanatın bu inatçılığı epistemolojik bir birleşmeyle sonuçlandı. Çünkü, tekil "olaydan" uzak duran sosyal bilimler kolektif ve geçerli olanın önemini abartmaya başladı. Bu da sanat eylemini kolektif bir alıştırmaya indirgemekten başka bir şeye dönüşmedi. Böylece diğer belirleyici özellikleri için de bir kör nokta yaratılmış oldu (Heinrich, 1998).

Heinrich, sanat ve sosyoloji arasındaki rahatsız ilişkinin ikinci bir nede-nini sosyolojinin tarihteki gelişiminde bulur. Toplumsal eşitlik ideolojisi,

sosyoloji alanındaki yerini 1960'lardan itibaren oturtmaya başlamıştır. Bir tarafta toplumsal sınıf kuramlarına böyle sıkı sıkıya odaklanıyor olmasına, diğer tarafta da yoksulluk, göç ve cinsiyet gibi araştırma başlıklarına getirilebilecek açıklamalardan biri bu. Bu sınıf kuramlarında, sanatı takdir etme rolü şüphesiz üst sınıflara atfedilmişti. Ancak, sosyal bilimlerdeki “demokratik paradigma”nın etkisi altındaki bu sanat algısı; gösteriş ifadesi, (lüks) tüketim ve ayırım toplumsal dürtü ile tek taraflı olarak açıklanıyordu (örneğin Bourdieu, Boltanski ve Castel, 1965; Bourdieu, 1979). Başka bir deyişle, aristokratik bir miras olarak sanat, sosyolojinin demoratikleşme idealiyle karşı karşıya geldi. Bu, bir dolu sosyolojik çalışmanın, sanat dünyasını, “paha biçmeden” diyebileceğimiz bir bakış açısıyla gözlemlemekte niçin bu kadar zorlandığını açıklıyor. Açıkladığı bir şey daha var: Sanat nesnesinin sosyolojik kuramda niçin çoğunlukla sadece bir mevki sembolü olarak görüldüğü. Ve tüketilecek bir dolu eşya da bu toplumsal işlevi yerine getirdiği üzere, sanat dünyasını ayrı bir gerçeklik olarak incelemek çok az şey ifade edecektir.

BOURDIEU VE KOLEKTİF SİSTEM

Heinich'in eleştirisi sanat sosyolojisinin geneline yayılıyorsa da, aklında iyi bilinen birkaç sosyoloğun çalışmaları vardır. Heinich'e göre, Howard Becker'ın klasikleşmiş çalışması *Art Worlds* [*Sanat Dünyaları*, 1982] ve üstadı Pierre Bourdieu'nün kültür sosyolojisi, sanat dünyasının ve sanat eserlerinin özelliklerine yeterince ağırlık vermez. Onların tahlilleri sanatı dinlemeye veya izlemeye değil, sanatı algılamak başkaları tarafından görülmeye odaklanır. Bu anlamda onlar, insanların sadece insanlarla ilişkiye geçtiği iddiası üzerinde çalışırlar, bu da nesneye, buradaki adıyla sanat eserine sadece marjinal bir rol biçer. Sosyal yaratıkların kitap okudukları, zanaat çalıştıkları vb. gerçeğinin, sosyal davranışları üzerinde neredeyse hiçbir etkisi olmadığı varsayılır. Başka bir deyişle, nesnenin sosyal ağlarda etkin bir rol oynadığını varsayan Aktör-Ağ kuramı hemen hemen hiç hesaba katılmaz (Latour ve Woolgar, 1979; Latour, 1988; Callon, Law ve Rip, 1986; Law ve Hassart, 1999). Başka eleştirilere göre dahası da vardır: Bourdieu'nün temsili ekonomisinde sanat eserleri çoğunlukla toplumsal

temsil politikalarında mevki destekçiliğine indirgenmiştir: bir kimlik ve farklılık oyunu (Gomart ve Hennion, 1999).

Asıl olarak genç Fransız sosyologlar tarafından dile getirilmiş olan bu eleştiri, bir dereceye kadar Pierre Bourdieu'nün *Un art moyen: Essai sur les usages sociaux de la photographie* [Ortalama Bir Sanat: Fotoğrafın Toplumsal Kullanımları Üzerine Deneme, Bourdieu, Boltanski ve Castel, 1965]; *Sociologie de la perception esthétique* [Estetik Algının Sosyolojisi, 1969]; *La production de la croyance: Contribution à une économie des biens symboliques* [İnanç Üretimi: Sembolik Ürünler Ekonomisine Katkı, 1977] gibi erken dönem çalışmalarıyla ve bilhassa klasikleşmiş olan *La Distinction: Critique sociale du jugement* [Ayrım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi, 1979] adlı kitabıyla örtüşebilir. Sanat eserinin bu çalışmalar ve metinlerdeki yerini inceleyen biri, eserin bir toplumsal ayırım ve kanıksanmış savaş oyunu içinde mevki sağlayıcı olarak işlev gördüğü sonucuna varacaktır. Üstelik sanat eseri değerini sanatçı, yayıncı ve sanat eleştirmeni arasındaki etkileşim ve alışverişlerden oluşan toplumsal simyadan alır. Bu sosyolojik bakış açısına göre sanat eserleri; mevki oyunları, güç için girilen çekişmeler ve ayırım ya da temsili menfaatten oluşan bir kolektif sistem içinde değer bulur ve toplumsal mücadele alanı da birbirine, sanata duyulan bir ortak inanışla bağlıdır.

Fakat bu eleştiri, Pierre Bourdieu'nün Flaubert üzerine yaptığı ve sanat sosyolojisi alanında bir ayar noktası olan 1992 tarihli *Les Règles de l'art* [Sanatın Kuralları] adlı çalışmasıyla daha az örtüşür. İncelemesine Gustave Flaubert'in *L'éducation sentimentale* [Duygusal Eğitim] adlı eserinin "kılı kırk yaran" bir okumasını yaparak başlayan Bourdieu, söz konusu eleştirileri de hesaba katmış görünüyor. Bu yoruma dayalı çabanın ardındaki itici güçlerden biri, üzerinde durulan çalışmanın, yazarının kullandığı sosyal çevrenin ayrıntılı bir sosyolojik tahlili için gereken anahtarların kendinde zaten barınıyor olduğunu ispat etmek. Ne var ki, sosyoloji ustası birkaç yüz sayfa boyunca 1977 tarihli *La Production de la croyance* isimli çalışmasındaki önermelerin neredeyse aynısını tekrarlıyor. En hafif deyiimiyle, *Sanatın Kuralları*'nı bu kadar çelişkili kılan da bu zaten. Bourdieu bir sanat eserinin tekilliğinin gayet farkında olsa da, onun aynı zamanda kolektif bir sistem içinde çözülmesinin yolunu açıyor. Böylece eserin içeriğini ve toplumsal etkilerini de geri plana atmış oluyor. Buna rağmen *Sanatın Kuralları*, sanat sosyolojisinin evriminin merkezinde yer alan bir metin olarak okunabilir.

Çünkü sanata dair olanın tekil bir okuması için alan yaratmıştır. Kolektif sistemden ayrılan sanat sosyolojisi tahlillerinin kendi sınırlarıyla yüzleştikleri yer de burasıdır.

HEINICH VE TEKİL SİSTEM

Nathalie Heinich, tekilliğin, moderniteden beri sanat dünyasının ana değer sistemi olduğu iddiasını kararlı bir biçimde savunmaya devam etmektedir. 1991’de yayınlanan ilk çalışması *La Gloire de Van Gogh*’ta sosyoloji tekilliği “keşfeder”, metin bu yönüyle sanat sosyolojisi için ufuk açıcıdır. Bu sistem nasıl anlaşılmalı? Öncelikle ve en önemlisi, Heinich bunun metafiziksel ve evrensel bir ilke olmadığını savunuyor. Heinich, müthiş titiz bir incelemeyle, tekilliğin sanat tarihinin belli bir anında nasıl beliriverdiğini gösteriyor. Akademi ile modern sanat arasındaki tarihsel kopuş çizgisinde Van Gogh, tekil değer sistemine geçiş için bir zıplama taşı olarak rol oynuyor. İlk makalede de anıldığı üzere bu, beraberinde klasik sanat akademisinin kolektif sistemiyle “uzlaşmaya varmayı” getiriyor. Sanatın geçerliliğini tasdik eden ana sistem, sanatın niteliğini belirlemek için kurallara olan uyumunu ölçüt almıştı. Sanatçının hiyerarşik skaladaki yeri, yerleşik sanatsal ve toplumsal kurallara ne kadar riayet ettiğine göre belirleniyordu. Kolektif sistemin özü bir gruba veya bir dizi toplumsal anlaşmaya görece uyumlu olmakta yatar. 1900’lerin başındaki sanat dünyasında bunun anlamı Akademi’nin genel olarak kabul görmüş kurallarına gösterilen sadakatti.

Heinich’e göre, sanat dünyası hiç değişmeyen bir kurallar dizisi biçimindeki sınav mantığını modernizmin doğuşuyla birlikte geride bıraktı. 18. yüzyılın sonundaki ilk Romantikler, anormallikleri, aşırılıkları ve sıradışlılıkları sebebiyle sanatçı olarak kabul görüyorlardı. Yeni kural, kolektif olanın kurallarını yıkmaktı ve bu, tekil sistemin başlangıcını da işaret etti. 19. yüzyılın sonuyla, İkinci Dünya Savaşı’nın sonu arasında Akademi’nin kolektif sistemi ile tekil sistem, iki ayrı değer sistemi olarak bir arada varolabildi. Tekil sistem ancak 1940’ların sonundan itibaren önem kazanmaya ve bütün sanat dünyasına egemen olmaya başladı (Heinich, 1996).

Heinich, tekilliği, aktörlerin aşırı tutkunluk veya hayranlıklarının karşılığını tek bir sanat eserinde veya tek bir sanatçıda bulmaya çalışmalarının bir sonucu olarak açıklıyor. Heinich'e göre bu tapınma hali hiç de öyle saf veya körü körüne bir hal değil, zira gayet saldırgan ve sürekli mücadeleyi ateşleyen olumsuz bir yapı oluşturuyor. Halka hayran biri de aynı şekilde hayran olmayanlarla tartışmaya girmiş oluyor. Dahası, hayranlık yalnızca bir sanat eserinin kabul görmesi veya ona duyulan sevgiyle ilgilenmiyor. Aynı zamanda "kötü" nesnenin damgalanmasını da üstleniyor. Diğer bir deyişle, algıyı kategorileştirmeye yönelten bir boyut açıyor. Hayranlık neyin iyi, neyin kötü olduğuyla ilgili bir ayrımcılığı önceliyor. Bu taraflı mekanizma yüzünden kişi sanat eserlerini daha sinsice sınıflandırmaya başlıyor (Heinich, 1991). Sonuç olarak hayranlık aynı zamanda bir kültür hiyerarşisi yaratma gücünü de içeriyor.

Bourdieu ve Heinich arasındaki bu anlamsız tartışma yoğunluğu çoğunlukla, çalışmaların değerini bayağılaştırarak azaltan bir siyah-beyaz zıtlaşmasına dönüşmüştür – özellikle de Bourdieu'nün sanat sosyolojisi hakkındaki fikirleri çerçevesinde. Ama Heinich de Bourdieu ile girdiği tartışmada biraz ileriye gittiği yönünde eleştirilmişti. Sanat dünyasında sadece tekil olanı dikkate aldığı söyleniyordu (örnek olarak, Laermans'ın 2000'de yazdıklarına ve buna Heinich'in 2002'de verdiği yanıtı bakılabilir). Fakat bu Fransız sosyologlar arasındaki tartışmanın bu makale için taşıdığı önem, iki olası bakış açısının altını çizen iki kavramı – kolektif ve tekil sistemler – derinlemesine açıklıyor olmasında yatıyor. Sanatsal tercihlerin ve bunların etrafında oluşan argümanların soruşturulabilmesi bakımından önem taşıyan kuramların temelini bu zıtlaşma attı.

TEKİL VE KOLEKTİF DEĞER SİSTEMLERİ

Bourdieu ve Heinich'in öne sürdüğü birbirinden ayrı sosyolojik görüşler, sanata dair argüman sunmanın usulünün hem kolektif hem de tekil değer sistemiyle yönlendirildiği kanısını doğurdu. Söz konusu kolektif değerler, bir gruba veya toplumsal kurallara baştan uyum sağlayan bütün olası gözlem ve anlamlandırma biçimlerini içeriyor. Bu sistemde, sanat eserinin ve sanatçının değerlendirilmesi birbirleriyle bağlantılı bir çerçeveye dayanıyor. Tekil sistem-

deyse, sanat eserleri ve sanatçılar birbirlerinden ayrı olarak ele alınıyorlar. Gözlemci, farklılığı, olağandışı olanı görmek için bakıyor. Eleştirmen esere veya sanatçıya hayranlık verici olup olmadığını sorgulayarak yaklaşıyor ve argümanlarını bu temel üzerine inşa etmeye çalışıyor. Heinrich'in de işaret ettiği gibi hayranlığın duygusal veya hissi bir ilke olmadığını, kesinlikle bir ayırım yapabilme yeteneği olduğunu belirtelim. Kolektif sistem sanat eserinin değerini kurallar, standartlar ve sanat tarihi açısından ele alırken; tekil sistem kurallar dışında kalanı, aşırı olanı ve başına buyrukluğu önemsiyor. Her iki sistemin de, sanat dünyası için kesinlikle birer kesim oluşturduğunu kavramak önemli. Standartların veya tarihteki örneklerin dışına ne kadar çıkılabildiğine, kişi ancak kolektif standartlar veya ortak tarih hakkında bir fikri varsa karar verebilir. Yani bu iki sistem aynı ağ içinde yaşanan bir gerilim halinde işliyor. Sanatçı veya eser, sanatsal kurallar hakkındaki bilgisi veya ifade ettiği sanat tarihi ile bağlantılıdır. Kullanılan malzemeler, altı çizilen kavram, kompozisyon: Bir sanat eserinin bütün bu boyutları sanat tarihi açısından önemli olan bu bilgiyi verebilir (Luhmann, 1995). Sanatçı hakkında hazırlanan dosyalar, onunla yapılan söyleşiler ve sohbetler de aynı işi dolambaçlı yoldan veya sözel ifadeyle yaparlar. Tekil sistem dahilinde yapılan bu gözlemler, sanatçının veya eserin kolektif sistem içindeki değerini göz önünde bulundurmaz. Sonuç olarak rol sahibi olanlar çeşitli sanat dünyalarında gezebilir (Boltanski ve Thévenot, 1991) ve değer sistemleri de zaman ve mekâna bağlı olarak değişir. Yine de, değer kavramlarındaki değişimlerin bir çeşit tercüme çabası gerektirebileceğini kabul edebiliriz.

İÇERİK VE BAĞLAM MANTIKLARI

Daha ayrıntılı araştırmalar kolektif ve tekil arasındaki ayırımın iyice açıklanması gerektiğini gösterdi. Yazılı sanat eleştirilerinin tahlili ve söyleşilerin ayrıntıları sanatsal tercihleri yönlendiren argümanların yanı sıra ikinci bir önemli ayırımın, içerik ve bağlam arasındaki ayırımın da yapılması gerektiğini gösterdi. Sanat dünyasından görüştüğüm kişiler “içerik” terimiyle sanat eserinin kendisini kastediyorlar. İçeriği işaret eden bir argüman sanat temsiliyeti açısından dile getiriliyor. Bağlam ise sanatçının işlevine ve çalışmasını sunma ve temsil etme biçimine gönderme yapıyor. Müzelerin

ve galerilerin kurumsal çerçeveleri de bu anlamda bir bağlam olarak kabul edilebilir. Hem katılımcıların gözlemlendiği seanslarda hem de geniş kapsamlı söyleşilerde bu zıtlık kendini gösterdi. Sunacağım alıntılarda, görüştüğüm kimi uzmanlar buna değiniyor:¹

Küratör X, sadece çevre edinmeye çalışıyor. Bir keresinde Documenta'nın adres listesini yürütmüştü. Dedikodu veya değil... bu onun kişiliğinde var. Sanat hakkında hiçbir şey bilmiyor. O göremiyor. (Jan Hoet, Documenta IX'un sanat yönetmeni ve Gent Şehri Çağdaş Sanat Müzesi kurucu müdürü; özel söyleşi, 2000)

Documenta ile ilgili neler yapabileceğimize dair bir sohbetimiz olmuştu. Fakat, önce davranarak jüri üyelerini kendi şarap tadım müzesinin bulunduğu bölgeye şarap tatmaya davet eden bir küratör de vardı. Ama bu ters tepti. Kelimenin tam anlamıyla yanlış taktikti.

Görünen o ki biz doğru taktiği kullanmıştık: “temellere dönüş”, sanatın içeriğine dönüş. Bu mantık, benzeri bir toplulukta her zaman işe yarar. [...] Jan² her zaman sanatın hizmetinde olmuştur. Ve böyle insanlar için sanata gerçekten adanmış olmak belirleyici bir önem taşır. [...]

Hem hayli ticarileşmiş bir sanat dünyasının bakış açısından başlamıştık; çünkü 1986'dan beri bir dolu şey olup bitmişti. Galerilerde ve eser satışlarında devasa bir patlama yaşanıyordu. Ayrıca pazarlama da sanat dünyasında ilk defa bu kadar merkezi bir konuma yerleşmişti. Biz buna karşıydık ve mesela şöyle dedik: “Jeff Koons yok”; hem de bunu iyi bir sanatçı olmasına rağmen söyledik. O zamanlar bir deyim olarak “Koons değil” demek ilginçti. (Bart De Baere, Documenta IX çalışanı ve Antwerp Çağdaş Sanatlar Müzesi Yöneticisi; özel söyleşi, 2000)

Sanatın bağlamı hakkında bir şeyler bildiğiniz zaman kolayca başlayabilirsiniz. Tek yapmanız gereken bir gözünüzü hep en iyi galeriler, müzeler ve bir nebze kabul edilebilir bir tercih yapabilecek seçkin küratörler üzerinde tutmaktır. Aslında bunu yaparak da sanat hakkında bir şeyler bilme

1 Bu ifadeler burada telaffuz edildikleri tarih, sanat veya sosyal içerikli çerçeveleri için değil, içerik ve bağlam arasındaki kavrama dayalı ayrıma dair söyledikleri sebebiyle aktarıldı.

2 Jan Hoet.

zorunluluğundan kurtulmuş oluyorsunuz. (Richard Fonke, ticari galeri kurucu ortağı; özel söyleşi, 2001)

İçerik ve bağlam arasındaki ayrımın sanat dünyasında oynadığı önemli rol bu alıntılar sayesinde açıkça anlaşılacaktır. Sanat dünyasında rolü olan birçok aktörün aksine bazı sosyolojik çalışmalar sanat eserinin içeriğini unutmuş görünüyor. Yine de, yukarıdaki alıntılar sayesinde, içerik ve bağlam arasındaki ayrımı dikkate almazsak sanat dünyasındaki tercihleri ve bunların dayandığı argümanları anlamanın zorlaşacağı açıkça görülüyor. Birçok argümanın nesnelerin içeriği ve bunların birbirleriyle olan ilişkilerinin gözlemlenmesi temel alınarak oluşturulduğunu saha bulguları gösterdi. Mesela bir sanat eserinin kendi içindeki tutarlılığı – önemli bir değer yargısıdır – renklerin ve şekillerin bir araya geliş biçiminden, kullanılan dilden, anlatım yapısından vb. anlaşılır. Buna ek olarak, sanat eserleri mevcut sanat bağlamına yerleştirildiklerinde ve tarihsel bakış açısıyla değerlendirildiklerinde diğer sanat eserleriyle bağlantılıdır. Yalnızca nesneye veya onun başka bir nesneyle olan ilişkisine odaklanan gözlemlerin yanı sıra, argüman sunma biçimleri veya anlamlandırma yöntemleri de içerik mantığıyla yönetilir.

Görüşüğüm uzmanlar toplumsal etkenleri çoğunlukla olumsuz değerlendiyor olsalar da, yukarıdaki alıntılar bu etkenlerin bir esere değer biçilirken göz önünde bulundurulduğunu da gösterdi. Bir sanat nesnesinin kendi kriterlerine uyup uymadığına veya atölyesini ne zaman terk edeceğine her şeyden önce sanatçı kendi karar verir. Dahası, sanat eserinin değeri sanatçının sosyal konumu, sergileri düzenleyen kurumlar, onlar hakkında yazan dergiler vb. temeller üzerinden kararlaştırılır. Eserin sanatsal niteliği kurumsal bağlamdaki konumuna göre belirlenir. Sonuçta, çalışmanın niteliğinin “iyi” olup olmadığı, nesnenin dahil edildiği kurumun – bu önemli bir koleksiyoner veya bir ticari galeri olabilir – hiyerarşik konumuna bağlı oluyor. Bu düşünce biçimi bağlam mantığını yansıtır.

DÖRT DEĞER SİSTEMİ

İçerik ve bağlam mantıkları tekil ve kolektif sistemlerle birleştirildiğinde sanatsal tercihleri tahlil etmeye yarayacak dörtlü bir değer sistemini

kapsayan açıklayıcı bir çerçeve çizilebilir: (i) tekil bir içerik ve (ii) tekil bir bağlam mantığı bir tarafta; (iii) kolektif bir içerik ve (iv) kolektif bir bağlam mantığı diğer tarafta. Yapılan tercihleri yönlendiren bu dört değer sistemi birbirinden en azından üç şekilde ayrılıyor: Öncelikle (i) farklı odak noktaları veya muhataplarıyla; (ii) tercihleri meşrulaştırırken kullanılan muhtelif argümanlar ve (iii) argümanları destekleyen farklı zaman boyutlarıyla. Şimdi bu çeşitlemeleri dört değer sistemiyle ilişkilendirelim.

Tekil içerik mantığıyla hareket eden bir aktör sanat eserinin kendine göndermede bulunur (odak). Böylece dikkatini tarihe dayalı olmayan bir görüşten (zaman boyutu) çalışmanın kendi içindeki tutarlılığına (argüman biçimleri) yönlendirir: Esere değer biçilirken öne sürülen argümanlar, tarihsel bağlamdan bağımsız olarak sunulacaktır. Karar mercii eserin kendisi, içerdiği güç veya ikna edici mesajı karşısında vs. kendini kaybetmiştir (ya da kaybetmemiştir). Çünkü, mesela belli bir koreografik düzende sahnelenen bir dans gösterisi baştan sona uyumludur veya bir resim kendisiyle eksiksiz bir uyum içindedir...

Öbür taraftaysa, aynı aktör, sanatçı (odak) hakkında konuşurken argümanlarını tekil bağlam mantığına göre yapılandırır. Bu, göndermede bulunulanan nesne değil, özne olduğu anlamına gelir. Bu durumda da, argümanın tutarlılığı sanata duyulan inanç veya sanatçının ortaya koyduğu etik değerler desteklenir. Başka bir deyişle, sanatçının “kişisel normları” meselenin merkezi veya argümanın kendisi oluyor. Bu, sanatçının sadece kendi belirlediği genellemeler veya sanatsal kuralları uygulaması ve sonuna kadar da onları takip edebileceği anlamına geliyor. Örneğin çağdaş dans koreografı Anne Teresa De Keersmaecker öyle birdenbire klasik veya jazz baleye dönüş yapamaz. Aynı şekilde belgesel resimler yapan Luc Tuymans birdenbire gerçeküstü resimler üretmeye başlayamaz. Böyle bir söylem bağlamında, sanatçının biyografisi de (zaman boyutu) epey ikna edici bir rol oynayabilir. Tekil bağlam mantığının aksine, tekil içerik mantığının kişisel olduğu için mütevazı da olsa tarihsel bir boyutu vardır. Tekil bağlam mantığında biyografinin tamamen sanatsal bir seyir olarak anlaşılması önemli. Sanatsal ifade biçiminin zaman içinde nasıl geliştiğini bu gösterir ve sanatçının (kurumsal) kariyerinden tamamen ayrılır.

Üçüncü değer sistemi olan kolektif içerik mantığında karar mercii, diğer sanat eserlerine (odak) göndermede bulunur. Sanat eseri, geçmişteki kimi

DEĞER SİSTEMLERİ

	TEKİL SİSTEM	KOLEKTİF SİSTEM
İÇERİK MANTIĞI	<u>Odak:</u> Sanat eseri <u>Argüman Biçimi:</u> Kendi içinde tutarlılık <u>Zaman Boyutu:</u> Tarihsel-olmayan	<u>Odak:</u> Sanatsal referanslar <u>Argüman Biçimi:</u> Sanatsal kurallar <u>Zaman Boyutu:</u> Sanat tarihi
BAĞLAM MANTIĞI	<u>Odak:</u> Özne <u>Argüman Biçimi:</u> Kişisel normlar <u>Zaman Boyutu:</u> Sanatçı biyografisi	<u>Odak:</u> Toplumsal referanslar <u>Argüman Biçimi:</u> Toplumsal kurallar <u>Zaman Boyutu:</u> Mevki eğrisi

sanat hareketleri veya günümüzde moda ya da eğilimler (argüman biçimleri) gibi sanatsal kurallarla ilişkilendirilebilir. Bu argüman biçimleri kategorisi bağlamında sanat tarihinin iç yüzünü anlamak da (zaman boyutu) önemli bir rol oynar. Sonuç itibarıyla kolektif içerik mantığı, tekil içerik mantığında hiçbir şekilde yeri olmayan önemli bir tarihsel yaklaşımı içerir. Örneğin belli bir sanat eseri kavramsal sanatın iyi bir ifadesi olarak değerlendirilebilir veya kendini minimal dans geleneği içine yerleştirdiği vs. söylenebilir.

Son olarak, kolektif bağlam mantığına dahil argümanlar öne sürülebilir. Kolektif bağlam mantığı içinde, sanatsal referansların, sanatsal kuralların veya tarihsel argümanların hiçbir önemi yoktur. Sadece nüfuzlu kişiler veya kurumlar gibi topluma ilişkin referanslar hesaba katılır: Sanatçının

sergisini düzenleyen kurumlar ne kadar önemlidir? O dans gösterisi nerede sahnelenecektir? Burada sanatsal kurallardan ziyade topluma ilişkin olanın (argüman biçimleri) baskın çıktığı bir kurum mantığıyla karşılaşıyoruz. Yani önemli olan sanatçıların neler yarattıkları değil, yarattıkları şeyi nerede sergiledikleridir. Sanatçıların bulundukları konumlar da önemlidir. Belirli bir komiteye, jüriye veya önemli bir iletişim ağına vs. mensuplar mıdır? Burada zaman boyutu sanat geçmişini gösteren biyografiyle değil, galeriler, müzeler ve sergilerdeki mevki eğrisiyle oluşturulur.

Belli sanatsal tercihler yapılırken devreye giren belirli argüman biçimleri dört ayrı değer sistemi içine yerleştirilebilir. Yukarıdaki şema ortaya konulan argüman biçimlerini temsil ediyor. Son olarak, bir sistem veya mantığın bir diğerini dışlamadığını belirtmek önemli. Argüman biçimlerinin yapılandırıldığı yananamlı ağa bağlı kalarak okumalar yapmak her zaman mümkün.

BOURDIEU'DEN SONRA: AKTÖR-AĞ KURAMI

Sanatla ilişkisi olan bütün kuruluşlar gibi bir müze de, kuruluşun akıllardan silinmeyecek bir imajını yansıtmak için dış görünüme dair simgeler kullanan bir kara kutudur. Bunu yapmanın anahtar yolları da sergi katalogları ve koleksiyon tanıtımlarından geçer. Bunlar bir sanat kurumunun inancını anlatan yazılardır ve sanat tarihinden konuyla bağlantısı olan bir hikâye çıkarıp onu anlatmaya çalışırlar. S.M.A.K.'nin 1999'daki açılışı için basılan müze katalogu iyi bir örnek olarak verilebilir (bkz. Hoet, Commandeur ve De Keyser, 1999). Katalog, koleksiyondaki modern klasikleri Post-Kübizm'den, renk alanı resmi ve temel resimden geçerek, Land Art'ın gelişimine kadar 18 bölümde anlatır. Benzeri sanat tarihi altyapılı okumalar kaçınılmaz olarak seçim yaparlar. Karşımızda kuliste bıraktıkları eski mevkileri ve sahneye çıkan yeni duruşları arasında yaptıkları bir çeşit "söylem temizliği" varmış gibi görünüyor. Yukarıdaki sistemi kullanarak siz de, ön plandaki "resmi" söylemin temel olarak içeriğinin tekil ve kolektif mantığının içinde yer aldığını ileri sürebilirsiniz. Fakat, muhtemelen, uçlarda bir yerlerde bağlamın tekil ve kolektif mantıkları da rol oynuyordur. Şimdi AN'tyi kullanarak sanatsal tercihler yapılırken

hangi mekanizmaların ortaya çıktığını (sanat tarihi içerikli olanlar hariç) gözlemleyerek bu kara kutuyu açmaya çalışacağım.

Kara kutu açılmadan önce, herhangi bir yanlış anlamayı önlemek için bu makalede kullanmayı planladığım ilişkiler ağı incelemelerini göz önünde bulundurmalıyım. Bundan böyle kullanılacak olan “ilişkiler ağı” terimi arkadaşlığa gönderme yapmıyor. Fakat insanlar arasındaki bir çeşit şaibeli bağla da ilgisi yok. İlişkiler ağı dendiğinde çoğu insanın aklına her türden gizli kapaklı bağlantı, siyasi bağlar veya karanlık anlaşmalar geliyormuş gibi görünüyor. Bu çağrışımları da tamamen gözden çıkartmıyoruz ama bizim daha kapsamlı bir açıklamaya ihtiyacımız var: İlişkiler ağını kavşaklar ve uçlar arasındaki bağlantı olarak tanımlayan ANt’ye göre bu, her şeyden önce ve en önemlisi, etik dışı olduğu anlaşılmaması gereken analitik bir kavram. Bağlantılar arasında geçici olarak denge sağlanabilir ve bu denge her an da bozulabilir. Bu aynı zamanda bir ilişkiler ağının tam da bu yüzden gerilimler, anlaşmazlıklar ve tartışmalarla bir arada tutulabileceği anlamına da gelebilir. Chantal Mouffe bunu “ıstırap” olarak tanımlamıştı (2005). Örneğin, aynı ağ üzerinde işlev gören insanlar birbirlerine fikir ayrılıklarıyla bağlanıyor olabilirler. Olumsuz bir eleştiri yazısı; metin, yazar, yayın mecrası, sanat eseri, sanatçı ve hatta çalışmanın sergilenmesini sağlayan organizatör arasında dolambaçlı bir bağlantı yaratabilir. Aynı şey sanat eserleri için de geçerlidir. Sanat tarihi geçmişleri veya mevcut sanat içerikleri birbirlerinden tamamen farklı olduğu için hiçbir ilişkilerinin bulunmadığı düşünülen sanat eserleri, başka sebeplerden dolayı aynı ağın parçası olabilirler. Örneğin aynı metnin veya koleksiyonun parçasıdır, veya aynı galeri sahibi tarafından savunuluyorlardır. ANt diliyle söylersek, bir ilişkiler ağının varoluşu onun içeriğinde (benzer yapıları sayesinde bir arada duran veya aynı gelenekten gelen sanat eserleri) değil, işin resmi boyutunda yatar: İlişkiler ağını yaratan bağlantılardır. Bu, ilişkiler ağı kuramı ve Bourdieu’nün sosyolojisi arasındaki gerçek bir farklılıktır. İkincisinin sahadaki dinamikleri tutuculuk ve aykırılık arasındaki çatışmayla belirlenir. İki kategori de sanata bakışlarındaki paralellikle içten içe bir arada dururlar. Bu nedenle, bu sanat anlayışı kuramsal açıdan tutuculuk ve aykırılık arasındaki sınırı olduğu kadar ittifakların nasıl oluşturulduğunu da açıklar.

ANt içinde de bağlayıcı etken içerik temelli terimler, ideolojiler, değerler vb. olabilir. Fakat sadece bir avuç muhtemel destekçi var. Bir

ilişkiler ağı; para, sanatsal ilham, güzel gözler, dil, yumuşak bir ses, çıkarlar, işlevsellik, fırsatçılık, coğrafi yakınlık, telefon veya internet bağlantısı, bilgi, enformasyon, kazanç umutları ve eklenebilecek birkaç seçenekle daha kolayca şekillendirilebilir veya bir arada tutulabilir. ANt içindeki bir ilişkiler ağı her zaman çok katmanlıdır. Sanat dünyası, sanat eserlerinin birleştirici etken olduğu bir küresel ilişkiler ağı olarak görülebilir. Bu yarı-nesneler; müze yöneticileri, bağımsız küratörler, galeri sahipleri, sanatçılar, koleksiyonerler, sigorta simsarları, taşıma şirketleri, biyo-mühendisler, restorasyon işçileri, laboratuvarlar, politikacılar, eleştirmenler, avukatlar, makaleler, kataloglar, resim, ahşap, metal vb. arasında bağlantılar yaratır. Bu küresel ağ içerisinde birçok kademe ve alt-ağ mevcuttur. Ancak, Jan Hoet ve Barbara Vanderlinden bunlardan biri için çalışıyorlar. Siyasi bir tüzellik içindeki basit bir coğrafi yakınlık, bu kitabın yazarını ve küratörleri işte bu makalede bir araya getirdi.

TAŞRALI İLE ULUSLARARASI OLAN ARASINDA

1983 yılında, editörlüğünü Karel Geirland'ın yaptığı *Art in Belgium since 1945* [1945'ten Bu Yana Belçikâda Sanat] adında bir kitap yayınlandı. Yirmi sekizinci sayfasında Jean-Pierre van Tieghem, Karel Geirland ve genç Jan Hoet'i, üzerinde "taşralının göz kamaştıran cazibesi" yazılı bir kağıdı tutarken gösteren siyah-beyaz bir fotoğraf var. Bu fotoğraf, Belçika'nın sanat tarihinde karanlık bir dönem olduğu gerekçesiyle çoğunlukla gözden çıkartılan 1970'lerdeki aktörlerin neyi savunduklarını iyi özetliyor. Karanlık dönem derken sanat adına mutlak bir imkânsızlıktan bahsetmiyoruz. Zira 1970'ler Belçika'sındaki sanat Marcel Broodthaers, Panamarenko, Raoul de Keyser ve Jef Geys gibi uluslararası isim yapmış sanatçıların etkisi altındaydı. Fakat birçoğu Belçika "taşra"sının dışına zar zor çıkabilmişlerdi.

Çok az Belçikalı sanatçı sınır dışına çıkabilmişti. Halbuki Belçikalı koleksiyonerler dışarıdan, özel koleksiyonları için bir dolu eser satın alıyorlardı. Bu çemberlerin merkezinde Fernand Spillemaeckers'in Brüksel'deki MTL'si ve Anne de Decker ile Bernd Lohaus'un Antwerp'teki Wide White Space'i gibi galeriler vardı. MTL çoğunlukla Carl André, Jan Dibbets, Gilbert & George ve Art & Language'in beğenilerine göre kavramsal

sanat örnekleri sunuyordu. Wide White Space ise Bernd Lohaus'un öğretmeni Joseph Beuys'un etrafındakilere odaklanıyor ve Beuys, Edward Kienholz, Christo ve Georg Baselitz gibi sanatçılara ev sahipliği yapıyordu. Çalışmaları sergilenen Belçikalılar; Marcel Broodthaers, Panamarenko, Hugo Heyrman, Guy Mees, Dan van Severen, Philippe van Snick ve... Bernd Lohaus idi (Loessens, 1994). Birçok sanatçı, koleksiyoner, uzman ve başka ilginç toplulukların bir araya gelebildikleri uluslararası bir platform oluşturmuşlardı. Dahası, Wide White Space ve MTL 1970'lerde iki ayrı ilişki ağı ve "kutbu" olarak görülüyorlardı. Koleksiyoner Annick ve Anton Herbert ikilisi o dönemi şöyle anlatmışlardı:

Önceleri sadece Belçika sanatı topluyorduk. Bu bir aile geleneğiydi. Annick olaylara çok daha uluslararası bir gözle bakıyordu. Bu da bizi Flaman sanat sahnesinden uzaklaştırdı. Uluslararası olana kendiliğinden yönelmeye başlamıştık ve etrafta neler olup bittiğinin farkındaydık. İlk adım³ 1971-72'de Fernand Spillemaeckers ile kurduğumuz hayati bağ ile atılmış oldu. Biz daha çok MTL "klanı"ndandık. Daled⁴ gibilerse Wide White Space grubuna dahildiler. [...] Neyse, sözünü ettiğimiz o zamanlar küçücük bir dünyaydı. [...] MTL; Robert Barry'nin, Sol LeWitt'in, Carl André'nin platformuydu... Wide White Space Beuys'a bağlıydı ve Polke, Palermo ve benzeri isimleriyle daha Alman'dı. Fernand daha uluslararası ekseniye ve üstelik daha kavramsal sanat odaklıydı. (Annick ve Anton Herbert, özel söyleşi, 2001)

Yani o zamanların küçük Belçika sanat sahnesi birkaç alt ilişkiler ağından oluşuyordu. İlginç olan, Jan Hoer'in 70'lerin ortasından itibaren Joseph Beuys, Marcel Broodthaers ve Panamarenko üzerinden Wide White Space ağına bağlanmasıydı. Fakat her nasılsa, Wide White Space'in 1976'da kapanması ve Fernand Spillemaeckers'in 1978'de geçirdiği kaza sonucu ölümünün ardından bu iki merkez ortadan kayboldu.

Sonuç olarak Gent'teki Çağdaş Sanatlar Müzesi'nin (bugünkü S.M.A.K.) 1975'teki kuruluşu ilginç bir ana denk geldi. Bu müze Belçika'da

3 Yurtdışından eser satın alırken ilk adım.

4 Koleksiyoner Heiman Daled.

(uluslararası) çağdaş sanat sergileri düzenlenebilmesi için bariz bir şekilde alan yaratmış oldu. Müzeyi kurmak için 1957'den beri mücadele eden Çağdaş Sanatlar Müzesi Derneği'nin önü doğru anda açılmıştı. Dernek, müze binasının inşasından önce uluslararası çağdaş sanat parçalarından oluşan sağlam bir koleksiyonu hazır etmişti bile. Dernekte çoğunlukla hem dernek hem de kendi koleksiyonları için parçalar satın alan özel koleksiyoncular vardı. Demem o ki, 1975'te halihazırda bir koleksiyon vardı ama bir bina yoktu. Jan Hoet de bu yüzden Güzel Sanatlar Müzesi'ne misafir olmuştu. S.M.A.K. 1999'da daha önce kumarhane olan bir binada açılana kadar, Hoet "hayalet müze" dediği bir binada çalıştı.

1975 ile 1980 arasında bir tarafta Dan van Severen (1976), Jan Burssens (1976) ve Jos Verdegem (1977) gibi sanatçılarla, diğer taraftaysa Panamarenko (1976), Marcel Broodthaers (1977) ve Joseph Beuys (1977) gibi daha büyük uluslararası isimlerle başlayan ilk sergilerin odağı bölgesel ve uluslararası anlamda ana akımın dışında şekillenmişti (Hoet, Commandeur ve De Keyzer, 1999). Hoet 1979'da *Insight/Overview - Overview/Insight* sergisinde o zamanların Belçika'sının, özellikle de Flaman bölgesinin "avangard"ının bir çeşit listesini çıkarmıştı ve onu tahlil etmişti. Hoet bu şekilde sanat camiasının koşullarını gözden geçirmişti ama aynı zamanda da Belçika avangardı için yeni bir sanatsal çerçeve çiziyordu. Zira sağladığı bu platformda Leo Copers, Lili Dujourie, Guy Rombouts ve Jan Vercruysse gibi isimler vardı. Hoet bu şekilde sanatçıları, uluslararası standartlarda idare edebileceğine inandığı bir ilgi merkezine sürükledi. *Insight/Overview*'den önceki dönem hâlâ "taşralı" olanın programlanmasıyla şekilleniyordu ve uluslararası olmaya yeni yeni başlamıştı. Bu durum, bir sanat eserinin coğrafi konumuna göre seçildiği küreselleşen dünyadaki bir geçiş dönemi olan 1970'lerden 1980'lere geçişin içindeki tipik bir örnek olarak değerlendirilebilir. Söz konusu yurtdışındaki sanat olduğu sürece, odak – özellikle satın alırken – uluslararası sanat standartlarındaydı. Örneğin, 1975 ile 1979 arasında S.M.A.K., Galerî MTL aracılığıyla büyük miktarda Amerikan kavramsal sanatı satın aldı. Belçikalı sanatçılar açısından konuşacak olursak, bir taraftan aynı standartları yakalayan eserler seçiliyorsa da, diğer taraftan bu eserler bölgesel bir bakış açısıyla satın alınıyorlardı ve uluslararası profesyonel ilişkiler ağında kendilerine kolayca yer bulamıyorlardı. Ulusal sanat sahnesinde *Insight/Overview* bu ikili

yaklaşımın sonunu getirdi. Bir topluluk sergisi olan *Art in Europe since '68* [68'den Bu Yana Avrupa'da Sanat, 1980] ile Hoet, bu ikili sergi politikasını uluslararası düzeyde de geride bıraktı.

Bu ilk büyük uluslararası proje, müze müdürünü Avrupa'nın sanat profesyonellerinin ilişki ağına yerleştirdi. İşe sosyolojik açıdan bakan gözlemci için bu ilk uluslararası adımın nasıl atıldığını anlamak ilginç olabilir. Hoet, seçici kurula İtalya'dan Germano Celant (*Arte Povera*'nın kaşifi mi yoksa mucidi mi?), Almanya'dan Johannes Cladders, Birleşik Krallık'tan Sandy Nairne ve Hollanda'dan Piet van Daalen gibi isimleri ekleyerek karar mekanizmasını uluslararası kıldı. Böylece, olup bitenlere ilişkin haberler Avrupa'nın çeşitli bölgelerine yayılırken, uluslararası bir destek temeli de atılıyordu. Kurul 15 sanatçı seçmişti, her bir sanatçı da bir sanatçı daha seçebiliyordu. Bu uluslararası sanat camiası içinde yapılan seçimler için bir kartopu etkisi yarattı. Ve bu da, seçim işleminin kendisi açısından çok daha geniş bir toplum desteğinin temelini attı. Hoet:

Almanya'dan Cladders'in ve Piet van Daalen'in de içinde olduğu uluslararası bir takım kurdum. Onlar Beuys ile birlikte Middelburg'taki büyük bir sergiyi henüz tamamlamışlardı. [...] Yaptığımız işin uluslararası sunumu için kesinlikle çok önemli bir rol oynadılar. Tercihlerimi bu birliktelikleri temel alarak yaptım. O zamandan beri de bir daha bu yöntemle çalışmadım. Biliyorsunuz, başlangıçta benzer bağlantılarım yoktu. Bu insanlarla çalışmak benim için bir gereklilikti. Bana bilmediğim şeyleri anlatabilirlerdi, kendi ilişki ağlarına çoktan sahiplerdi. (Hoet, özel söyleşi, 2000)

Sergiler ve uluslararası karar mercilerinin dahil edilmesi sayesinde bir ilişkiler ağı kurulduktan sonra ikinci uluslararasılaşma dalgası sanatın kendisiyle geldi. Ne de olsa belirli eserlerin elinizde bulunması demek, diğerlerinin de dümen suyuna dahil edilmesi ihtimalinin artması demek. Joseph Beuys'un 1977'de bağışladığı birkaç çizim ve dahası 1980'de *Wirtschaftswerte* adlı eserinin satın alınması bu müknaatıs etkisini yaratmıştı. Fakat, her şeyin ötesinde Hoet dernekten, 20 yılı aşkın bir zaman zarfında toparlanmış iyi bir uluslararası koleksiyonu miras aldı. Bu tür durumlarda sanat eserleri mevcut aktörleri buyruğu altına alıp oyuna yeni aktörlerin katılmasını sağlar. Sonuç olarak, meşhur bir eseri edinmiş

olmak, acemi bir müze yöneticisi için önemli bir gelişmedir. Dolayısıyla, Hoet'in *Wirtschaftswerte*'ye sahip olmak için yaptığı yatırımları biraz ayrıntılandırmalıyım.

Sanat dünyasında benzeri bir kazanç edinmek çoğunlukla bir sergiyle başlar. Bir projeye bir sanatçıyla giriyorsanız, işin sonunda genellikle bir esere sahip olursunuz, muhtemelen de hayli ucuza mal edersiniz. Bu yolla ticari galerilerin de önünü kesebilirsiniz. Birçok müze yöneticisi bu stratejiyi kullanır. Müzedeki koleksiyon listesinin verilerine bakarak, S.M.A.K.'nin 1975 ile 1999 arasında eserleri nasıl satın aldığını inceledim. 617 eserin kaynağını ve alış fiyatlarını takip etmek mümkündü. Yarıya yakını doğrudan sanatçının kendisinden alınmış, % 29'u bağışlanmış, % 20'si ise satın alınmış. Geriye kalan bağışlar da dernekten (% 5), galerilerden (% 3), koleksiyonerlerden (% 3), ve anonim bağışçılar ile diğer kuruluşlardan (% 16) alınmış. Satın almalarda ise sanatçının kendisinden aracısız yapılan önemli bir kısmın yanı sıra % 19 galerilerden, % 2 özel koleksiyonerlerden ve % 3 de diğer kaynaklardan gelmiş. Basit bir hesap eserlerin çoğunun (% 49) doğrudan sanatçıların kendinden geldiğini gösteriyor; demek ki müze koleksiyonuna giden yol buymuş. Benzeri alım işlemleri ve bu makalenin ana meselesinin örtüştüğü bu noktada, Beuys örneğindeki mekanizmalara dair Hoet'in kendi açıklamalarından kapsamlı bir alıntı yapabilirim:

Onu zaten tanıyordum ama kolay olmadı. İlk başta sadece satın alabilirdim, sergileyecek alanım yoktu. Ama Beuys sergisini kesinlikle yapmak istiyordum. 1975'te "Panamarenko, Broodthaers ve Beuys", dedim. "Bu işi Beuys tamamlar." Beuys'a, müzeyi uluslararası bir seviyeye taşımak için ihtiyacım vardı, *Arte Povera*'ya da aynı şekilde. [...] Sonra 1977'de Almanya'da Europalia yapıldı. Europalia'nın patronu Kont X'e gittim ve "Ben herhangi bir Alman sanatı istemiyorum, tek istediğim şey bir Beuys sergisi" dedim. Bu müzeye dahil edilecek bir Beuys eseri için elimdeki tek şans buydu. Europalia'daki muhtelif Alman sanatçılardan oluşan bir karma sergi benim için çok daha kolay olurdu. Bunun için param da vardı. Ancak, sonrasında Beuys'u satın alamayabilirdim. Peki ben ne yaptım? Almanya Beuys'u veto etmişti, Gent şehri de paraları sökülme istemedi. Kont X sağolsun, biz de böylece bir anlaşmaya vardık. O da sanatla ilgileniyordu, ben de kulis yapması teklifinde bulundum. Brüksel'deki Güzel Sanatlar Müzesi

Müdürü De Smet de benim arkamdaydı. Sonuç olarak Beuys'un Europalia kataloglarında yer alabileceğinde karar kılındı ama kuruluş herhangi bir ödeme yapmayacaktı. Parayı Gent şehri ödedi. [...]

Sonra Beuys için savaştım zorunda kaldım, çünkü galeriler çevresini kuşatmışlardı. "Sergiye şüphesiz bu dünyadan bihaber şehirde açmayacaksınız, ne işe yarar ki?" Londra, Paris, New York olmalıydı. Ve sonra Beuys aniden kabul etti. Hollanda'dakilerle konuşmaya gitti. Nijmegen'deki müzenin müdüründen bahsediyorum. Beuys'un depresyondayken birkaç yıl yanlarında kaldığı çiftçilerin oğluymuş. Sonra karar verdi işte, [...] ve 68'den *Bu Yana Sanat* için *Wirtschaftswerte*'yi yaptı. 450 bin Alman Markı'na mal oldu. Ve ben de 900 bin frank⁵ ödeyebilecektim. [...]

Böylece artık, Mario Merz, Kounellis ve Kabakov gibi sanatçıların çalışmalarını da daha ucuza satın alabilecektim. Başardığımı göstermek için kelimesi kelimesine şu argümanı kullandım: "Bakın! Kocaman bir Beuys koleksiyonumuz var." Hâlâ da kullanıyorum. "Beuys için o zaman ne ödediğimizi biliyor musunuz? Ve siz bunun iki katını istiyorsunuz." [...] Panamarenko bile bir keresinde fiyatı indirdi. Bende Panamarenko olduğu için de, Broodthaers'ı Koleksiyoner X ve oğlundan ucuza satın alabildim. (Hoet, özel söyleşi, 2000)

Öncelikle bir Joseph Beuys eseri satın almanın neden bu kadar önemli olduğunu saptamak ilginç oldu. Önemliydi, çünkü Hoet onu, Broodthaers ve Panamarenko gibi isimlerden oluşan Belçikalı sanatçılar ittifakını müzesiyle birlikte uluslararası seviyeye çıkartmak için kullanmak istedi. Ayrıca *Arte Povera* ile birlikte üçler erkini de güçlendirme peşindeydi. 1977'deki Joseph Beuys solo sergisi için çiçeği burnunda müze yöneticisinin; aristokratlardan, diğer müze yöneticilerinden, Europalia gibi organizasyonlardan, önemli profesyonel muhataplardan, Beuys'un yakın arkadaşlarından, belediyeden vb. oluşan çok katmanlı bir ağ kullanması gerekiyordu. O zamanlar uluslararası sanat çevrelerinde esamesi okunmayan Gent haritada yerini bulmalıydı. Bu, birkaç şeyin yanı sıra galerilerin "önünü açmak" ve tabii sanatçıyı ikna etmek demektir. Almanya'dan gelecek sanatçılardan oluşan bir topluluk etkinliği değil de, bir solo sergi olması

5 22.310,42 Avro.

bu yüzden önemliydi. Sonuç olarak yapılan jest ve ifade edilen güven tamamen içten olmalıydı. Bu fikir bir kere işlemeye başladı mı, insanlar bağış yapmanın karşılıklılık ilkesine dayanarak çalıştığı gayri resmi bir ekonominin içine girerler (Mauss, 1925): Sanatçıya sunulan büyük bir bağlılık, gelecekte alacağı bir karşılığı bekler ve önceki bağışlar ve borçlar da aynı şekilde karşılık beklerler.

Bir satın alımla ilgili görüşmeleri takiben atılacak bir sonraki adım, *68'den Bu Yana Avrupa'da Sanat* sergisine bir iş üretmesi için Beuys'u ikna etmektir. Varılacak anlaşma, başka önemli sanatçıların çalışmalarını da düşük fiyattan elde etmek için kullanılabilir. S.M.A.K. temsili bir banka veya sanatın niteliğini garanti altına alan bir itici güç olarak görülüyordu. Avrupa'daki benzer kurumlara göre daha kısıtlı bir bütçesi olan Gent Müzesi için eserleri ucuza satın almak artık çok daha önemliydi.

Nam salmış eserlerin mülkiyetini edinmek böylece başka tanınmış eserlerin de müzeye dahil edilmesini sağlayan bir toparlayıcı etkene dönüştü. Tüm satın alma aşaması biraz daha incelenince ortaya birbirinden ayırmanın mümkün olmadığı üç ayrı ekonomi çıkıyor. Güven, dostluk, karşılıklı tanıma ve saygıya dayalı bir gayri resmi ekonomi var. Burada, karşılıklılık ilkesine dayalı bir değiş tokuş yöntemi de olasılıklar dahilinde. Sonra bizi klasik Bourdieucü hikâyeye götüren temsili ekonomi geliyor. Kapital temsili yüksek bir eser, temsili değeri yüksek başka eserleri elde etmek için kullanılabilir. Fakat, Bourdieu'nün tahlili, burada sanat eserlerinin kendilerinin oynadığı rolü hafife alıyor. Beuys'un *Wirtschaftswerte*'si diğer sanat eserlerini çekmek için gerçek bir etken rol üstleniyor. Eser, uzaktaki yaratıcısının etkileme gücünü canlı tutuyor. Bu önemli bir nokta, çünkü sanatçı ve eseri, zamanda ve mekânda birbirlerinden ayrılabilir durumdalar (dans, tiyatro veya müziğe uyarlayamayacağımız bir şey). Bu da, çalışmanın bir bölümünün bir başkası tarafından üstlenilebilmesini sağlıyor – bizim örneğimizde kendileri bir müze yöneticisi. Sanatçı ölmüş veya binlerce kilometre uzakta yaşıyor olsa da, eser, sanatçıyı temsilen kullanılabilir. Son sırayı ise mali ekonomi alıyor: Bir eser bağışlanmadıysa, mutlaka satın alınmıştır. Burada ilginç olan şey gayri resmi, temsili ve mali ekonomiler arasındaki karşılıklı etkileşim. Örneğin, yolunda giden kişisel ilişkiler bir fiyatın düşürülmesini sağlayabilir. Öbür taraftaysa yüksek bir sembolik değer, diğer eserlerin alış fiyatlarını düşük tutmak için bir neden olabilir. İlgi çekici bir esere sahip olmak isteyen herkes kartlarını

bu üç ekonomide de doğru oynayabilmelidir. Sanat pazarının dolambaçsız olmadığına farkında olmak önemli: Sanatsal veya temsili çıkarların varlığı, bir sanat eserine sahip olmanın, bir araba veya elbise satın almaktan biraz daha farklı işlediği anlamına geliyor.

Fakat bu tahlil bir sanat eserini satın almakla sınırlı. İçinde, birkaç nam salmış eser barındıran bir müze koleksiyonu, diğer müzelere göre daha yüksek değiş tokuş değerine sahip demektir. Burada da yine, karşılıklılık ilkesi işbaşında. Bir eserin alıcısı çoksa, sahibinin de bu eserin karşılığında ne isteyeceğine dair ufku genişliyor. Bu da bir müze yöneticisine veya bir küratöre her zaman en iyi eserlerden, başka koşullar altında ödünç alınması muhtemelen mümkün olmayan parçalardan oluşan sergiler yaratma şansı veriyor. Diğer bir deyişle, sergiyi hazırlayan kişi, böylece çok daha iyi ve çok daha başarılı projeler oluşturabilir. Dahası bir müzeye ödünç verilmiş bir eser başka bir ülkede temsilcilik görevi üstlenebilir. Üzerinde “Gent Çağdaş Sanatlar Müzesi Koleksiyonu” etiketi taşıyan eser, uzaktaki yaratıcısı adına çalışmaya devam ediyor. Aynı işlevi sahibi için de görüyor. ANt jargonunda buna temsilcilik mekanizması deniliyor. Küratör Barbara Vanderlinden S.M.A.K. için şunları ifade ediyor:

Dünyanın neresine gidersem gideyim, insanlar bu eserlerin Gent'te olduğunu biliyor. Yani önemli bir temsili değere sahip. Gent'i haritaya yerleştiriyor. Mevzu hepi topu birkaç eserden ibaret olabilir ama bu yeterli. O eseri bir sergi veya benzeri bir şey için isteyecek kişinin yolu her zaman Jan Hoet'ten geçecek. (Vanderlinden, özel söyleşi, 2001)

Tanınmış eserlerle örülü ağ sağolsun, Jan Hoet de o ağdaki yerini alabildi. Müzeye giren her eser önce yöneticinin ellerinden geçiyor. Bu eklem noktasından gittikçe büyüyen bir uluslararası ilişkiler ağı yaratılabiliyor. Sergilerde ve koleksiyonlarda yer alan eserler ve bunların etrafında bir araya gelen insanlarla kurulan bağlar üzerinden bir ilişkiler ağının kalbine ulaşabilecek çok daha güçlü bir aktör doğuyor. Hoet ile birkaç önemli eser ve sanat profesyoneli arasında, örneğin *68'den Bu Yana Avrupa'da Sanat* (1980) etrafında gelişen ilk ittifak, sonradan Kassel'deki Documenta IX'un (1992) yolunu hazırlayacak olan *Chambres d'Amis* (1986) gibi projelere önyak oldu.

Ama, başarıyla dolu uluslararası açılımının yanı sıra Hoet dikkat çekici bir biçimde “yerel” kalmaya devam ediyor. Uluslararası kariyerine rağmen Belçika’yla olan ilişkisini hiçbir zaman kesmediğini söyleyebiliriz. Başka bir müzenin yöneticisi olan ve Hoet’i yakından tanıyan meslektaşının sözleriyle: “Sanal bir uluslararası sanat sahnesinde başıboş dolaşan bir varoluş sürdürmeyi reddediyor” (De Baere, özel söyleşi, 2000). Gerçekten de birçok küratör, uluslararası bir sıçrama yaptıktan sonra, görevler, sanat çevreleri ve ülkeler arasında göçebe bir varoluş sürdürür. Hoet ise bunun tersini yapıyor ve her seferinde Belçika’ya, tercihen de Gent’e dönüyor. Yerel ve uluslararası olan arasındaki sürekli değişim bütün projelere yansıyor ve ölçekteki hareketlilik de ayrıca dikkat çekiyor. Örneğin S.M.A.K. Watou’daki sergilerde, Gent’teki sanat okulunda, Eeklo’daki O.L.V.-ten Doorn Enstitüsü’nde ve Venedik Bienali’nde, Sonbeek’te veya Documenta’da eşzamanlı olarak çalışacak. Aynı şey Hoet’in yaptığı konuşmalar veya girdiği tartışmalar için de geçerli. S.M.A.K.’nin yıllık raporlarına göre 1980 ile 1999 arasında 657 benzer duruma dahil olmuş. Ve bu gerçek bir ilişkiler ağı oluşturuyor. *Chambres d’Amis*’den önce konuşmalarının çoğunu Flanders’te yapmış ama sonrasında çevredeki ülkelere de gitmeye başlamış. Ocak 1989’da yapılan Documenta IX’un yöneticiliğinden sonra Hoet tüm dünyayı dolaştı ama yerele gösterdiği ilgi baki kaldı. Küçük bir Belçika şehri olan Mol’daki sanat okulu ile Roma’daki Amerikan Akademisi arasında, Gent’teki Amarant ile Stuttgart Üniversitesi arasında, Bruges’deki *Willemsfonds* ya da Temse’deki kültür merkezi ve Paris’teki Centre Pompidou arasında dolandı durdu. Yerel ile uluslararası kürsüler ve Belçika ile dünyanın geri kalanı arasındaki gelgitler hiç bitmiyor. Müzeye alınacak bir eseri seçmek için çalışırken de aynı resmi veriyor. Hoet burada da yine Gent, Belçika ile denizaşırı arasında bir ayırım yapıyor:

Tercihlerimde epey katıyım. Örneğin, Sanatçı X iyi değil mi? O zaman onu almam. Müzenin standartlarını yakalamak zorundalar. Farklı çerçeveler çiziyorum: Mesela Gent için ulusal veya uluslararası içeriklerde uyguladıklarımdan farklı kurallar kullanıyorum. Bence o bir belediye müzesi. Aslında bu tür müzeler bütün dünyada kendi yerel temellerine göre çalışıyorlar. Yani üç ayrı ölçü birimiyle çalışıyorum. Yerellik çerçevesinde katı tutumumdan taviz vermiyorum. Örneğin Ressam X’in Gent’in en

iyisi olduğunu düşünüyorum ama onun, ulusal veya uluslararası olarak tanınan Tuymans kadar iyi olduğunu söyleyemiyorum. Bir belediye müzesinin şehirde neler olup bittiğini takip etmek gibi bir sorumluluğu vardır. Gent halkından gelen parayla çalışıyorum. Burada herhangi bir yerel sanatçıya yer vermediğimizi düşünün hele. Bunu bir koleksiyoner yapabilir ama biz yapamayız. Mesela Jan van Imschoot iyi bir Gent vatandaşıdır ve şimdilerde ulusal olarak da tanınmaya başladı. Onu bütün kalbimle destekleyeceğim. (Hoet, özel söyleşi, 2000)

Bu açıklama bir müze müdürünün gözlem ve tercihlerini nasıl yaptığına ilişkin bir şeyler söylüyor. Gent ile ulusal ve uluslararası sanat arasında varoluşçu olduğu görünen bir ayrımda bulunuyor. Ama bu göreceli bir varoluş zira doğrudan karşılaştırmaya dayanıyor: “Ressam X Gent için önemli ama Tuymans kadar iyi değil.” Demek ki, sanatın değerlendirilmesi ve yapılan göndermeler karşılıklı ilişkilerden örülü bir ağa dayanıyor. Daha önce açıkladığımız değer sistemleri kapsamında bakarsak Hoet hem tekil hem de kolektif içerik mantığına dahil edilebilecek argümanları kullanıyor. Hoet kendini de Gent şehriyle, ulusal ve uluslararası olarak etiketliyor (veya damgalıyor). Bu, müze yöneticisinin yaptıkları veya söyledikleriyle kendini var veya yok edebilmesi, yani varoluşsal siyasetin konusu (Mol, 1999). Sanatçılara müze içinde bir yer vererek ve onları coğrafi olarak konumlandırarak, yönetici sanatçıyı ve konumunu inşa etmeye çalışıyor. Sosyolojik bakış açısıyla, bu yöntem sayesinde bir kişisel tatmin kehaneti sağlanabileceği söylenebilir (Merton, 1948; Weick, 2001). Fakat basında çıkan makaleleri şöyle bir gözden geçirince S.M.A.K.’nin 1990’lardan beri bir Gent müzesi olarak görülmediği anlaşıyor. Müzede yer alan yerel bir sanatçının bile en azından ulusal bağlamda bir yeri var. Yani Hoet’in verdiği ressam Jan van Imschoot örneği de en azından bir parça yöneticinin kendisi tarafından üretilmiş. Bruno Latour’un sözleriyle burada göreceli bir yapısalcılığa şahit oluyoruz. Sanat “gerçeği”nin tayin edilmesinde bir araç olarak işlev gören de Hoet’in kendisi. Ancak, müze yöneticisi bir eserin başarısından hiçbir zaman tek başına sorumlu değil. Zira başka yatırımcılara da ihtiyaç duyuyor olmasının yanı sıra, diğer eserlerle yapılan kıyaslamalara da boyun eğmek zorunda. Eksikliği halinde sanat eseri yerel düzeyin ötesine asla geçemez.

Bu hikâye, Jan Hoet'in ve belli bir noktaya kadar onun kuşağının seçim sürecine dair bir fikir veriyor. Tabii bir eserin neye göre seçildiği bağlamla ilgilidir. Mesela bir koleksiyon genişletileceği zaman, koleksiyona sanatsal bir çerçeve çizecek bazı temsili referanslara bakılır. Yukarıda açıklanan şemaya göre bu, "kolektif içerik bazlı mantık" olarak biliniyor. Bu kilit çalışmalar diğer başat çalışmaları çekim alanına dahil etmekte de önemli bir rol üstleniyor. Bu gayri resmi ekonominin fitili çoğunlukla, ardından çok önemli bir eserin satın alımı için yapılacak görüşmelere vesile olan bir sergiyle ateşleniyor. Ve Hoet, her ne kadar yurtdışındaki profesyoneller ve sanat eserleriyle kurduğu ortaklık üzerinden uluslararası sanat camiasıyla adamakıllı bir ilişki içindeyse de, yerelde çalışmaya da devam ediyor. Bir eser için yapılan anlaşmalarda genellikle coğrafi dostlukların yeri sabit. Yerellik temel olarak kendi kent müzesi için yaptığı seçimlerde rol oynuyor ama şu anda ve belli ki bundan sonra da, daha prestijli uluslararası projelerde de kendini gösterecek. Kimi muhatapları Hoet'i bu yüzden iddialı bir çekiciliği olan – çünkü uluslararası – bir taşralı olarak görüyor. Kimileri içinse her zaman bir taşracı olarak kalacak olan, ama yıldızı uluslararası göklerde parıltıyan bir küratör.

SANATSAL SEÇİMLERDEKİ İTTİFAKLAR

Anlattığım hikâyeye göre, Hoet'in kuşağı için bir eser, sanatsal seçim sürecinde edilgen bir özne değil. Yerinde yapılmış tercihler müze yöneticisi için bir ittifak oluşturmaya benziyor ve onun ilişkiler ağını güçlendirmesine yarıyor. Eserler, ilişkiler ağını ören diğer gruplarca da takdir edilen başka eserleri kendine katarak biriktiren bir sarmal oluşturunyorlar. Seçimi yapan kişinin bir çeşit uzantısı gibiler ve onun etki alanını genişletiyorlar (ya da daraltıyorlar). Ne de olsa müze deposunda zengin bir içeriğe sahip veya yük haline gelmiş bir miras rolünü oynayan eserler de var. Korunmak, yönetilmek ve restore edilmek adına dayattıkları beklentilerin yanı sıra sahiplerinin temsili itibarını da arttırabilir veya azaltabilirler. Bu tahlil, bir esere sahip olma yolunda çift taraflı bir tescile ihtiyaç duyulduğunu söylüyor. Bu durumda ele geçirilmesi gereken tek şey eserin kendi değil; sanatçı hayatıysa, onun güverteye çıkarılması da önemli.

Ancak burada asıl önemli olan, sanat eseri denen elle tutulur eşyaların, sanat dünyasındaki karar mercilerinin hem verdikleri kararlarda hem de kariyerlerinde hayati bir rol oynuyor olmaları. Bir müze yöneticisi veya küratör de zaten bu yüzden özel koleksiyonerler veya galeri sahipleri gibi aktörlerle yakın ilişkiye giriyor. Örneğin belli başlı koleksiyonerlerle kurduğu ortaklıklar bir müze yöneticisine bir eseri daha ucuza satın alabilme şansını tanıyor. Bu yönetici, koleksiyonerin önemseydiği bir satın alma işlemini ayarlayabiliyorsa, aynı sanatçının başka bir çalışmasını kendisi için de daha ucuza satın almayı umabilir – aynı şey tersi için de geçerli. Koleksiyonerler ve müze yöneticileri arasındaki bu çift taraflı bağ sadece fiyatlarda indirim yapılmasını sağlamıyor. Özel koleksiyonerlerin çoğunun sanatın evrimi, sanat hareketleri ve muhtemelen sanat pazarında kaçınılmaz olan “pazarlıklara” dair hafife alınamayacak bilgileri vardır. Müze yöneticisi için elzem olan da bu bilgi yığındır. Ve mevzubahis de sadece Jan Hoet değil. Eindhoven’daki Van Abbe Müzesi’nin kurucu yöneticisi ve Tate Britain’in koleksiyon eski müdürü Jan Debbaut’nun da söyleyecekleri var:

Anton Herbert ile çok iyi bir ilişkim var. Kendisi aynı zamanda benim danışma kurulum için de çalışıyor. Fakat, Daled ve Goeminne⁶ ile de iyi bağlantılarım var. Sonuç olarak, sanat dünyasında olup bitenlerden haberdar olmak benim işim. Özel koleksiyonlar da bu işte önemli bir rol oynuyorlar. Yani burada bir iş motivasyonu var. Etrafımda iyi özel koleksiyonerler olursa, iyi sergiler açmamı sağlayacak eserlere ulaşabilirim. Aranızdaki ilişki iyi değilse, “hayır, onları alamazsın” da diyebilirler. Fakat bu insanlar çok akıllı, deneyimli ve müthiş bilgililer. Çoğu bütün dünyayı dolaşıyor, bunun ayırında olmalısınız. Benim müze yöneticisi olarak ulaşmaya çalıştığım birçok yere benden daha kolay ulaşıyorlar. Yani alınacak geri bildirimler için de işe yarar bir kaynak olduklarını söyleyebiliriz. Ama sadece koleksiyonerler değil, sanatçılar da bu rolü oynuyorlar. Çok keskin bir bakışları, kafalarının üstünde de antenleri var. (Debbaut, özel söyleşi, 2001)

O halde, koleksiyonerler ve müze yöneticileri arasındaki ilişki, merkezinde elle tutulur sanat eserinin bulunduğu bir ağ için profesyonel

6 Koleksiyonerler Daled ve Goeminne.

bir gereklilik. Gayri resmi, temsili ve mali ekonomiler burada da yine iç içe geçmiş durumdadır. Yöneticinin sergileri için değerli çalışmalar ele geçirebileceğinin veya bir eseri daha ucuza satın alabileceğinin garantisini arkadaşları verebilir. O da, böylece, daha ilgi çekici ve sanat değeri daha yüksek projeler yaratabilir ve müze koleksiyonunu daha nitelikli çalışmalarla genişletebilir. Diğer taraftan, koleksiyonere ait eserler bu sergilerde yer alırken, kendi temsili ve muhtemelen mali değerlerini de arttıracaklardır. Demek ki, sanat eserinin tescillenmesi, müze yöneticileri ve koleksiyonerler arasındaki bu karşılıklı karmaşık oyuna bağlı. New York'taki Modern Sanatlar Müzesi'nde (MoMA) yapılan araştırma, bu içeride çalışan ilişkiler ağının Birleşik Devletler'de ne kadar önemli olduğunu gösterdi. Neredeyse hiç destek almayan bir sistemde, müzeler çoğunlukla ilişki kurabildikleri koleksiyonerlere bağımlıdır. Müzenin neredeyse bütün koleksiyonu, koleksiyonerlerin bağışlarından oluşuyor. Koleksiyonerler de karşılığında belirli bir vergi indirimi alıyorlar. Avrupa'daki müzelerde durum biraz daha farklı. Üstünkörü bir matematik hesabı bile S.M.A.K.'deki eserlerin sadece yarısının özel bağışlardan geldiğini ortaya çıkarmaya yetiyor. Devlet finansmanı sayesinde müze müdürü işleri çok daha bağımsız bir mevkiden yürütmeyi başarabiliyor. Veya daha önce de belirttiğim gibi en azından belirgin bir dizi etkin faktöre (devlet, özel koleksiyonerler, şirketler vs.) olan bağımlılıktan söz edilebilir. Onlar da küratör veya müze yöneticisine daha özgür hareket edebilme şansı verirler.

Demek ki bir sanat eseri etrafında dönen ortaklık, temel olarak özel çevrelerden aldığı desteğin miktarına bağlı. Bir eserin profesyonel ve uluslararası sanat çevrelerine sunulmasına koleksiyonerler zaten yardım ediyorlar. Sanat sektöründeki bu – neredeyse kaçınılmaz olan – bağlantılar, kamu alanı ve özel sektör arasında, kamu kurumları ve özel kurumlar arasında, sanat ve ekonomi mantığı arasında hayati anlamı olan ticari bir alanı genelleştiriyor. Karar verilirken yürütülen mantık ve seçim usulleri de bir noktada bu etki alanı içinde. Fakat, bağımsız küratör denen kişinin yükü biraz daha hafif. İsmi daha önce andığımız Harald Szeemann örneğinde, onun kendini yalnızca müzeden değil, aynı zamanda depodaki elle tutulur eserlerden de azad ettiğini görüyoruz. Biri diğerini etkileyen fikirler, tamamen post-fordist bir mantıkla iş sahasına çıkıyorlar. Burada, bütünüyle farklı bir seçim mantığı devreye giriyor. Elle tutulur sanat

eserlerine bağılı olmayan ama onlarla uzun ömürlü ittifaklar da kuramayan biri farklı karar yöntemlerini benimsiyor ve diğer ilişki ağlarını kullanıyor. “Bağımsız” küratörün 1980’lerdeki yükselişyle birlikte, özellikle de Berlin Duvarı’nın gümbürtülerle yıkılışının ardından, sanat dünyasında yeni bir seçme mantığı baş gösterdi. Fakat bunu anlamak için öncelikle hikâyenin ikinci baş kahramanını tanıtacak bir girizgaha ihtiyacımız var.

BAĞIMSIZ KÜRATÖR

Brüksel’deki artık kapalı olan Roomade Sanat Merkezi’ndeki çalışmalarının ötesinde, Barbara Vanderlinden 1990’ların ortasından beri bağımsız küratör olarak çalışıyor. Maria Lind ve Robert Fleck ile birlikte Avrupa Çağdaş Sanatlar Bienali *Manifesta 2*’ye (Lüksemburg, 1998) öncülük etti. *Fascinating Facets of Flanders – two hours wide or two hours long* (Lisbon, 1998 ve Antwerp, 1999) adlı sergiyi düzenledi. P.S. 1’de Klaus Biesenbach ve Alanna Heiss ile birlikte *Generation Z*’yi düzenledi. Diğer büyük ölçekli projeleri *Laboratorium* (Antwerp, 1999) ve *Indiscipline* (Brüksel, 2000) idi. 2008’de düzenlenen birinci Brüksel Bienali’ne de öncülük ettiğini daha önce dile getirmiştik.

Bu görece genç küratörün sanat dünyasının diğer büyük isimleriyle birlikte bu kadar kolayca çalışıyor olması şaşırtıcıydı. Mesela Belçikalı genç sanatçı Gert Verhoeven’in 1996’daki sergisinden sonra, doğrudan Amerikalı ünlü sanatçı Matt Mullican ile bir projeye girişti. Bu şaşırtıcı. Bu genç küratör, en iyi sanatçıların ve diğer saygın isimlerin (Chantal Mouffe, Boris Groys ve Bruno Latour gibi) sadakatini kazanmak için hangi taktikleri uygulamış olabilir? Cevabı aramak için en uygun yer, güzel sanatlar dünyasında işleyen seçme mantığının o tuhaf dünyası.

Mullican daha çok logoları ve piktogramlarıyla tanınıyor. O zamanlar galeri çevresinde başarılı bir sanatçıydı, iyi satıyordu ve herkes onun “küçük baskıları”nı biliyordu. Mullican başka araçlar da kullanıyordu. Hipnoz performansları yapıyordu mesela. Sonraları bundan vazgeçtiğini gözledim. Müzelerdeki veya galerilerdeki insanların talep ettiği bir şey değildi artık. Pazar güçlendikçe, sanat dünyasında ona duyulan ilgi de azalıyor. Niyetim

insanlara resim çalışmasının öncesinde yatan düşünce işleyişini göstermekti. Öylece başkalarının yaptığını yapıp oturamazsınız. [...]

Biriyle çalışmak için önce bir güven ilişkisi oturtmanız gerekir. Ben bunu yapmak için Larry King'inki gibi en basit işletme kitaplarını okudum. İstedığınız kişiyi nasıl heveslendireceğinizi o anlatıyor. Örneğin, konuya kesinlikle kendinizden bahsederek başlayın. Siz her zaman merak eden, öğrenmek isteyen taraf olmalısınız. Bunu sağlamak için ben genellikle söyleşi bahanesini kullanırım. Böylece o kişinin beni davet etmesini sağlayabilirim. Ve asla onlarla bir proje yapmak istediğimi doğrudan söylemem. Önce birkaç kere yanlarına uğrar, bazen söyleşi yapar, bazen de tamamen başka bir konuda sohbet eder veya başka projeler vs. hakkında konuşurum. Böylece yavaş yavaş bir çerçeve oluştursunuz. Bu görüşmeler sayesinde kişinin nelerle uğraştığını da anlayabilirsiniz. Bağlantı noktalarını yakalarsınız. Bruno Latour'un kendisiyle ilgili bir şeyleri açığa vurduğunu hissedeceği bir durumu nasıl yaratırsınız? Bu aynı zamanda egolar dünyası. Onunla çalışmak zorundasınız. X biraz histeriktir, Y biraz anormaldir. Yani elinizde kekler ve kurabiyeler, onları bin kere ziyaret etmek zorundasınızdır. Ne bileyim daha neler neler. Henüz hiçbir şey başlamamışken annesini ziyaret etmek zorunda bile kalabilirsiniz. [...]

Sanat dünyasında işler kim olduğunuz ve daha önce neler yaptığınıza da bağlıdır. Sizin kim olduğunuzu öğrenmek için meslektaşlarını arıyorlar şüphesiz. [...]

Her zaman kenarda kalan bir kapı veya alçak eşikler var. Larry King'in verdiği birinci ders şudur: "Onlarla kesinlikle ilk elden konuşma. Önce sekreterini veya asistanını ara." Doğrudan onların yanına gitmek müthiş kendini beğenmiş bir tavır. Ve meseleni seçmek zorundasın. Bunu öncesinde yapmadıysan, insanların keskin bakışlarıyla karşılaşsın. Genellikle yüklü bir hazırlık araştırması da yaparım. Böylece onları aradığımda konuları hakkında söyleyecek lafım olur. Eliniz boş gitmiş gibi olmazsınız. [...] Kişileri birbirlerine düşürebilirsiniz tabii. Bir büyük isim, diğer bir büyük ismi çeker. Önemli insanları gemiye almak için bunu yapabilirsiniz işte. (Vanderlinden, özel söyleşi, 2001)

Demek ki her şey saygı gösterileri ve bir eserin veya bir sanat eserinin tasdiğiyle başlıyor. Bir sonraki adım, sanatçının güvenini kazanmak. Bu

esnada “başka bir isim hakkında atıp tutmak” yöntemiyle oluşan temsili ekonomi işe yarıyor. Kim olduğunuz ve özellikle daha önce neler yaptığınız da bu ekonomide önemli rol oynuyor. Vanderlinden seçme işleminin en verimli haline nasıl getirileceğinin net bir tablosunu çiziyor. Gayri resmi ekonomi ilgi göstermekle, önceden oluşturulmuş bilgiyi vitrine çıkarmakla ve hane içine girmekle büyüyor – post-fordist iş sahasıyla sıkı fıkı ve kol kola. Burada karşılıklılık ilkesi çalışabilir. Söyleşi çoğunlukla girizgah yapmak için ilginç bir araç olarak işlev görüyor. Veya, bir sonraki makalede önerdiğimiz gibi, söyleşi yeni bir fikri, onu işğa çıkartmak ve güncel eğilimleri şekillendirmek yoluyla tutarlı bir fikir haline getirebilir. Sanatın uluslararası bağlamı – kolektif bağlam mantığındaki – ve o mantıkla sürüp giden tartışmalar, küratör seçimlerini yapmadan önce titiz bir bakışla gözlemlenmiştir. Bu açıdan kuram, Jan Hoet’in yukarıda anlattığımız seçme yöntemlerinden epey farklı. Çünkü, sanatsal tercihin başlangıç noktası – fikirler – tamamen farklı ve bilimciler ile kuramcıların, sanat, kuram ve çalışma arasındaki ilişkiyi çok daha karmaşık hale getiren bir yolda işbirliği yapmalarını sağlıyor. Bundan böyle eser hakkında yazılan metinler, Bourdieu’nün (1977 ve 1992) tarifettiği açıktan açığa meşrulaştırma fonksiyonuyla çalışan yöntemi tatmin etmeye yetmeyecek. Tutarsız ürünler şüphesiz olumlayıcı etkilerine devam ediyorlar. Fakat bunların yanında kuram içerikli yorumlar da, bu tescil uygulamaları sırasında sanat eserinin üzerinde söz sahibi olabilir. Diğer sanat eserleriyle kolayca iç içe geçebilirler. Böylece bir sanat eseri varoluşunu, bambaşka eserlerin birlikteliğinden doğmuş bir bağlamda bulabilir. Söyleyebileceğimiz en hafif şey bu. Carsten Höller gibi sanatçıların eserleri bunun dolaylı bir sonucudur. Fakat önemli nokta, metin ve sanat eseri arasında Bourdieu’nün önerdiğinden çok daha karmaşık bir ilişkinin doğmak üzere olması. Bu karmaşıklık, işbirliği sürecinin doğasından kaynaklanıyor. Vanderlinden’de belirtilerini gördüğümüz yeni bir uluslararası küratör çemberi, küresel sanat dünyasına bir değişiklik getirerek yapılan seçimlerin soyut öğeler barındırmasını öneriyor.

Ancak, bir küratör tarafından yapılan bir seçim başkalarının da algılayabileceği ve gözlemleyebileceği şekilde olmalıdır. Vanderlinden de zaten bu yüzden, görece iyi tanınan sanatçılar veya kuramcılarla çalışmanın kendisi için önemini vurguladı. Sonuç olarak izleyiciden de, söz konusu eser hakkında bir bilgiye sahip olması, böylelikle sanatçının veya kuramcının

farklı yaklaşımlarını algılaması bekleniyor. Bu varsayılan sanat veya kuram bilgisi, genç küratörün asıl olarak sanatsal ilişkiler ağındaki benzer gruplara hitap ettiğini gösteriyor. Genç kuşağın bakış açısından bakılırsa bu eğilim gayet anlaşılır olacaktır. Bu meslekteki yeni profesyoneller – bazen söylendiği gibi 90 kuşağının “bağımsız” küratörleri – sanatçı akranlarında her şeyden önce, bilgi sektöründekiyle fazlaca ortak yönü bulunan bir sosyal mekanizmanın arayışındalar. Bilgi sektöründe de, genç akademisyenler kendilerini uluslararası bir akranlar topluluğuna kanıtlamak zorundalar. Vanderlinden, Hoet gibi bölge düzeyinde kalan değil, küreselleşmiş bir sanat ağında bir yer ve bir profil oluşturma peşinden gidiyor.

Bu uluslararası yönelim, daha çok uluslararası bir öncü grup tarafından belirlenen ölçü ve eğilimlere bağlı olan sanat eserlerinin ayıklanmasını da etkiliyor. Bu, Vanderlinden’in konuyu niçin Jan Hoet’ten bu kadar farklı ele aldığını açıklıyor. Müze eski yöneticisi seçimlerini – kısmen kendi müzesinin yerel ağının iyiliği için – üç ölçüt grubuna göre yaparken, “bağımsız” küratör, daha çok uluslararası bağlamda yönlendiriliyor. Bu uluslararası akranlar arasında cinsiyet (özellikle de 1990’ların başında), usul yaklaşımı, bilim metaforu veya küreselleşme sorunu gibi geçici konular cereyan etti. Latin Amerikalı sanat tarihçisi Mari Carmen Ramirez’e göre, küreselleşme sorunu, büyüyen kültürel kimlik pazarının sonucu olarak doğuyor. Doğu ile Batı’nın ilişkisindeki buzlar çözüldükten sonra, küratörlerden sahneyi muhtelif yeni kimliklerle donatmaları istenir oldu. Sergileri düzenleyenler ağ ilişkilerinde uçlarda kalan grupları seçmek, bir çerçeveye oturtmak ve yorumlamak suretiyle daha demokratik alanlar yarattıklarını iddia edebilirler. Kendileri için uluslararası anlamda çok daha ayrıcalıklı bir profil yaratıyorlar. Ne de olsa, yeni marjinal topluluklar “keşfetmek” aynı zamanda sanatın sınırlarını genişletmek ve sanat pazarının büyümesini sağlamak anlamına da geliyor (Ramirez, 1996). Bu yeni keşfedilen topluluklara kesinlikle küratörler sahip çıkıyor.

Uluslararası sergilerin izini, promosyon ve araştırma yapar gibi kolayca nasıl sürdüğümü görmemiz lazım. Örneğin bütün Doğu Avrupa’yı tanıyorsanız güçlü hale geliyorsunuz. Sanat dünyasında bunu yapan çok insan yok. (Vanderlinden, özel söyleşi, 2001)

Bu – çoğunlukla siyaseten doğrucu – kültür temsiliyeti politikası 1990'ların başında gördüğümüz üzere kısmen Berlin Duvarı'nın çöküşüyle şekillendi. Doğu Bloku'nun “unutulmuş” sanat potansiyeli bir anda dışa açılıverdi ve bununla birlikte bu ülkelerden gelen sanat eserlerini tescil altına alacak faaliyet alanı genişledi. Ve daha önce de belirttiğimiz gibi, önce açılan Doğu Bloku'ndan sonra sıra Afrika'nındı. Şimdilerde birçok küratör Çin ve Hint kökenli yeteneğin arayışında – bunun örneği New York'lu “Afrikalı” Okwui Enwezor'un öncülüğünde düzenlenen Documenta 11'de görülebilir. 1997'deki Documenta X bir kadın tarafından düzenlenmeliydi, o halde bu sefer sıra başka bir “azınlık”taydı. Avrupa Çağdaş Sanat Bienali Manifesta da, 90'ların ortasında, bu küreselleşmiş kültür temsiliyeti poitikaları içinde gelişmişti – özellikle de diğerlerinin arasında başı Vanderlinden'in çektiği ikinci Manifesta.

Manifesta, merkez ve çeper bölgeleri arasında işleyebilecek yeni bir kuruluştı. 1989'da o sınırlar hâlâ Doğu-Batı ayrımından güçlü bir şekilde etkileniyordu. Bu eğilimin yanı sıra kuruluş aynı zamanda, yeni yöntemleri test etme ve kendi söylemlerini yayma yolunu açarak genç küratörleri denemeyi de istemişti. Ben de kuruluş tarafından seçtiğim zaman hayatımı kimi şeylere göre yönlendirmem gerektiğini, aksi taktirde kuruluşu tehlikeye atacağımı hissettim. Bu birçok engelle yüzleşeceğimiz anlamına geliyordu. “Kaç kadın⁷ temsil ediyor?” Bir noktada sadece % 25'imiz kadındı ve o da son sınırdı. Siyasete yakalanmak istemiyorduk ama iflas bayrağını çekmenin de tasarlanmış isyan olarak görülebileceğini fark etmiştik. Yanlış anlaşılmayı istemiyorduk. [...] Merkez ve çeper arasındaki sınır, Doğu ile Batı arasında uzanacak gibi bir kaide yoktu, en azından 1996'da. Başka bir büyük çekişme de Müslüman topluluğu ve onun Avrupa'daki varlığıydı. Bu konuya değinmedik ama bu bizim bir dolu eleştiriye maruz kalmamıza neden oldu. Bir toplumun gerçekliği ve sizin de kararlarınızı etkileyen ve günden güne değişen bir çekişmeyle başatmanız gerek. Serginizin içeriğinin merkezine yerleşmiş değildir belki ama onu kesinlikle etkiler. Manifesta düzeyinde artık temsil görevi üstlenmiş bir rolünüz vardır. (Vanderlinden, özel söyleşi, 2001)

7 Kadın sanatçı.

Uluslararası seviyedeki seçme kıstasları haliyle temsil beklentilerinin etkisi altında kalırlar. Bunların sanata duyulan ilgi ve sanatsal tercihlerle pek bir alakası olmadığı yeterince açık. Veya burada çerçevesi çizilmiş olan değer sistemi terimleriyle bir kez daha: İçerik tercihi, bir kolektif içerik-bağlantılı mantık tarafından daha az yönlendirilir ve tekil içerik-bağlantılı mantık tarafındansa neredeyse hiç yönlendirilmez. Vanderlinden, kültür temsili beklentilerinin seçme usulleri açısından anahtar belirleyicilikte olmadığını ama oynadıkları rolün yok da sayılamayacağını altını çiziyor.

Küresel bağlamdaki diğer güncel temalar metropolleşme ve artan hareketlilikle – gerçek veya sanal – bağlantılı. Bu hareketlilik de kimlik, mekânsızlık, geçiş bölgeleri vs. etrafında geliyor. Vanderlinden, Manhattan Ofis Kulesi Projesi (Brüksel, 1997) ve Yüzyıl Merkezi Projesi (Antwerp, 1999) gibi bölgeye özel kimi projelerle bu alanda da kendine rol biçiyor. 1990’ların sonuyla 2000’lerin başındaki bir diğer anahtar mevzu internetin olasılıklarının keşfedilmesi. *Laboratorium* (Antwerp, 1998) ve *Indiscipline* (Brüksel, 2000) gibi sanat sergileri büyük oranda sanaldı. Göçebe küratörler tarafından belirlenen bu uluslararası gündemin, sanat eserlerinin ayıklanması üzerinde de kaçınılmaz etkileri oluyor. Elle tutulur bir nesne veya imaj arka plana doğru geri çekiliyor. Büyük oranda uluslararası bir topluluk tarafından önceden geliştirilmiş olan kavram ve temalar, seçme kıstaslarını belirliyor. Yani mantık Jan Hoer’in sanatsal tercihinin yaparken kullandığından oldukça farklı. Müze yöneticisi başlangıç noktasının maddi bir nesneye duyulan ilgi veya “aşk” ya da bir sanatçının (otonormatif) fikirleri (örneğin Beuys) olduğunu belirtirken; bağımsız küratör çoğunlukla uluslararası olarak inşa edilmiş, sanat eserini örnekleyen veya tanımlayan “tutarlı bir fikir”le yola çıkıyor. İçi önceden hazırlanmış kavramla “doldurulmuş” bu maddi olmayan çalışma usulü 1980’lerin sonu ve 1990’ların başında özellikle öne çıkmıştı. Ama Vanderlinden gibi yeni uzmanlar benzeri uygulamaların sınırlarının yeterince farkındaydılar, ve farklı seçme usulleri geliştirerek kendilerini öncüllerinden genel olarak ayırdılar. Sonuç olarak, bugünlerde iyi bir fikir, ancak “tutarlı” bir fikirdir. Söyleşi, öngörülebilir ve önemli bir rol oynuyor, bakılacak yer yine Deleuze’ün fikirleri.

Mesela, De Duve gibi biri, çok açık bir söylem geliştirdi ve bu fikrin içinde oynayacak yeni figüranlar bulmak için yola çıktı. Sanatçılar bir tezi veya

akademik bir söylemi sonradan desteklerler. Bense, Deleuze'ün fikirlerini daha çok kullanıyorum. O, söyleşinin, bir fikri adamakıllı keşfetmeye yarayan önemli bir yol olduğunu belirtir. Bu yüzden her zaman, “kapıları kapatma”, derim. Önceliği vererek sözü içeriğe de bırakabilirsiniz. Ben söyleşi yöntemini kullanarak mevzuyu tespit etmeye, sonra da onu açıkça dile getirmeye çalışırım. Buna basitçe düzenleme işlemi diyorum, onu başka insanlarla konuştuğunuz zaman kendi konunuzu kendiniz “düzenlemiş” oluyorsunuz. Demem o ki, bu seçme işlemi, birinin kendi tezini güçlendirmeye çalışmasından bir hayli farklı. (Vanderlinden, özel söyleşi, 2001)

Ama hâlâ bir ölçüye kadar aynı mekanizmanın işlediğini görüyoruz: Bir fikir veya tema araştırıldıktan sonra yerine oturtulur ve sonra da sanat sahnesinin içinden birilerinin, tercihen de izleyicinin yetkiyi vermesi beklenir. Sonuç olarak hazırlanan kavramdan, uluslararası bir benzerler topluluğunun içinde farkına varılabilecek bir ayrıcalık getirmesi istenmektedir. Bir tematik seçki, sergi hazırlayan birinin kimliğini, “çevre toplulukların” taleplerini belirlediği gibi belirler. Ve sonra belirli bir kavram çerçevesi, en uygun haliyle sanat sergilerinde peşi sıra tekrarlanmaya başlar. Bir sanat profesyonelinin markası da böylelikle oluşmuştur. Sosyal ağların biçimlendirilişi bu kimlik inşası oyununda da önemli bir rol oynar: Belirli küratörlerle kurulan birliktelikler ve büyük sergiler özgün bir kimliğin inşa edilmesine engel olabilir. Kendi yolunu çizdiği iddiasındaki bir küratör, kendinden daha açık sözlü meslektaşlarıyla ortaklık kurmamayı tercih edebilir.

Documenta⁸ ile de bağlantısı olan Küratör X, kimliğinin bununla tanımlanmaması yönünde ısrar etti. Yani Documenta için bir şeyler yapacaktı ama, adının başında yer almasından kaçınıyordu. Adının takımın bir parçası olarak anılmasını istemedi. Ellerimi yakasından o zaman çekmem gerektiğini anladım. Başka türlü davranırsanız sonsuza kadar sizden uzak dururlar çünkü siz biriyle fazlasıyla özdeşleştirilmişsinizdir. Kendi işinizi yapabilmek ve kendi kişiliğinizin tehdit edilmediğinden emin olmak zorundasınız. (Vanderlinden, özel söyleşi, 2001)

8 Documenta 11.

Max Weber hayatta olsaydı bütün bunları muhtemelen, baştan aşağıya profesyonelleşmiş ve küreselleşmiş sanat dünyasında, muadili değer odaklı tutumun yanındaki yerini giderek sağlamlaştıran hedef odaklı tutumdaki bir artış olarak tanımlardı (Weber, 1975). Yeni profesyoneller seçme mantığını çoktan etkilemeye başladılar. Bu mantık içinde insanlar yönlerini, kurama dayanan bir başlangıç noktası belirleyerek, kültür azınlıklarını veya belirli bir kavram çerçevesini devreye sokarak ve yüzeysel bağlantıların kurulup bozulduğu hassas toplumsal oyunlarla buluyorlar. Burada Bourdieu'nün açıkladığı saha odağının, daha derin bir bağlamın parçası olarak geri döndüğünü görüyoruz. Bourdieu dilinde rekabetçi seçme olarak tanımlanan mantık genç küratörlerden oluşan uluslararası sosyal ortamda kesinlikle önemli bir rol oynuyor (Bourdieu, 1977 ve 1992). Bu genç küratörler, birbirlerini yakalayabilmek için merkezdeki belli noktalara odaklanmış durumdalar. Bu buluşma noktaları, küratörlerin uluslararası ilişkiler ağı için Manifesta, Sonsbeek (Arnhem), P.S. 1 (New York), I.C.I. (New York) ve Apex (New York) gibi daha küçük organizasyonlar tarafından hazır ediliyor. En büyük platform Documenta tabii. Sahada olduğu gibi burada da belli oranda hiyerarşik rütbe düzeni yakalamak mümkün ama o da küresel seviyede.

SANATSAL SEÇİMLERİN MADDESELLİKTEN UZAKLAŞMASI

Hoet'in ve Vanderlinden'in hikâyeleri, seçim yapma mantığındaki önemli bir değişimi işaret ediyor. 1970'lerde bir sanat eserine dair tercihte bulunulurken etkisine girilebilecek birçok yerel alan vardı. Bu da kimi zaman çalışmanın yerel çerçeveden çıkamamasına sebep oluyordu. Küreselleşme ve 1980'ler ile 90'lar yeni olanaklar getirdi. Bu olanaklar dahilinde Jan Hoet geçiş sürecindeki önemli bir figür, iki düzey arasında gidip gelen bir "uluslararası taşralı" olarak görülebilir. Müzesinin deposundaki sanat eserlerine duyduğu bağlılığın bunda büyük etkisi oldu. Fakat bugünlerde "mekânsız sanat" diye bir şey var. Bazı kuruluşlar ve küratörler hâlâ bir bölgede çalışıyorlar ama pek tanınma imkânı bulamıyorlar. Bir eserin veya sanatçının coğrafi çevresi sınırlı bir rol oynuyor. Seçim yapma kıstaslarına bakıldığında bölgeye veya coğrafyaya bağlı etkilere dair az sayıda işaret seçilebiliyor. Fakat küresel temsil düzeyinde oynayacağı bir rol varsa işler burada değişiyor.

Jan Hoet ve Barbara Vanderlinden'in, mesleklerini kapitalizmin nihai küreselleşmesinin öncesinde de sonrasında da icra eden bir müze yöneticisi ve bir "bağımsız" küratörün seçimleri arasındaki temel farklılık mantığa aykırı olarak, kapitale dönüştürülebilir nesnenin yok olmasında yatıyor. Sanat eserinin kendisi, "bağımsız" küratörlerin küresel seçme mantığı dahilinde çok daha küçük bir rol oynuyor. Bu aynı zamanda – tarif ettiğimiz değer sistemleri çizgisinde – tekil ve kolektif içerik mantıklarının da sanatsal tercihleri daha az etkilediğini gösteriyor. Hoet her zaman kendine sanat eseri tarafından yönlendirilme – veya hayal kırıklığına uğratılma – hakkını tanırdı. Bu kimi zaman aynı sanatçıya, dışarıdan gelen hiçbir zorlama olmadan verilen destekle sonuçlandı. Fakat bu destek maddiyata dökülmekte başarısız kalıyorsa, Hoet sanatçıyı terk etmek zorundaydı. Sanat nesnesi, iletişim ağı içindeki anahtar rolü kendi oynadığında, ağıın doğasının belirlenmesini de kolaylaştırır. Hoet galeri sahipleri ve koleksiyonerlerle olan ilişkilerini bu yüzden korudu. Onun kolektif bağlam mantığı içinde bu ilişkiler önemli ittifaklardır. Diğer müzelerin yöneticileri de buraya dahil tabii. Fakat, elle tutulur nesnenin "yok olması" da, "bağımsız" küratörü tekil, hatta kolektif bağlam mantığına başvurmaya zorluyor. Ancak bu kolektif bağlam mantığının hayati başvuru kaynakları da koleksiyonerler ve galeri sahiplerinden ziyade diğer küratörler ve bazen de sanat tarihçileri oluyor. Sanatçının bile bir etkisi oluyor. Kışkırtıcı olacak belki ama adını koyalım: Sanatçının ne söylediği ne yaptığından daha önemli hale geliyor. Post-fordizme sadakat içinde kullanılan bir dil ustalığı seçim yapma işlemi açısından hayati bir rol oynuyor. Somut sanat nesnesinden soyut düşünceler ticaretine geçiş sanat dünyasındaki işleri de hızlandırdı. Ne de olsa, bir zamanlar alkışlanmış olan sanat nesnesi belli bir durağanlığa sahiptir. Sanatsal ilişkiler ağına derinlemesine tanıtılmışlardır: Mevzu sadece eleştirmenlerin bir dolu lafından ibaret değil, restorasyoncuların ve sigorta simsarlarının da eserlerle çok sıkı ilişkileri vardır. Geçmişte kalmış bile olsa, kutsallaştırılmış bir sanat eserinden yakayı sıyırmak hiç kolay değildir. Kavramlara sarılan bir sanat dünyasıdaysa işler farklıdır. Fikirler rüzgâr gibi gelip geçerler.

Sanatsal seçimlerde uygulanan yöntemlerin maddesellikten uzaklaşması, "sermayesizleştirilmesi" anlamına gelmiyor tabii; bunu yine de belirtelim. Soyut düşünce zaten küresel rekabet mantığını metalaştırıyor. Ve

bunu, “bağımsız” küratörün tüm o idealist, kültür sembolü, birleştirici ve bazen de siyaseten doğrucu ama hep asil olan fikirlerine rağmen yapıyor. Post-fordizmde söz cisme dönüşmüştür.

KAYNAKLAR

- Becker, H. S. (1982), *Art Worlds*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles ve Londra [Sanat Dünyaları, Yılmaz, E. (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2013].
- Boltanski, L. ve Thévenot, L. (1991), *De la justification: Les économies de la grandeur*, Gallimard, Paris.
- Bourdieu, P., Boltanski, L., Castel, R., vd. (1965), *Un art moyen: Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Éditions de Minuit, Paris.
- Bourdieu, P. (1969), “Sociologie de la perception esthétique”, *Les sciences humaines et l'œuvre d'art collectif*, Sayı: 241/4, s. 161-176.
- Bourdieu, P. (1977), “La production de la croyance: Contribution à une économie des biens symboliques”, *Actes de la recherche en sciences sociales*, Sayı: 13, s. 3-43.
- Bourdieu, P. (1979), *La Distinction: Critique sociale du jugement*, Les Éditions de Minuit, Paris [Ayrım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi, Berkkurt, A. G. ve Şannan, D. F. (çev.), Heretik Yayıncılık, Ankara, 2015].
- Bourdieu, P. (1992), *Les Règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris [Sanatın Kuralları: Yazımsal Alanın Oluşumu ve Yapısı, Sevil, N. K. (çev.) Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999].
- Callon, M., Law, J. ve Rip, A. (yay. haz.) (1986), *Mapping the Dynamics of Science and Technology. Sociology of Science in the Real World*, The MacMillan Press, Hampshire ve Londra.
- Gomart, E. ve Hennion, A. (1999), “A Sociology of Attachment: Music Amateurs, Drug Users”, Law, J. ve Hassard, J. (yay. haz.), *Actor Network Theory and After*, Blackwell, Oxford ve Malden, s. 220-247.
- Gielen, P. (2003), *Kunst in netwerken. Artistieke selecties in de hedendaagse dans en de beeldende kunst*, LannooCampus, Leuven.
- Gielen, P. ve Laermans, R. (2004), *Een omgeving voor actuele kunst. Een toekomstperspectief voor het beeldende-kunstenlandschap in Vlaanderen*, Lannoo, Tielt.
- Heinich, N. (1991), *La Gloire de Van Gogh: Essai d'anthropologie de l'admiration*, Éditions de Minuit, Paris.
- Heinich, N. (1993), *Du Peintre à l'artiste: Artisans et académiciens à l'Age classique*, Éditions de Minuit, Paris.

- Heinich, N. (1996), *Être artiste: Les transformations du statut des peintres et des sculptures*, Klincksieck, Paris.
- Heinich, N. ve Pollak, M. (1996), "From Museum Curator to Exhibition Auteur: Inventing a Singular Position", Greenberg, R., Ferguson, B.W. ve Nairne, S. (yay. haz.), *Thinking about Exhibitions*, Routledge, Londra ve New York, s. 231-250.
- Heinich, N. (1998), *Ce que l'art fait à la sociologie*, Éditions de Minuit, Paris.
- Heinich, N. (1998), *Le Triple jeu de l'art contemporain: Sociologie des arts plastiques*, Éditions de Minuit, Paris.
- Heinich, N. (2000), "What is an Artistic Event? A New Approach to Sociological Discourse", *Boekmancahier*, Sayı: 44, cilt 12, s. 159-168.
- Heinich, N. (2000), *Être écrivain: Création et identité*, La Découverte, Paris.
- Heinich, N. (2002), "Let us try to Understand Each Other. Reply to Crane, Laermans, Marontate and Schinkel", *Boekmancahier*, Sayı: 52, cilt 14, s. 200-207.
- Hennion, A. (1993), *La Passion musical: Une sociologie de la médiation*, Métailié, Paris.
- Laermans, R. ve Gielen, P. (2000), "Flanders. Constructing Identities: The Case of The Flemish Dance Wave", Grau, A. ve Jordan, S. (yay. haz.), *Europe Dancing, Perspectives on Theatre, Dance and Cultural Identity*, Routledge, New York ve Londra, s. 12-27.
- Laermans, R. (2000), "Nathalie Heinich, Sociologist of the Arts: A Critical Appraisal", *Boekmancahier*, Sayı: 46, cilt 12, s. 389-402.
- Latour, B. ve Woolgar, S. (1979), *Laboratory Life. The Social Construction of Scientific Facts*, Sage, Londra.
- Latour, B. (1988a), *Wetenschap in actie. Wetenschappers en technici in de maatschappij*, Uitgeverij Bert Bakker, Amsterdam.
- Latour, B. (1988b), *The Pasteurization of France*, Harvard University Press, Cambridge ve Londra.
- Law, J. ve Hassard, J. (yay. haz.) (1999), *Actor Network Theory and After*, Blackwell, Oxford ve Malden.
- Luhmann, N. (1995), *Die Kunst der Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Mouffe, C. (2005), *On the Political*, Routledge, Londra ve New York [Siyasal Üzerine, Ratip, M. (çev.), İletişim Yayınları, İstanbul, 2013].
- Moulin, R. (1992), *L'Artiste, l'institution et le marché*, Flammarion, Paris.
- Zolberg, V. (1990), *Constructing a Sociology of the Arts*, Cambridge University Press, New York ve Melbourne [Bir Sanat Sosyolojisi Oluşturmak, Okucu Özbay, B. (çev.), Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2014].

BİENAL: ZİHNİN İŞÇİLİĞİ İÇİN KURUMLAR-SONRASI BİR KURUM

Bir zamanlar ulus-devleti ve onun laikleştirilmiş güvencesi olan ulusçuluğu yüceltmek için kullanılan sanat bienali bugün nasıl olduysa başka bir kılıfa büründü. Siyasi gündemin arka plana itilerek yerini şehirler ve diğer mekânlar arasında dünya çapında bir yarışmaya bırakması, bienal bolluğuyla sonuçlandı. Bu etkinliklerin başarısı, onları kucaklayan siyasilerin, yöneticilerin ve sponsorların hevesine gönderme yapmadan açıklanamaz. Ve bienali şüpheli kılan da zaten tam olarak bu iç içe geçmiş çok katmanlı ilgi. Sonuç olarak yaratıcı şehir denilen neoliberal şehir pazarlama taktikleri için biçilmiş kaftan. Sanat etkinliği kataloglarının sayfalarını şöyle bir karıştıran herhangi biri şu şekilde tarif edildiklerini görsé şaşırabilirdi: Bienal kendini çoğunlukla sorunlu melez bir canavar olarak görüyor. En azından, yeterince derinlikli düşünebilme eksikliğini çekmeyen sanatçı, küratör ve eleştirmenleri barındırdığı sonucuna varılabilir. Bu harika dünyada kimi zaman tutku dolu ve neşeli, kimi zaman zihnen ve bedenen dermansız bir halde yer almaya çalışıyorlar. Bu şekilde davranmak için gereken motivasyon seçenekleri muhtemelen dünyadaki sanatsal aktörler kadar çeşitlidir. Şüphesiz, bir gün sanat dünyasında başarı yakalayacaklarına dair bir ihtiras içindeler. Fakat aynı oranda menfaat ve idealizmin varolduğu da kesin. Ancak, en samimi küratörün bile her şeyi etkisi altına alan neoliberalizmle karşı karşıya kaldığı reddedilemez. Görünen o ki, küresel sanat dünyasında hayatta kalabilmek için belli bir sinizm ve fırsatçılık şart. Çünkü burada, duygu yüklü – genel olarak da olumsuz – iki kavramı muhatap alıyoruz. Bunu biraz açıklasak iyi olacak.

Günlük dilde, sinizm ve fırsatçılık kelimelerinin olumsuz çağrışımları vardır ve genellikle de bir bireye atfedilirler. Fakat burada, İtalyan düşünür Paolo Virno ile birlikte anılan haliyle sinizm ve fırsatçılık aşağılamak için değil (2004), daha serbest bir anlamda kullanılıyor. Dahası, bir bireyin eylemlerini değil, bir topluluğun genel ruh halini tanımlıyorlar. Sinizm ve fırsatçılık, küreselleşmiş toplumumuzun yapı taşları artık. Ya da Virno'nun da savunduğu üzere, post-fordist dünya ekonomisinde “çokluğun duygu tonlarını” renklendiriyorlar. Çağdaş sanat dünyasına uygulandığındaysa, sinizm ve fırsatçılık karşımıza işleri yürütmenin bir gereği olarak çıkıyor. Bu ise daha ayrıntılı bir açıklamayı hak ediyor.

Sinizm, birlikte yürüdüğü iddia edilen kuralların ve gerçekliğin aslında birbirlerinden uzakta olduklarının idrakiyle ortaya çıkıyor. İnsanlar bu kurallara göre yaşamaya devam ediyorlar, o ayrı. Mesela, günümüz sanat dünyasının kurallarını bilen biri, toplumsal sorumluluk almayı tercih eden temalı sergilere gidiyor – yeni dünya düzeninin doğuşuna şahit olmak, toplumsal aktivizm, siyasi ve ekolojik eleştirelilik vs. Tüm bunlar, ticari telefon şirketleri ve ekolojik açıdan hiçbir sorumluluk taşımayan uçuşlarıyla hava yolu şirketlerinden, kitle turizmi ve sanal olarak kaçınılması olanaksız küresel pazarlama tekniklerinden oluşan neoliberal gerçeklik zeminine karşı yapılıyor. Küresel çapta iş yapan çoğu küratörün ve sanatçının söylemleriyle eylemleri arasındaki farkı gözlemleyecek olursak, tekrar tekrar derin bir uçurumla karşılaşırız. Görünen o ki, küresel bienal ağı içinde işleri sinik bir tutum takınarak yürütmek gerekiyor.

Varılan bu nokta eleştirmenlere, sonucun başkalarının acılarından alınan zevki de içerdiğine işaret etme hakkı tanıyor. Fakat bu eleştiri eksiksiz değil çünkü genel özellikleri bireylerin üstüne yıkıyor ve sorunun kurumlara dayanan doğasını incelemeyi ihmal ediyor. Sinik işleyiş biçiminde yatan eleştirel potansiyeli – hiç yoktan yönlendirici ve sarsıcı niteliğinin potansiyelini – ise kesinlikle reddediyor. Neoliberal pazar ekonomisinin kullanımımıza açtığı muazzam kaynakları seçmek ve kullanmak, onları çarpıtmak şansını da sağlıyor. Her şeyi işgal eden bir neoliberalizm, öne sürdüğü sonsuz ihtimallerin – tamamen gelişigüzel bir şekilde olsa da – devamı için ihtiyaç duyulan bütün araçları zaten sağlıyor. Yerküreyi turlayan

küratör yukarıdaki eleştiriyi savunabilir ama hedeflerine ulaşmak için baştan aşağıya farklı taktikler kullanır. Eleştirmen bir çeşit bağnaz sofuluk için kapitalizmin zevklerinden kaçınırken (en azından söylemde); küratör, güzel şarap dolu kadehini eline almış, neoliberal egemenliğin kalbinde kaçış yolları arayan iyimser bir zevk düşkünerdir. Bir alanda gösterilen metanet diğer alanda idealizmi olanaksız kılmıyor. Hatta bu diğer alan sağlam dozda alacağı bir sinizme ihtiyaç duyuyor. Bu, Bertolt Brecht'in 1930'larda yakaladığı bir şeydi. Hangi taktiğin daha iyi olduğu belli değil. Belli olan, bütün çelişmesine rağmen bu diğer alanın bir öncekine oranla daha karmaşık olduğu. Bu karmaşıklık, çok daha karmaşık olan bir dünyaya açıklık getirebilir. Yine de geriye zorlu bir denge alıştırmaları kalıyor.

Böylece, uluslararası çalışan bir küratör – aslında küre çapında iş gören bütün sanat aktörleri – bugün dünya çapına yayılmış olan neoliberal pazar ekonomisinin sağladığı zevklerin tadını çıkarıyor ve eleştirelilik veya bağlılık dolu, hatta eşi benzeri olmayan bir hikâye anlatabileceği her fırsatta da üzerine atlıyor. Başka bir deyişle, böyle bir küratör her zaman büyük bir fırsatçıdır. Fakat, fırsatçılığı “fırsatları yakalayabilme yeteneği” olarak, gerçek kelime anlamı ve nötr şekliyle kavramalıyız. Bu aynı zamanda, sürekli değişen iş kaynakları üretebilmek becerisi anlamına da geliyor. Bu sonu olmayan bir değişkenlik, beklenmedik olaylar ve sürekli yenilikle birlikte, yeni olanak ve fırsatların kendilerini hiç durmadan takdim ettikleri bir dünyada yaşayabilme sanatıdır. Uluslararası çalışan küratörler her seferinde kendilerini yeni coğrafi, toplumsal ve siyasi içeriklere ayak uydurmak zorunda bulurlar. Her yeni fırsattan faydalanabilmeleri ve onu çift taraflı kazanç durumuna çevirebilmeleri gerekir. Bu hiç yoktan yeterli bir zihin esnekliğiyle birlikte belirgin bir tercüme yeteneği gerektirir. Sürekli değişen koşullar ve yeni fikirler, tercihen tartışmalı nihai ürüne dönüştürülmelidirler: sergi. Belki de gezici bir sergi olan Manifesta, bu fırsatçı tonlamayla, onu bölge düzeyine indirerek işbirliğine girmiş bir organizasyon için verilebilecek en iyi örnektir. Sonuç olarak ne zaman hareket etse, kendini bölgenin ekonomik, siyasi ve sosyal fırsatlarının dışında kalmış hissediyor. Seyahat eden bir küratör hiç durmadan, bölgedeki, çoğunlukla bienal denilen ve sadece geçici olan duraklardaki farklı çalışma koşullarıyla yüzleşir.

Peki küratör, bu bir süreliğine konduğu durağa ne sunmak zorunda? Veya bu belirli küratör yaptığı “şey”i niçin dünyanın bu belirli noktasında yapıyor? İşleri düzenleyebilme kapasitesiyle ilgisi olabilir mi? Yoksa mevzu bir isim ve ünden mi ibaret? Tüm bunlar muhtemelen bir rol oynuyor ama bu işin özü bundan çok daha kısa ömürlü ve riskli. Sonuç olarak küratörün pazarından herhangi bir bağlılıkla alışveriş yapanlar, yani ekonomik veya siyasi çıkar gözetmeyenler öncelikle iyi ve uygun bir fikir arayışındalar. Peki iyi bir fikir nedir? Bugünün sanat dünyasındaki iyi bir fikir modernitenin aksiyomlarına göre anlaşılmaya devam edilmelidir: Yeni ve yenilikçi bir düşünce. Konseptini iyice oturtmuş kıdemli bir küratör bile kendini tekrarlamayı kaldıramaz. Bu, isimleri sıklıkla tek parçalık bir konseptle ilişkilendirilen ilk nesil bağımsız küratörler için belli bir ölçüye kadar geçerli olabilirdi (ama burada bile belli bir uysallık aranıyordu). Fakat bu katılık bugün çok daha az işliyor. “Uygun” sıfatı da bu yüzden üretilen fikirle eşit öneme sahip. Ne de olsa, iyi bir fikir kendini devamlı yeniler ve bu da, diğer şeylerin yanı sıra coğrafi ve toplumsal içeriklere, müşteriye, sanatsal ortama vs. cevap veriyor demektir. New York’taki bir sergiyi olduğu gibi İstanbul’a aktarmak, hedefinden tamamen saptırmak demektir. Tam da kendini tekrarlayan bir sanatçıya yapılacağı gibi sabıkalı bir küratör de küflenmiş fikirleri yüzünden açığa alınacaktır.

O halde, sıklıkla genç küratörlerin çalıştırılıyor olmasına şaşdırmamak gerekiyor. Sonuç olarak, doku sertleşmesine bu grupta daha az rastlanır ama konu bu değil. Konu, iyi bir fikrin bugün yenilikçi olduğu kadar uygun da olmak zorunda olduğu: İyi fikir yereldeki sanatın, ekonominin ve/veya siyasetin koşullarını hesaba katar. Diğer bir deyişle iyi bir fikir fırsattır (kelimenin nötr, yargı içermeyen anlamıyla). Akıllı küratör fikrini böylece, gerekli uygulanabilirlik ve esneklikle teslim edebilir. Yani söyleşinin ya da en azından muhabbetin diyelim, son on yıllarda sergi düzenleyen birinin en sevdiği çalışma yöntemine dönüşmüş olmasında şaşılacak bir şey yok. Sonuçta bu yöntem sayesinde serginin potansiyel konsepti yeni fikir karşısında sınanabilir. Peki, biri tuttuğu küratörün yeni bir fikir getireceğini nereden bilecek? Cevap rahatsız edici olduğu kadar kolay. Öngöremeyecek, o kadar. İyi olduğu umulan bir fikre, iş yapacağı

umulan bir gösteriye veya verilen çerçevede iyi işleyeceği umulan bir sergi konseptine yatırım yapmak riskli bir girişim. Küratör i e başladığında, iyi veya ilginç fikir ya da uygun konsept sadece potansiyel olarak mevcuttur. O hâlâ taahhütlerin gerçek dış dünyasındadır. Yapılan yatırımın risklerini ölçmeye yarayacak veriler var muhakkak: Sanatçının eserine yapıldığı gibi küratörün sergi geçmişine de “*retro-prospective* ilke” uygulanır (Gielen, 2004 ve 2005). Daha önce üretilmiş olan çalışma, henüz  retilmemi  olan çalışmanın niteliğini ölçmek için mihenk ta ı olarak kullanılır. Fakat bu iyimser projeksiyon ister istemez spe latif kalır. K rat rle bir sözleşme imzalayan bir bienal düzenleyicisi hazır bir ürünü değil, bir potansiyeli veya bir vaadi sermayele tirir. Bu, diyor Virno, tam da post-fordist i  çevresinin özüdür, veya – diğer bir deyişle – zihin i  ili inin püf noktasıdır.

 alı an kesim üzerinde uzmanla mı  birçok sosyolog ve siyaset felsefecisine göre bu post-fordizm, – bireyselle tirmesiyle, rutinsizle tirmesiyle, esnek çalışma saatleriyle, zihin i  ili iyle vs. – 1968   renci ayaklanmaları ve 1970’lerdeki Fiat grevleriyle birlikte genişledi. Daha önce belirttiğim gibi Antonio Negri ve Michael Hardt (2004) zihin i  ili inin tüm üretim biçimleri için, maddi üretim ve tarım üretimi için bile hegemonya oluşturmaya ba ladığını  ne sürerler. Kuşkusuz bu, kol emeğinin veya rutin fabrika i  ili inin öylece yok olduğu anlamına gelmiyor. Bilakis, ziyadesiyle düşük bütçeli ülkelere kaydırıldı. İlk makalede de belirtildiği gibi bu i   c  bile nasıl olduysa post-fordizmin sosyal mantığı içinde konumlandırılmaya ba ladı. 1970’ler çoğunlukla bu gayri maddile tirme sürecinin vuku bulduğu dönem olarak tanımlanır. Uluslararası  alı an ilk küratörlerden birinin aynı dönemde dikkat çekmeye ba lamı  olması muhtemelen bir tesadüf değildir. Harald Szeemann müzeyi maddi sanat eserleriyle birlikte aynı dönemde terk etti. Nesnelerin oluşturduğu bir tarih, bir kavramsal yaklaşımla yer de i tirmi ti. Veya,  ncelik maddi çalışmaları sergilemekten gayri maddi i   c ne sı ramı tı. Diğer i  çevrelerinde olduğu gibi burada da maddi olanın – bu durumda sanat eserinin – yok oluverdi ini söylemiyoruz ama artık bir fikirler gösterisi içinde sahne almaya ba lamı tır. Sanat dünyasının ayrıntıları bile post-fordizmin yeni makinasından kaçamazlar.

Küratörün, yayımlacı post-fordizm dahilindeki ikircikli faaliyetinden kısaca bahsetmiş olduk. Başka şeylerin yanı sıra temel gerekliliğinin sanatın, ekonominin ve siyasetin sürekli değişen çalışma koşullarına cevap verebilmeyi sağlayan fırsatçı bir yaklaşım olduğunu belirttik. Sanat tarihçisi ve küratör Elena Filipovic (2005) aynı zamanda bienallerin çoğunun çelişkili bir biçimde tarihsel zıt kutbundan, müzeden faydalanmaya devam ettiğini ifade ediyor. Bu gezici Manifesta için bile geçerli. Buna Alfred Barr'ın 1920'lerde MoMA'nın alameti farikası haline getirdiği klasikleşmiş beyaz küpün tekrar tekrar kullanımı da dahil. Filipovic sabırla, on yıldan kısa bir süre sonra Nazilerin de Münih'teki *Haus der Kunst* için aynı iç yapıda karar kıldıklarını ve bunun kendisini, bu beyaz alanı birbirinden tamamen farklı iki ideoloji dünyası için de çekici kılanın ne olduğunu merak etmeye yönelttiğini belirtiyor. Aslında cevap öngörülebilir: “Düzen”, “mantık”, “evrensellik” ve “(Batı) modernitesi”. Biçilmiş diğer iki nitelik, yani “nötr hal” ve (özellikle) “bağlamla ilişkisini kesme”, bu anlatım içerisinde özel bir ilgiyi hak ediyor. Bienaller ve küratörler beyaz küpü bağcıklarına bastılar. Böylece o da kendini, içinde bulunduğu bu değişken çevreden ayırabildi. Bu kimi zaman, Filipovic'in başka şeylerin yanı sıra Okwui Enwezor'un “Documenta 11”iyle ilgili yazdığı gibi hayal sınırlarına varan teşhirlerle sonuçlanıyor: “Bir eleştirmenin belirttiği gibi, sergi ‘dokunulmaz olan beyaz küpün içine soykırım, yoksulluk, siyasi sıkışma, endüstriyel kirlilik, deprem enkazı, kömür ocağı tahribatı ve taze felaket haberleri’ taşıdı” (2005).

Beyaz küp, sergilediği özerkliğin siyasi, ekonomik ve dini bütün bağlılıkları reddetmesi sebebiyle küresel bir kurum gibi dünya çapına yayılmıştır. Bu kutupların müze içinde bir araya gelmeleri de, herhangi bir sorunu veya toplumsal çatışmayı kurgunun güvenli bölgesi içinde etkisiz hale getirebilme imkânını tehdit ediyor. Belki de beyaz küpün bu kadar, hatta sıradışı bir şey olarak totaliter rejimler tarafından bile sevilmesinin sebebi de budur. Her yeri kaplayan bir neoliberalizm içinde beyaz bölgenin ideolojik sessizliği tanrının armağanıdır. Sonuç olarak her baskın inanç kendi ideolojik niteliğinin inkârıyla hizmet eder. Bu yolla kendini kolayca aşlamayan bir gerçeklik olarak gösterebilir.

“Köksaplar”, “ağlar”, “göçebelik”, “kaçış çizgileri”, “örgütlenmelerin hiyerarşik olmayan biçimleri” vs. Bienaller kendilerini on yılı aşkın bir zamandır gittikçe artan bir şekilde bu ifadelerle sunuyorlar. “Documenta 12” bu Deleuzecü söylemin doyma noktasıyla temsil edilebilir. Kimbilir? Fakat asıl soru bienallerin bu nitelikleri gerçekten kapsayıp kapsayamayacağı. Yukarıdaki intermezzo tersini ileri sürüyor. Bienal ile beyaz küp ve etkinlik ile müze arasındaki tartışmalı ilişki hiç yoktan belli bir duygu karmaşasını ortaya çıkarıyor. Özellikle klasik müze gittikçe artan bir baskının altından çıkıp gelen kurumsallaşmış işletmelerden biri. Çünkü kurum dediğimiz şey, ufukta gözden yitmiş değil. Onu çoğunlukla, özellikle de büyük kurumların söz konusu olduğu yerlerde, kara koyun yapan da büyük olasılıkla bu zaten (daha fazla bilgi için bkz. Nina Möntmann, 2008). Peki sözümona bienal ile göçebe küratörün önüne set çeken bu kurumun özelliği ne?

Kurum, muhtemelen sosyolojide en çok incelenmiş konulardan biridir (Gielen, 2007). Konunun bu tartışmayla ilgili kısmı, bu bilimin kavramı iki şekilde ele alıyor olmasında yatıyor. “Kurum” bir tarafta insanlardan oluşan somut organizasyonlara, binalara ve şeylere atıfta bulunuyor. Diğer taraftaysa, kurum kavramı bütün bir değerler sistemine, kurallara ve bir toplum için önemli olan geleneklere kadar uzanıyor. Onlar da zaten bu yüzden kurumsallaşmış, iyi kötü aynı katı biçim içine oturmuş, takip ve tasdik edilmişlerdir. En iyi bilinen kurum muhtemelen, doğurmayı belli bir kültürel çerçevede düzenleyen ailedir. Fakat bu çerçevede örnek olarak “kilise” kurumunu vermek daha anlamlı olacaktır. Din sosyolojisinde büyük harfle yazılan Kilise ile küçük harfle yazılan kilise arasında bir ayrım yapılır. Birincisi kurduğu ve devam ettirdiği bütün bir inanç, kural ve değerler sistemini işaret eder. İkincisiyse insanlar, binalar, kutsal emanetler vs. gibi kurumu cismanileştiren ve onu hayatta tutan “düzenlenmiş altyapıyı” ifade eder. Benzer bir ikili anlam sanat kurumunda da bulunuyor. Ne de olsa bir tarafta galeriler, bienaller, sanat merkezleri, müzeler ve insanlar ile onları var eden sanat eserleri var. Diğer taraftaysa, bir toplum içinde – eskiden bu çoğunlukla ulus-devletti – ifade ettiği bütün sanatsal ve kültürel değerleri (örneğin orijinallik, yaratıcılık, özgünlük) temsil eden yine o. İşin özünde, bütün sanat işletmeleri sanat kurumunun bir parçasıdır ama müzeler gibi

daha büyük kurumlar bunun içinde daha önemli bir yer işgal ederler. Sonuç itibarıyla onlardan, diğerlerinden daha parlak işletmeler olmaları, ne zaman gerekse anında belli sanat değerleri ve uygulamalarının “koruyucusu” ve “kolaylaştırıcısı” olmaları beklenir. Bu kulağa çok şatafatlı gelebilir ama, kültür uygulamalarının çok güçlü bir sosyal değerler ve kurallar hiyerarşisiyle birlikte yürüdüğü sosyolojide, bu kabul görmüş bir fikirdir. Klasik sosyolojiye göre kurum burada hatırlatma amacıyla altı çizilen bir dizi temel nitelik içerir. Böyle bir çalışmanın, bienaller ve göçebe küratörler açısından sorunun ne olduğunu açıklamaya yardım edeceğini umuyorum. Kurum öncelikle dışarıdan gelen bir gerçeklik ve nesnellik olarak deneyimlenir. Bu, onun bireyin üretim kabiliyetinin üstünde durduğunu gösterir ve onu görece tartışmasız da kılar. Bizi de böylece, Nathalie Heinich’in (1991) gösterdiği gibi aslında her şeyin merkez nokta olarak tekil değer sistemini alıp onun etrafında döndüğü bir sanat dünyasına ilişkin yapılan önemli bir eleştiri odağıyla karşı karşıya bırakır. Sanatçının da küratörün de kıskançlıkla kendi bireyselliklerini ve özgünlüklerini savundukları bir gerçektir. Muhtemelen ikisi de, bireyler üstü makina fikriyle irkilirdi. Fakat bu tartışmada daha önemli olan şey kurumun tarihsel geçerlilikle işbirliği halinde olmasıdır. Bu iki şeyi gerektirir. Birincisi kurumun kendine ait bir tarihi vardır ve çağdaş toplumdaki varlığını ve eylemlerini muhafaza etmek, hatta onları haklı çıkarmak için çoğunlukla bu tarihten destek alır. Ama kurum aynı zamanda geçmiş ile sürekli ve etkin bir şekilde bağlantı halindedir. Oradan seçimler yapar, onu harekete geçirir ve belki de kimi tarihsel mevzuları yeniden ortaya çıkartır. Veya, Amerikalı antropolog Mary Douglas’ın bir zamanlar ortaya koyduğu gibi (1986) “kurumlar hatırlar ve unutulur”. Bu da bizi sanat kurumunun miras denilen o önemli işlevine götürüyor. Sonuç olarak neyin unutulup neyin hatırlanacağından o sorumludur. Müzeler örneğinde, bu muhafaza işlevini göz ardı edemeyiz. Çağdaş sanat etkinlikleri bile tercihen, tarihsel bir vakumun içinde değil, eskiden neler olup bittiğine dair güçlü bir farkındalıkla yapılıyor. Bunun iyi yapıldığı durumlar da, yenilik ve muhafaza arasında ilginç bir gerilim yaratıyor. Sanat kurumunun hayati altyapıları müzeler, ideal olarak kurumun tarihsel bilincini temsil ederler. Zaman içinde, deneysel veya yenilikçi olan her şeyin bağlantı kurması gereken veya en azından bağlantı kurabileceği gerekli “durağanlığı” da onlar sağlar. O halde bütün bir sanat kurumunun geçici mantığını veya sanatsal

konjonktürünü kısmen müzeler kontrol ediyor. Yeniliğe izin verdiklerinde, hemen bütün yerel, ulusal veya uluslararası sanat dünyası için yeni bir dönem ilan ediyorlar. Büyük kurumlar bunu ancak arada sırada yaparlar. Sonuç olarak, hiç durmadan geçmişe karşı şimdinin ağırlığını ölçmek onların toplumsal görevleridir. Kabul etmek gerekir ki bu aynı zamanda, “heybet”lerini kaybedip çok ağırkanlı hale gelmeleri ve yeniliği çok uzun süre engelleyememeleri tehlikesini de taşır. Bu “heybet”e karşı 30 yıldır (özellikle de başlangıç evresinde) öncelikle bienaller ve uluslararası çalışan küratörler savaş veriyor. Çünkü, başka sebeplerin de yanı sıra, müzenin yeniliği engellediği hissediliyordu. Daha önce gördüğümüz gibi, bugünün sanat dünyasında iyi bir fikir, modern doktrine göre hâlâ yeni bir fikir. Böyle bir değer sistemi geçmişle ve kültür mirasıyla devamlı bir mücadele halindedir. Bunun tek sebebi de sanat geleneklerinin frenleyici etkisi değil, aynı zamanda tarihin yeni bir fikrin aslında çok da yeni olmadığını ortaya çıkarabilmesidir.

Fakat, sanat kurumunun yukarıda sıralanan nitelikleri, bienalin de göçebe küratörün de mücadele halinde olduğu makro-sosyolojik bir seviyede rol alır. Bu, bir toplum fenomeni olan “kurum”a karşı onun savaşıdır. Orta boyuttaki bir sosyolojik düzeyde veya işletme düzeyindeyse oyuna başka etkenler dahil olur. Ne de olsa, klasik olarak kurumsallaşmış işletme, çok da esnek olmayan çalışma ortamındaki değişmeyen görevleriyle katı bir hiyerarşik yapı anlamına gelir. Bu fazlaca basitleştirilmiş resim, zamanı geçmiş bir klişeyi andırıyor olabilir. Yine de, sanat müzelerinin çoğunu (özellikle Avrupa’dakileri) gözlemleyen biri bu resmi doğrulayacak içeriklerle karşılaşacaktır. Sadece dördünün ismini koyarsak: Sabit çalışma saatleri (ve açılış saatleri), sabit görüşmeler, iş gören birimler (sanat ekibi, eğitim bölümü, halkla ilişkiler, bakım ve işletme) arasındaki katı ayırım ve malzemeye (koleksiyon ya da en azından sanat eseri) yönelen güçlü odak. İkinci nitelik, post-fordizmin, küresel çapta iş gören bir sanat dünyasında ihtiyaç duyduğu esnekliğe kesinlikle sekte vuruyor. Bu gayri maddi çalışma koşullarını, kurumlar-sonrası bir kurumun alameti farikasına dönüşmüş haliyle bir nebze olsun tatmin eden özellikle bienaldir. Süreli ve etkinlik temelli niteliği, onu kendi içinde geçici sözleşmelerle çalışılması kolay hale getiriyor. Bu, çalışma sosyolojisinde, günümüz sanat dünyasının devamlı hareket halindeki ağırları üzerinde yaşanan göçebe varoluşu eleştirmeden

beslemek şeklinde romantikçe tercüme edilmiş kilit bir gözlemdir. Ancak kurumlar-sonrasıyla (Deleuze nedense bu yönü hiçbir zaman işaret etmemiştir; buradaki mevzu daha ziyade sanat dünyasının bu jargonu kullanma biçimi) girilen bu Deleuzecü flört – kahramanı da çağdaş bienaldir – klasik sanat kurumunun varlığını önemli ölçüde lağvetmektedir. Örneğin bienallere tesadüfen gelen ziyaretçiler düzenli olarak yapısal bellek kaybıyla, yerel içerik eksikliğiyle ve genellikle odak yokluğuyla oluşan yüzyselliklerle karşılaşılıyorlar. Bienal, adını daha iyi koyacak olursak da bienal patlaması, olayların tarihsel yönü için çok küçük bir yer sunuyor. Ayrıntılı bir araştırmanın ihtiyaç duyduğu zaman içinde çok daha azını sağlıyor. Üstelik, yukarıda bahsi geçen beyaz küp hikâyesine bakılarak görülebileceği üzere yerelliği çoğunlukla hiçe sayıyor. Bunlar bir müzenin, klasik bir sanat kurumunun özellikle koruyacağı şeyler. Fakat o müze de son on yıllarda bariz biçimde şekil değiştirdi. Diğer sebeplerin yanı sıra geçici sergilerdeki artış ve ters orantılı biçimde araştırmaya ve koleksiyona yönelen ilgideki düşüş öne çıkıyor. Müze de – hele ki çağdaş sanat müzesiyse – bienal virüsünden nasibini aldı. Müze bile kurumlar-sonrası kurum niteliği sergiliyor, çünkü o da post-fordist bir işletmeye dönüşüyor.

ŞİZOFREN ÖZLEM

Yukarıda bahsi geçen yapısal bellek kaybı, odak yokluğu ve yerküre boyunca hareket eden bir sanat dünyasının gelişimi sayesinde, sanat bienalinin geçtiğimiz on yılda ne tarafa doğru evrildiğine dair sorular yavaş yavaş aydınlığa kavuşuyor. Gerçekten de, sanat dünyasında yeniden ifadelendirmeye ve hatta yeniden yapılandırmaya doğru erken diyebileceğimiz bir çaba görüyoruz. Örneğin küratör araştırmasını yeniden yerel olana doğru kaydırıyor veya uluslararası akımları yerel sanat veya kültür çalışmalarıyla “yerküresel”¹ seviyede birleştirmeye çalışıyor (örneğin 2002’deki Gwangju Bienali; ama aynı zamanda Barcelona’daki MACBA’nın da etkisi). Bugün en azından, bir tarafta hareketliliği, yatay açıklığı, merakı

1 Yazarın, İngilizcedeki *global* ve *local* kelimelerini birleştirerek ürettiği “*glocal*” terimini bu şekilde çevirdik. (f.n.)

ve kurumlar-sonrasının yenilikçi güdüsünü destekleyen, diğer taraftaysa yerel girişim, kolektif hafıza ve bir zamanlar kurum tarafından sağlanan süreklilik yönünde gittikçe büyüyen bir eğilim gösteren bir şizofren özlem gözlemleyebiliriz. Kurumlar-sonrası kurum ve “klasik” modern sanat kurumu arasında kalan bu şizofreni, yukarıda altı çizilen iyi fikrin içindeki gerilime de bağlanabilir.

Söylemiş olduğum gibi, çağdaş sanat dünyası için iyi bir fikir, hâlâ yeni bir fikir demek. Bu aynı zamanda onun özgün, korunmuş ve istenilen çözünürlükle tesis edilmiş olduğu anlamına da geliyor. Ayrıca, yeni bir fikir ancak tarihe rağmen ağırlığını koyabiliyorsa iyi bir fikirdir ve klasik müzesiyle sanat kurumu bu değerlendirmeyi yapabiliyordu. Fakat, göçebe küratör tarafından sarılıp sarmalanan günümüz ilişkiler ağı dünyasında vurgu daha çok uygun fikre kayıyor. Gerçekten özgün olan bir kavrama duyulan sadakat çarçabuk katılık ve açıklık eksikliği olarak yorumlanabiliyor. Başka bir deyişle özgün fikir, devamlı hareket halinde olan ilişki ağlarının içinde sonsuz kez değişebilme ve uyum sağlayabilme eksikliği gösteriyor. Veya Boltanski ve Chiapello’nun öne sürdüğü gibi:

[...] eski bir kavram olan – kendine gösterdiği sadakat, öznenin başkalarından gelen baskıya karşı kendini savunması, bir ideale riayet olarak hakikat talebi anlamına gelen – özgünlüğün yıkımı ilişkiler ağı dünyası kavramıyla birlikte çalışır. Birleştirici bir dünyada, kişinin kendine olan sadakati değişmezlik olarak görülüyor, başkalarına karşı gösterilen direnç, bağlantı kurmayı reddetmek gibi algılanıyor. Kimliğin, temsili olan ile özgün olan arasında tanımladığı hakikat, ilişkiler ağı içerisinde dolaşan varlıkların sonsuz çeşitliliğini ve başka varlıklarla ilişkiye her girdiklerinde gösterdikleri değişimi kavrayamamak anlamına geliyor. Böylece dışavurdıkları hiçbir şey, diğer ifadelerin karşılaştırılmasında kullanılabilecek bir özgünlük işareti olarak anlaşılmasın. Bir ilişkiler dünyasında özgünlük sorusu artık resmen sorulamaz. (2005)

Özgün bir sanat fikrinin veya yeni ve uygun bir sergi kavramının içindeki gerilim, klasik sanat kurumu ile kurumlar-sonrası kurum arasındaki dalgalı ilişkiyle aynı ayardadır. Örneğin ilk Brüksel Bienali’nin (2008) tasarımı aynı şizofren özlemle damgalanmıştı. Bu, birkaç bir şeyin daha yanı

sıra, bienali yerelleştirme çabasından anlaşılabilir. Odak bundan böyle ulus-devletin üstünde değildir. Şehrin dünya çapındaki tanıtımına “Eurocore” a yöneltilen dikkat eşlik etmiştir – o da sadece, programın ayarlanmasında rol üstlenmeleri için Flandre’den (yani yalnız Brüksel’den değil), Almanya’dan ve Hollanda’dan gelen sanat örgütlenmelerine izin vererek yapıldı. Ek olarak, başta müzeler olmak üzere, hafızası olan kurumlara yakın çalışarak yerküreyi son sürat kateden bir akıntının tarihe dair taşıdığı eksikliği tamamlama yönünde bir çaba vardı. Eğilip bükülmezlikle desteklenen özgünlük böylece, dünya çapındaki neoliberal ilişkiler ağı sisteminin talep ettiği sonsuz kez değişebilme yeteneği ve çeşitlilikle dengelenebilir. Muhtemelen, benzeri girişimler için hâlâ erken olduğu düşünülecektir ve iyi niyetli bienaller ve küratörlerin ileride etraflıca inceleyecekleri yeni taktikler için kullanılan kırılğan deneme tahtaları oldukları söylenecektir. Burada umulacak şey, bienallerin, kendilerini her geçen gün biraz daha içinde buldukları ve bütün yerküreyi işgal etmiş olan rekabet histerisinin karşısında ihtiyaç duyulan “dinginlik” ve “yerküreselliği” bir gün sağlayabilmeleri.

KAYNAKLAR

- Boltanski, L. ve Chiapello, E. (2005), *The New Spirit of Capitalism*, Elliott, G. (çev.), Verso, Londra ve New York.
- Douglas, M. (1986), *How Institutions Think*, Syracuse University Press, New York.
- Filipovic, E. (2005), “The Global White Cube”, Vanderlinden, B. ve Filipovic, E. (yay. haz.), *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*, The MIT Press, Cambridge.
- Gielen, P. (2004), *Kunst in netwerken. Artistieke selecties in de hedendaagse dans en de beeldende kunst*, LannooCampus, Leuven.
- Gielen, P. (2005), “Art and Social Value Regimes”, *Current Sociology*, Sayı: 5, cilt 53, s. 789-806.
- Gielen, P. (2007), *De Kunstinstituut. De Artistieke Identiteit en de Maatschappelijke Positie van de Instellingen van de Vlaamse Gemeenschap*, OIV, Antwerp.
- Hardt, M. ve Negri, A. (2004), *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*, Penguin Press, Londra [*Çokluk: İmparatorluk Çağında Savaş ve Demokrasi*, Yıldırım, B. (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004].

- Heinich, N. (1991), *La Gloire de Van Gogh: Essai d'anthropologie de l'admiration*, Éditions de Minuit, Paris.
- Möntmann, N. (2008), "Playing the Wild Child: Art Institutions in a New Public Sphere", *Open*, Sayı: 14, s. 16-27.
- Virno, P. (2004), *A Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life*, Semiotext(e), Los Angeles ve New York [*Çokluğun Grameri: Çağdaş Yaşam Biçimlerinin Analizi İçin*, Çelik, M. ve Kocagül, V. (çev.), Otonom Yayıncılık, İstanbul, 2005].

SANAT SAHNESİ: EKONOMİK SÖMÜRÜ İÇİN ÇALIŞAN BİR ÜRETİM BİRİMİ Mİ?

Eğer, bir *Kunsthalle*, bir deneysel tiyatro, bir uluslararası dans okulu, bir alternatif sinema, birkaç dünya mutfağı restoranı ve barı ve – unutmayalım – yeterli sayıda “gay”, yüksek bir sosyal yoğunluk ve hareketlilikle bir yerde toplandırlarsa sonuç sanat sahnesi olur. “Ne var orada? Kim var orada? Neler oluyor orada?” Bunlar Amerikalı sosyal coğrafyacı Richard Florida’nın “2N, 1K” dediği sorular (birdenbire basit yönetim jargonunu sevmeye başladı). Şayet bizim mekânımızın “gidilmesi gereken yer” olup olmadığını öğrenmek istiyorsak bu üç soruya cevap vermemiz gerekiyor (2005). Benzeri bir yaratıcı sahne ekonomisi, şehrin imajı ve kültürlerarası tolerans için iyi görünüyor.

Sanat sahnesi bugün önemli bir ekonomik değişken ve çok tercih edilen bir çalışma konusu haline geldi. Fakat, terim sosyolojik bağlamdaki yerine tam olarak oturmuyor. Klasik sosyolog, topluluk, kategori, ilişkiler ağı ve altkültür gibi kavramlarla nasıl başa çıkacağını iyi biliyor ve toplum sahnesi de görece keşfedilmemiş bir araştırma sahası olarak mevcut yerini korumakta. Alan Blum’un (2001) çalışmaları gibi istisnalar olduğu açık. Ama, akademik ilginin azlığı şaşırtıcı çünkü bu sahne muhtemelen sosyal ilişkiler için biçilmiş kaftan. Değişen çalışma saatleri, çok hareketlilik, aşırı iletişim, esneklik, yaratıcılık ve performansa yönelik özel ilgiyle birlikte egemen konumdaki post-fordist ekonomide, sahne fazlasıyla işlevsel bir toplumsal örgütlenme biçimi. Dahası, bütün dünyayı coşkuyla katedenlerin en sevdikleri geçici sığınak. Peki sahne post-fordist bir toplumda niçin bu kadar iyi bir sosyal bağ kurma aracı?

“Sahne” kelimesi gündelik kullanımda yaygın olarak alternatif düşünce sistemleri içinde yer alıyor. Örneğin, toplumun koşullarına uygun meslek ve grupları ifade etmekte kullanıldığına az rastlanır. Sahne kelimesini memur, bankacı, polis veya heteroseksüelleri işaret ederek kullanmayız; sanat sahnesinden, tiyatro sahnesinden, “gay” sahnesinden ve tabii, uyuşturucu veya suç sahnesinden bahsederiz. Görünen o ki, yaratıcılık ve suç dikkat çekecek kadar aynı anlam çerçevesinde kullanılıyor. Toplumda en azından bir tane ortak noktaları var: Yaratıcı ve suç çevrelerinin ikisi de yeniliğin tarafında duruyorlar. Kültür çalışmalarıyla mı, alternatif yaşam biçimleriyle mi veya yasadışı ekonomik alışverişlerle mi ilgili fark etmez; sonuç olarak toplumun ortak kabulüne ya da sağduyusuna karşı seçenekler sunarlar. “Sahne” kelimesi her zaman çarpık anlamındaki düzen karşıtlığıyla bağdaştırılmaya müsaitmiş gibi görünüyor. Yine de son on yıllarda merkeze doğru ilerleyen çarpık uçlar epey yol aldılar. Başka bir deyişle “alternatif sahne” toplumun merkezinde kullanılan bir nitelik etiketi haline geldi. Bugünün “alternatif”, “bağımsız”, “avangard” vb. etiketleri, ekonominin merkez üssü tarafından misafir markalar gibi karşılanıyorlar. Yani “sahne” kelimesi geride kalmaz. Bu da Richard Florida’nın açıkça anladığı bir şey.

Bir toplumsal örgütlenme biçimi olarak sahne, toplumdaki son gelişmelere uyum sağlayabilmek için gereken kıstaslara sahiptir. İş sahasında olduğu kadar boş vakit uğraşlarında da bireyselliğin ve özgünlüğün el üstünde tutulduğu bir dünyada, sahne rahat bir düzen kuruyor. Bu toplumsal örgütlenme biçimi, yeni üyelere görece kapalı grupların sunmadığı bir şey olan geçici ve esnek ilişkiler kurabilme özgürlüğü sağlar. Sahne sosyal kaynaşma ve yaş veya meslek grubu gibi toplumsal kategoride bilinmeyen ortak bir kimlik üretir. Sahnede yaşanan ilişkiler zorunluluklardan görece muafır ama kuralların varolmadığı da söylenemez. Örneğin, sanat sahnesine dahil olmak isteyen biri belirli kurallara veya sosyal kodlara uymak zorundadır. Bunlar futbol klübü, gençlik hareketi veya bir locaya kabul edilmek için gereken kodlardan daha az belirgindirler tabii. Buna bir sahnenin kolayca diğer bir sahneyle değiş tokuş edilebileceğini ekleyelim. Sahnenin altkültürden ayrıldığı yer de burasıdır: Alt kültür belirli, neredeyse esnetilemez bir kimlik gerektirir.

Bunlar sahneyi günümüz ilişkiler ağı toplumunda, toplumsal örgütlenmenin ideal biçimi haline getiren niteliklerdir. Yerel sahneler, dünya çapındaki ilişkiler ağı içinde haklı olarak daha tanıdık odak noktaları oluştururlar. Küresel gezginlerin tam da ihtiyaç duydukları samimiyeti var ederler, fazlasını değil. Şanghay, Tokyo, New York, Berlin veya Brüksel'deki sanat sahnelerini ziyaret ederseniz, kimi zaman tamamen farklı kültür kaynaklarından gelen içli dışlı bir ilişki çerçevesi bulursunuz. Mesela bir süre önce Damien Hirst'ün adını bu sahnelerden birinde ansaydınız, anında ilişkiye geçebileceğiniz ortak bir zemin bulurdunuz ve konunuz entelektüel bir tartışma da, havadan sudan bir konuşma da olabilirdi. Sahne, küreselleşmiş bir dünyada kişiye güvenli ve samimi, ama geçici bir yuvanın kapısını açar. Veya Alan Blum'un da ortaya koyduğu gibi: Kişinin küresel anonim zamanda ve soğuk şehir ortamında hayatta kalabilmesini sağlayan bir çeşit "şehir samimiyeti" sunar. Sahnedeki profesyonel ve kamu eylemlerinin ev ortamını da etkileyebiliyor olmasının sebebi de bir ölçüye kadar budur. Bir otelin barı, bir açılış kokteyli veya bir dünya mutfağı restoranı hem resmi hem de gayri resmi sohbetlerin dekoru olduğunda, profesyonel ve kişisel eylemler ya da iş ilişkileri ve kişisel ilişkiler kolayca birbirine karışır. Aslında, resmi sohbetler de gayet dedikoduya dayanabilirler veya tam tersi olur ve gayri resmi sohbetler resmi ilişkilerin önünü açabilir. Demek ki sahne resmi ve gayri resmi olanın zorlanmadan kesiştiği alandır. Ve bu kitabın ilk makalesinde gayri resmiyet için söylenenlerin ışığında sahne, biyo-politik denetimin en yüksek mevki olarak görünüyör.

Kamusal ve yarı kamusal alanlara dair, sahnenin tanımına uyacak şekilde deminden beri yaptığımız döküm, bu toplumsal örgütlenme biçiminin başka bir yönünü daha ortaya çıkarıyor. Görsel denetim için, görüyor ve görünüyör olmaya dair bir Foucaultcu panoptikal dekor yaratıyor. Şu farkla ki: "sahnede olmayan" sahneye mensup değildir ve görünmeyen sahne de bir yok sahnedir. Böylece kavram özgün etimolojik anlamına hayli yakın bir anlam taşır. Yunanca *skènè*, aslında oyuncuların dışarıya onun içinden çıktığı çadır, kulübe veya ahşap yapıydı. Teatral olarak "sahne"nin önemli bir yapısıydı. Başka bir deyişle sahne her zaman bir *mise-en-scène* içerir. Biraz genişletirsek, hayatını büyük ölçüde yaratıcı düşüncelerinin performansına göre yaşayan günümüz post-fordist işçisinin talepleriyle kolayca uyur. Sahnede olmak isteyen herhangi biri,

olabildiğince geniş ve olabildiğince uluslararası bir izleyici topluluğuyla iletişim kurma fikrinden beslenmelidir. Yabancı, sahnede şık durur. Ama bunu ancak izleyici buna yatkınsa yapabilir. Sonuç olarak her zaman bir fikirle kolayca dalga geçilebilir ve fikir kolayca çalınabilir de. Fikirlerle dayalı bir ekonomi bitmeyen bir paranoya halidir. Boltanski ve Chiapello şöyle der (2005): “Gittikçe büyüyen bireysellik talebiyle birlikte, fikirlerinin manipüle edilmesi, çalınması veya kaçırılması korkusu taşıyan insanların paranoyak tutumlarındaki artışı öngörebilir hale geldik.”

Bir topluluk, uluslararası da olsa samimi bir çevrede fikir alışverişinin görece güvenli yapılmasını sağlayan toplumsal koşulları oluşturan alandır. Sahne içinde fikir çalan herhangi biri en azından sözle uyarılacaktır. Orijinal fikrin başka bir yerde kopyalandığını iddia etmek, şahitler varsa ve o fikir toplulukla paylaşıldıysa bir seçenektir ibarettir. Bu yüzden, bir fikrin orijinallliği veya özgünlüğü, şayet o fikir “sahneye konulduysa” ancak tekrar denenerek ölçülebilir.

FREIHEIT MACHT ARBEIT – ÖZGÜRLÜK İŞ YARATIR

Bienaller ve “Kunsthalle” veya müze gibi binalar, sanat sahnesi için, etrafında yaratıcı fikirlerin dönebileceği ideal yarı-kamusal alanlardır. Somut altyapıyı oluşturdıklarını söyleyebilirsiniz. İyisi mi, sahneyi daha görünür kıldıklarını söyleyelim – göze görünmeyen sahne görünür hale geliyor. Bu öncelikle eserleri söz konusu organizasyonlar tarafından veya bu binalarda sergilenen sanatçılar için geçerli. Somut altyapı kelimesinin gerçek anlamıyla sanat sahnesini sahneye çıkartıyor. Böylece, onu uzun ya da kısa ama devam eden bir şeye dönüştürüyor. Ve daha önce açıklandığı üzere sahnenin sahne alması, post-fordist sanat kurallarıyla eksiksiz bir uyum içinde gerçekleşiyor. Sonuç, birinin geçici sözleşmeyle veya sanat dünyasının kendi içinde genelde sözleşmesiz olarak, ama her zaman hayat dolu, proje tabanlı ve tabii esnek çalışma saatleri ve muhakkak gece mesaisi içeren, bir de üstüne engellenemez bir yaratıcı heves isteyen koşullarda çalışması oluyor. Kısacası, bu sistemin içerdiği çalışma etiğine göre çalışmak her zaman keyiflidir veya keyifli olmalıdır. Buna göre canlılık genç yetenek tarafından kayıtsız şartsız ayakta tutulmalıdır ve bağıllık paranın

önünde gelir. Sanat sahnesinin ruhunu belirleyen budur. Eğer bu yüce, içten gelen çalışma arzusu ve özgürlüğünü mantığa oturtmaya (örneğin, katı sözleşmeler veya iş anlaşmalarıyla) veya bürokratikleştirmeye ya da rutinleştirmeye çalışırsanız, mecazi anlamda şişedeki yaratıcı cini dışarı salma tehlikesiyle başbaşa kalırsınız. Fakat, sosyal güvenliğin özgürlük denen şeyle yer değiştirdiği noktada, yaratıcı iş ucuz ve istikrarsız işgücünün bir biçimine dönüşür, sanat sahnesinin şirket yöneticileri ve siyasiler gibi yabancıların ilgisini çekme sebebi budur. Böylece, yerel ekonomiyi canlı tutmakla ve şehri dünya pazarına sunmakla kalınmaz, aynı zamanda ve özellikle günümüzde ekonomiyi besleyen biyo-politik etik de su yüzüne çıkartılır. Yaratıcı sahnenin kahramanı Nazi toplama kamplarındaki *“Arbeit macht frei”* a [çalışmak özgürleştirir] inanmıyormuş gibi görünür; o daha çok *“Freiheit macht Arbeit”* a [özgürlük iş yaratır] inanır. Sanatın bu kabullenilmiş esnek iş koşulları geçici işçi ajanslarını memnun edebilir.

Okuyacağınız senaryo biraz abartılmış gibi görünebilir ama içinde doğruluk payı var: Kültür ekonomisi tarafından bir kenara atılmışsınızdır çünkü tükenmişsinizdir, çünkü artık 45 yaşındasınızdır ve artık güzel ve seksi değilsinizdir ama her şeyin ötesinde bütçeye uygun değilsinizdir. Bir anda, çocuğunuz olmadığını (çocuk sahnede yapılacak iş değildir – esnek çalışma saatlerini bozar), eşinizin sizi devamlı dışarıda olduğunuz için terk etmiş olduğunu, en yakın arkadaşınızın en az 350 km uzakta olduğunu ve bunun taşınmanıza yardım edemeyeceği anlamına geldiğini ve maaşınızdan bir kenara tek kuruş ayırmadığınızı çünkü her zaman geçici sözleşmelerle veya bir sözleşme bile olmadan çalıştığınızı fark edersiniz. Bu, bugünlerde bir sürü kültür siyasetçisi veya diğer siyasiler tarafından kör gözle kucaklanmış olan kültür endüstrisinin ve yaratıcı şehrin çoğunlukla unutulmuş karanlık tarafı.

Giorgio Agamben’in öne sürdüğü üzere (1998), söz sanatı kullanılarak tersine çevrilmiş *“Freiheit macht Arbeit”* ile, bütün bir toplumun merkez sosyal yapısının bir toplama kampı haline gelip gelmediğine dair fikir belirtmemek daha iyi olacak gibi. Profesyonel, kamusal ve hane içi uygulamaları arasındaki geçişlerden mantıklı bir ekonomik temel üzerinde faydalanılsa – ama bir tarafa resmi olanla olmayan arasındaki oyunu, diğer tarafa da görünür olmakla olmamak arasındakiini koymak çok mühim –, sanat sahnesinin üretilmiş özgürlüğünün, kamplardaki insanlık

dışı özgürlüksüzlüğe rahatsız edecek kadar yaklaştığı görülür. Sahneye kamplar arasında bu şekilde bir karşılaştırma yapmak şüphesiz işleri epey ileri götürmek oluyor. Aynı zamanda, Nazi kamplarında korkunç acılar çekmiş mahkumların anısına karşı yapılmış bir saygısızlık. Fakat, anlatılmak istenen, kapitalist *mise-en-scène* içindeki sanat sahnesinin özgürlüğü yalnızca sahte bir özgürlük olabilir. Çünkü, her zaman düzgünce tanımlanmış (yani zorunlu) bir hedef sunuyor: çıkar takibi.

Richard Florida ve onun neoliberal türdeşleri sahnenin az konuşanı şüpheli kılmasından gayet memnunar. Şüphesiz, siyasetlerin ve yöneticilerin sanat dünyasına olan ilgisinin paranoyaya yol açmasına ihtiyaç yok. Ne de olsa odakları, sanat fenomeninin dikkate değer ölçüde toplumsal destek aldığını gösteriyor. Ancak, o odak, sanat sahnesinin gayri resmîyeti ve özgürlük etiği karşılığında sömürülmesine sebep olduğu anda ve böylece yeniden yapılandırılmış biyo-politika aracılığıyla gerçek bir özgürlük yokuşu oluştuğunda, işte o zaman sanat sahnesinin endişelenecek bir şeyleri var demektir.

KAYNAKLAR

- Agamben, G. (2002 [1998]), *Homo sacer. De soevereine macht en het naakte leven*, Boom/Parrèsia, Amsterdam [*Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Çıplak Hayat*, Türkmen, İ. (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001].
- Blum, A. (2001), "Scenes", Marchessault, J. ve Straw, W. (yay. haz.), *Public*, Sayı: 22/23.
- Boltanski, L. ve Chiapello, E. (2005), *The New Spirit of Capitalism*, Elliott, G. (çev.), Verso, Londra ve New York.
- Florida, R. (2005), *Cities and the Creative Class*, Routledge, New York.
- Virno, P. (2004), *A Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life*, Semiotext(e), Los Angeles ve New York [*Çokluğun Grameri: Çağdaş Yaşam Biçimlerinin Analizi İçin*, Çelik, M. ve Kocagül, V. (çev.), Otonom Yayıncılık, 2005].

KURUMSAL HAYAL GÜCÜ: KAYGAN DÜZ BİR DÜNYADA SANATI KURUMSALLAŞTIRMAK

Doğal dünyanın ve kültürün gerçekte olduklarından farklı olduklarını düşünebilmemizin tek sebebi “dünyayı çift taraflı bir mercekten görebilme” yeteneğimiz. Gerçek ile hayal edilmiş dünya veya kurgusal “gerçeklik” arasında ayırım yapabildiğimiz için değişim ve yenilik insanın olasılıklarla dolu krallığının içinde yer alır. Kurgu olmayan ve kurgu arasında gidip gelebilme yeteneğimiz, benzer bir değişimin ilerleme mi yoksa gerileme mi olduğuna bakmadan başka dünyalar hayal etmekte, yaratıcı olmakta, ortaya farklı toplumsal modeller koymakta veya ekolojik konuları ele almakta yaşamsal bir önem taşır. Hayali bir dünyayı deneyleyerek “gerçek” kılmak hem gündüzdüşçülüğüne hem de en ütöpik tasarıların şekillendirilmesine izin verir. Sonra ayılarak bu kurgu dünyasından çıkıp gerçek dünyaya dönmek, hayalini kurduğumuz şeyleri deneme şansını verir. Hayal etmek, kendimizi bataklıktan, Münchhausen Baronu’nun yaptığı gibi, kendi saçlarımızdan çekip çıkarabilmek için elimizde kalan az sayıdaki ihtimalden biri olabilir. Sosyologların çok iyi bildiği üzere, bireyler, topluluklar ve örgütlenmeler her zaman toplumun *içindedir*. Ondandır kaçamazlar, özellikle de toplumumuz bir “küresel köy”e dönüştüğünden beri. Sadece hayal gücü aranan kaçışı getirebilir. Belki de burada İtalyan sanatçı Michelangelo Pistoletto (2009) tarafından türetilmiş olan *işselgöç* [*inodus*] kelimesini kullanmalıyız. Çünkü hayal gücü, aynı anda hem fiziksel dünyanın içinde olabilmemizi hem de zihnen ondan kaçabilmemizi sağlar. Dünyanın *içine* doğru bir kaçış olması bundandır. Toplantılar esnasında gündüzdüşçülüğü yapmak, ders anlatırken gelecek tatili tasarlamak, ama bir taraftan da şirketin yeniden düzenlenmesi için toplu halde girilen bir beyin fırtınasına dahil olmak, başka bir dünyaya, bu dünyanın içindeki bir hayal dünyasına

geçebilmektedir. O halde hayali olan kesinlikle sadece bireysel değildir. Karl Marx'ın "ortak akıl" dediği gibi, ortak hayal diye de bir şey vardır.

Fakat, bu evrensel – veya en azından insani – olan, kendimizi hayali bir mekânda konumlandırabilme yeteneğimiz risksiz değildir. Örneğin, gerçekliğe dönüş seyahatinin ayarlanmaması gibi bir tehlikesi vardır, bu da tecrite, dünyadan kopmaya ve bazen de birey düzeyinde tam bir deliliğe yol açabilir. Ortak seviyedeyseniz gerçek dünyadan kaçarken kişi kendini en gizli tarikatların veya radikal devrimci hareketlerin içinde bulabilir. O halde iktidarların – eskiden büyük oranda kiliseydi, günümüzdeyse makul bir seviyeye kadar devlet – bu hayali mekânlar yüzünden endişeye kapılıyor olmalarında şaşılacak bir şey yok. Ancak, iktidar sistemleri hayal gücüyle karşı karşıya kaldıklarında her zaman görece zayıftırlar. Karşıt, tehlikeli veya yıkıcı hayal gücünü içine tıkabilecekleri karanlık zindanları veya onun kökünü tamamen kazıyabilecek kanunları yoktur. Bireylere zincir vurulabilir ve işkence edilebilir, nüfusun bütün kesimleri arasındaki iletişim kesilebilir veya insanlar gettolara tıkalabilir ama düşünceleri yine de özgür olacaktır. Hayal gücünü kontrol etmek isteyen veya onu, insanoğlunun tümünü yok etmeden az ya da çok düzene koymak isteyenlerin hakikaten de çok ustalıklı bir plan hazırlamaları gerekiyor. "Yanlış" düşüncelerin kökünü kurutmak çok zordur. En iyi ihtimalle sınırlandırılabilirler ve iktidar koltuğundan bunu yapmanın en etkili yolu da o koltuktan inip hayal gücünün yolunda yürümektir. Kısacası, kurguyla savaşmanın en iyi yolu kurgudur.

O halde ne kilisenin ne de devletin geçmişte imajlar üretmek ve hikâyeler anlatmak için, sanatı ve tarihi kutsamak ve ulusallaştırmak için, ve hatta doğal kaynakları ve coğrafi bölgeleri "kutsallaştırmak" ve "vatanileştirmek" için devasa miktarlarda zaman, para ve çaba harcamış olmasına şaşırılmaması gerekiyor. Din ve ulusalcılık, ikisi de hayal gücünü çoğunlukla belli bir gerçeklik yaratmak için kullanırlar. Bunu yaparak da, başka türlü olabilir ihtimalini tecrit ederler; en azından kendi varlıklarına karşı bir tehdit oluşturduğuna inanıyorlarsa.

Kurumların, gerçek dünya ile hayal dünyası arasında hep arabuluculuk yaptıkları bilinir. Kilise ritüelleri, azizlerin imajları ve ayinler yoluyla cennet ile dünya arasındaki bağlantıyı sağlarken, modern çağın gelip çatmasıyla müzeler ve eğitim kurumları, başka işlerin yanında milli hazineleri yayma işini de üstlendiler. Fakat, modern çağ boyunca devam eden laikleştirme

işlemi bu kurumlara başka bir önemli rol daha biçti. Çoğu sosyal bilimciye göre 19. yüzyıl boyunca dünya – başta Batı dünyası – toplumsal alt-sistemler veya değer sistemlerine bölündü durdu. Modern çağda ortaya çıkan sadece kilise ile devletin ayrılması değildi, siyaset, savaş, bilim, ekonomi, sanat ve aile yaşamındaki farklılaşmanın artışı da bu zamanda oldu. Kurumlar, bu değer sistemleri arasındaki sınırları görece sıkı bir şekilde muhafaza etme işlevi de gördüler. Örneğin bilimin kurumsallaştırılması olarak üniversite, duvarları arkasındaki nesnelleştirme yöntemlerinin din, para veya iktidar tarafından baltalanmamasına dikkat etmek zorundaydı. Aynı şekilde mahkemeler de verdikleri kararların akla yatkın ve dürüst olduğunu ve yargıçların gözlerinin servet veya herhangi bir batıl inançla boyanmadığını temin etmeliydi. Doğmakta olan demokrasilerde ise, parlamenter sistem ve beraberinde gelen oy hakkının işlevi, siyasilerin öncelikle halkın çıkarlarını gözeticeğini ve kendi konumları, aileleri veya iş ilişkileri tarafından baskı altına alınmayacaklarını veya manipüle edilmeyeceklerini temin etmekte. Son olarak akademiler, müzeler, galeriler ve dergiler gibi sanat kurumları da, sanatçının hayali alanını siyasi ve dini propaganda veya tüccarlığa karşı korumak zorundalardı.

Demek ki modern dünyada kurumlar, büyük oranda kendi toplumsal sahalarının “saflığını” ve düzgün işlemesini güvence altına alıyorlardı. Ayrıca değer sistemleri arasında, örneğin sanat ve pazar arasında, sanat ve siyaset veya sanat ve aile arasında uzlaşmaların belkemiğini oluşturur ve etik değer sağlardı. Son olarak – belki de en önemlisi budur – kurumlar, her biri başta kendi dünyası için olmak üzere kurgu ve gerçek arasında arabuluculuk ederdi. Bu şekilde her kurum, hukukta mutlak adaletten ekonomide adil rekabete ve sanatta *l’art pour l’art*’a [sanat için sanat], kendi dünyasına ait, her biri o dönemde inşa edilmiş değerleri, özellikle de idealleri sürdürdü. Kurumlar bir bakıma modern dünyanın sütunları haline geldiler. Uğruna çaba harcanmaya değecek yüksek bir hedefi temsil eden ve koruyan değer sistemleri kurdular. Bu hedeflerin ziyadesiyle kibirli oldukları ve daha çok ütopyanın ve kurgunun krallığına ait oldukları gerçeğinin bir önemi yoktu. Tam tersine bu gerçek, bu kurumlarda olmak isteyen insanların anlamlı hayatlar yaşamalarını sağladı. Önceden belirlenmiş hedef hayatlarına belli bir yön verdi; dolayısıyla biz de bu kurumlara “dikey yapılandırma makineleri” diyebiliriz. Yaratıtlıkları tek şey hayali bir yükseklik değildi, tarihsel derinliği

ve üzerinde durulabilecek temeli de sağladılar. Bu, kurumların aynı zamanda “(kon)stitüsyon” olmasından ileri gelir. Latincedeki “kon” veya “kom”dan, komünal eylemden gelirler. Hayal dünyasına giden yol kolektif biçimde düzenlenir ve ortak değerleri de bir ortaklık tarafından korunur ve onaylanır. Bu açıdan bakıldığında kurumlar bir kesinlik, hatta bir emniyet ve güvenlik hissi sağlar – veya sağlardı. Fakat aynı sebep yüzünden çok katı, hiyerarşik ve fazlasıyla otoriter olarak da görünürler. Kurumlar kimlik kaybıyla mücadele ederken toplumsal klostrofobiye yol açıyorlar.

KURUMLARA YÖNELİK ELEŞTİRİ

Şu ana kadar kurumlara yönelik sanat dünyasında gördüğümüz eleştirinin iki dalgası klostrofobinin yanında kısmen tatminsizlik olarak da anlaşılabilir. Daha geniş anlamıyla, klasik kurumlara duyulan şüphe, kurgu dünya ve kurgu olmayan dünya arasında yaptıkları baskıcı geçişler üzerine temellenmiştir. Kurumlara yönelik eleştirinin 1970’lerdeki ilk dalgasında Michael Asher, Robert Smithson, Daniel Buren, Hans Haacke ve Marcel Broodthaers nefes darlığı çekiyor gibi görünüyordular. Hayal gücü ve demokrasi adına kelimenin gerçek anlamıyla müzeyi zorla yıkmak istiyorlardı. Bireyin özgürlüğü ve yaratıcılığı burjuva ahlakına ve sanat tarihinin kurallarına karşı savaşıyordu. 1990’larda ortaya çıkan, Fred Wilson ve Andrea Fraser gibi öncülerini içeren ikinci kuşak ise, kültür sosyoloğu Pierre Bourdieu’nün de tanımladığı üzere sanat kurumları arazisindeki geniş bataklığa saplanmışlardı. Sanatçılar bu arazide güç oyunlarından kaçamıyor ve kendilerini Weber’in tanımladığı türden bir demir kafese tıkmış buluyorlardı. Amerikalı kültür kuramcısı Brian Holmes’un sözleriyle:

Eleştirinin kendini, kazık gibi ona karşı olan şeye bağlayan bu hali, yakın zamanda Andrea Fraser’ı sanat kurumunun aşılabilir ve her şeyi tanımlayan bir çerçeveye sahip olduğunu, kendi ürettiği eleştiriye yine kendine yönelterek ayakta kaldığını düşünmeye itti (Fraser, 2005). Burada, Bourdieu’nün toplumsal mesleki sınıfların kapalılığına yönelik determinist tahlillerinin içselleştirdiğini görüyoruz. Weber’in demir kafesi ve Foucault’nun “kişinin kendinden kurtulma” arzusu dediği şey yoğun bir sersemlik haliyle birbirine

geçmiş. Tahlillerin içselleştirildiği yer ise, özneye, birkaç estetik lüks malzemesi karşılığında kendi psikik hapisanesinde oturup kafa yormaktan başka çare bırakmayan, iktidar zihniyeti tarafından üretilmiş yetersizlik hissi. (Holmes, 2009, s. 58)

Kuruma yönelik eleştirinin bu başarısızlığına, sanatçıların kendi kurumları karşısında takındıkları ikircikli duygusal tavır da sebep olmuştur. Daha önce de belirttiğimiz gibi kurumlar dikey yapılanmaya sahip sıkıca örgütlenmiş hiyerarşik değer sistemleridir. Sınırlarını din, pazar veya çok esnek olduğu için özellikle siyaset gibi diğer değer sistemleriyle korurlar. Kurumun eleştirisi ancak aynı kurumun çatısı altına sığınarak ve onun temsil ettiği değerler sayesinde yapılabilir. Bu eleştiri aynı zamanda, kurumun toplu halde kurduğu bu çatıyı korumasını gittikçe zorlaştırarak, kurumun sınırlarını aşındırma tehdidini içeriyor. Kuruma yönelik eleştiri daha fazla demokrasi ve daha az hiyerarşi çağrısıyla sanat dünyası içinde yer alacak düz bir dünyanın kapılarını da açtı bu arada. Modern çağın kurumlarla örülmüş duvarlarında açtığı çatlaklar, sadece hiyerarşisini değil, saygınlığını da aşındıran başka değer sistemlerine geçit verdi. Bu bir şekilde mümkündü çünkü doğası esasen olumsuz olan eleştiri birkaç seçenek veya yeni taktikler sunan bir saldırıydı. Bugün üçüncü dalga eleştiri yapılacak olsa, sanat kurumunun eskiden kalma değerleriyle ittifak kurarak başarıya ulaşabilir ancak. Modern ve postmodern eleştirinin hedefi olan sanat kurumu artık hayatta değil. Öyle bir noktaya kadar aşındı ve değişti ki, 30 yıl öncesiyile karşılaştırıldığında artık tanınmayacak halde. Eğer eleştiri etkili olacaksa belirgin bir hedefe sahip olmalıdır. O yüzden, önce en azından iki sanat kurumunun, sanat akademisinin ve müzenin geçirdiği dönüşüme yakından bakmak anlamlı olacak.

DEVİRİLEN SÜTUNLAR

19. yüzyılın klasik müzeleri tarihi temsil ederek derinlik getirmişler, uyulması gereken kıstasları örneklemek yoluyla katlar arasında işlev gören bir merdiven olmuşlar ve eserleri sergilenen her kimse ona, hatta sergiyi izleyenlere bile “heybet” sağlamışlardır. Sergilenen sanat eseri ancak tarihin

derin kuyularıyla bir ilişki kurularak kutsanabilirdi. Sanat eğitiminde de, bilenler ve (henüz) bilmeyenler arasında yaşanan benzer bir hiyerarşik ilişki vardı. Usta ve çırak arasındaki klasik ilişki kanun ve otoritenin yerlerinin belirgin olduğu dikey yapılanma içinde bir ilişkiydi. Çırak herkesin bildiği o merdiveni tırmanmalı ve ustasıyla eşitliği yakalamaya çalışmalıydı. Babayı öldürme adeti ancak o zaman uygulanabilirdi. Fakat burada önemli olan öğrenmenin *tırmanmak* olduğu. Merdiveni mümkünse kendinden emin bir erdemle tırmanmak... Ve hevesli öğrenciler de bunu sadece öğretmenlerinin biraz da olsa, kendilerine saygınlık kazandıracak “heybetleri” (bu “heybet” zaman zaman onları sahneye yerleştiren kurumlar tarafından yapay olarak ayakta tutuluyor olsa da) varsa yapmayı istiyorlardı. Müzeler ve akademiler yaratıcılığın ölçümü için de bir mihenk taşı sunuyorlardı. Bir öğrencideki – hele ki söz konusu olan modern bir sanatçıysa – yeteneği keşfettiğini hisseden öğretmenler sadece engin deneyimlerini değil, makul derecede önsezi ve özneliği de dayanak alıyorlardı. Başka bir ifadeyle usta ve çırak arasındaki ilişkide bir “bilmeme” unsuru her zaman vardı (Laermans, 2012).

Önemli nokta, öznel ve “bilmeme”lerinin yanı sıra müze ve akademi gibi kurumların görece tarafsız bir değerler hiyerarşisi inşa etmiş olmaları. Bu hiyerarşinin, yatay dünyanın ziyaretçi sayıları, ehliyet sayısı, girdi çıktı verileri ve diğer belge temelli ölçüm gereçleriyle belirlenen nicel hiyerarşisiyle bir ilgisi yoktur. Yaratıcılık ve yaratma potansiyeli hesaplanmaya veya benzer bir sayılar mantığı dahilinde kayıt altına alınmaya uygun değildir. Aksine, çok paraya sahip olmak veya toplumun onayını almak geçmişte güzel, yaratıcı ve yenilikçi sanatın en sağlam güvencesi değildi. Bir şey yaratmak kendini ölçülebilir ölçünün dışına çıkarmaktır. Sanatçılar kendilerini düz zeminden uzaklaştırmalı ve deneme yanılma yöntemiyle kendilerini dik durur hale getirmelidirler. Klasik kurumlar bu açıdan işe yararlar çünkü derinlik deneyimleri sayesinde bir şekilde tepeye nasıl çıkılacağıнын yolunu gösterirlerdi. Elbette bu yönlendirmeler başarılı sonuçları garanti etmezlerdi ama ufku yeterince görebilmeyi sağlamışlardı. Belki de geçmişte yaratıcılığın kapılarını açan şey tam da kurum içindeki katılığın, tarihin, aldırılmazlığın ve inancın fethiydi.

Klasik kurumların, yaratıcılığı bugünün yatırım ve randıman hesabı yapan baskın sistemindekinden farklı şekilde değerlendiren ve ölçen bir değerler hiyerarşisini temsil ettiği rahatça söylenebilir. Fakat bunu söylerken

işlevini romantikleştirmemek gerekir zira kurumların beraberlerinde taşıdıkları tarih ezici ve içerdikleri bürokrasi de herhangi bir isyana veya gerçek “başkaldırı”ya geçit veremeyecek kadar katı olabilir. Randıman arayışı niteliği niceliğe indirir, bu esnada da yatırımı öldürür. Sonuç olarak herhangi bir sayı hesabı niteliği değişikliğe uğratar. Sınıflar içinde soyut bir ayırım yaparak sayısal karşılaştırmaya ve nitelikler arasında değiş tokuşa yol açar. Soyutlama bir kez yapıldı mı, her şey her şeyle bağlantılandırılabilir ve böylece ilişkiler de göreceli ve değiş tokuş edilebilir hale gelir. Halbuki, başkaldırmak ve bir şey yaratmak mutlak inanç ve kör bir önsezi gerektirirken, aynı zamanda üzerinde durulabilecek sağlam bir kültürel altyapıya da ihtiyacı vardır. Klasik kurumların sağladığı şey de tam olarak buydu.

1999’daki Bologna Antlaşması’ndan sonra Avrupa’daki eğitim alanı hayli tektip ve akılcı hale gelmekle kalmadı, aynı zamanda eğitim kurumlarının hırsla öğrenci yarışına girdiği, kolayca değiş tokuş edilebilir yeterlikler sunarak birbirlerinin fiyatını arttırdıkları bir pazar yeri olarak yeniden tanımlandı. Bu sistem içinde öğrenciler küçük yatırımcıların gibi muamele görüyorlar, öğretmenle öğrenci arasındaki ilişki de bir sözleşme biçimini alıyor. Eğitimdeki dönüşüme dair birçok şey başka yerlerde zaten söylendi (bkz. Masschelein ve Simons, 2003; Gielen ve De Bruyne, 2012). Burada önemli olan, klasik kurumun neoliberal hegemonya altında eriyip gidiyor olması. Pazar mantığının gölgesinde kendi kültür hiyerarşisini yitiriyor olması sebeplerden biri. Bir zamanlar ifade gücü yüksek vatandaşlar yetiştirmek için, “kültürlü” insanlar yaratmak için çok işe yaradığı düşünülen şey bugün kâr dogması altında işlevsizliğe doğru eriyip gidiyor. Alman felsefeci Peter Sloterdijk’in ileri sürdüğü gibi:

[...] çünkü, son on yıllarda işlevsiz olma cesaretini – 17. yüzyıldan beri hiç ara vermeden sergiledikleri bir cesaret – toplayamaz hale gelen okullar boş benmerkezi sistemlere dönüştüler; odaklandıkları tek şey kendi işletme yönetimlerinin kuralları. Sadece öğretmeni andıran öğretmenler, konuları andıran konular ve öğrencileri andıran öğrenciler üretmeyi biliyorlar. Okullar aynı zamanda, resmi otorite uygulamalarından kurtulmadan niteliksizce “anti-otoriter” hale büründüler. (Sloterdijk, 2011, s. 447)

Aslında, anti-otoriter bir eğitim modelinin uygulanması, resmi otoriter bir yeni yönetim modelinin başlangıcıyla dikkat çekici bir biçimde kafa kafaya ilerliyor. Bu yeni yönetim modeli, diğer kurumlarda olduğu gibi, dikey yapıdaki geleneksel kültür hiyerarşisini sayılarla ölçülebilir kılarak yıkıyor. Sloterdijk'e göre dikey olanın yatay olana ve kitap kültürünün de internet kültürüne dönüşmesi eğitimin içinde bir çeşit denetlenen "orman pedagojisi" oluşturuyor. Bu vasıta ile dillere pelesenk olan yeni kelime "disiplinlerarası" da bütün disiplinlerin kökünü kurutuyor (bu yüzden derinlik önemli – Richard Sennett'in söyleyeceği gibi "şimdi derin kazmanın zamanı" [2008]).

Profesyonelleşme çığırkanlıklarına aldanmamalıyız. Ne de olsa bu çığırkanlıklar sanat okullarına birtakım pazarlama ve işletme derslerinin dahil edilip gerekli yaratıcı konulara daha az zaman ayrılmasına sebep oluyorlar. Bunun sonucunda da öğrenciler hızla belirli bir beceriden, konuyla hiç alakası olmayan başka bir bilgi alanına geçiyorlar. Böylece, bunun gibi orman pedagojileri çoğunlukla niyet edilenin tersi bir sonuç veriyor ve bu sonuç da yaratıcı meslekteki profesyonelliğin kaybı oluyor. Buradaki hedef, "her alanda çalıştırılabilir" ve "çok değerli" öğrenciler yetiştirmek. Bunlar çok amaçlı bireylerdir ve tek bir önemli zorunluluğu takip ederler: Uyum ve beklenti zorunluluğu. Sonuç olarak "uyum" ve "esneklik" dümdüz bir ilişkiler ağı dünyasında kullanılabilecek en faydalı özelliklerdir. Önemli olan bu şekilde işleyen bir eğitim sisteminin kişinin bütün gerçekleştirebilme ediminden çalışıyor olması. Eğitim kurumları fazla miktarda özerk kişilik ve kendine has yetenek yetiştirmez oldu. Normalde, toplumun (ve ekonominin) onlar için yer açması gerekir. Halbuki okullar, onlardan "mesleki uygulamalara yakından bağlı kalmalarını" talep eden pazar kurallarını kibarca takip ediyorlar. Fakat okullar bu ekonomik akımların takibinde hep arkada kaldıkları, aynı zamanda bu dalgalı işgücü piyasasının taleplerinin 5 yıl içerisinde ne tarafa doğru evrileceğini kestirmek de imkânsız olduğu için, eğitim alanı bu dalgalara karşı kendini her alanda kullanılabilir ve "çok değerli" öznel yetiştirerek koruyor. Çok amaçlı gösteri salonları gibi kişiliksiz olup olmadıkları sorusu cevaplanmadan kalsın. Mevzu, okulların kendilerini piyasaya göre "ayarlar"ken bütün gerçekleştirebilme yeteneklerini (ve otoriteyi) kendi markalarını yaratmak adına kaybederek, kendi başına ayakta durmak ve

cesaret gerektiren yaratıcı sanatla uğraşmak isteyenlere belkemiği olmaktan uzaklaşıyor olmaları.

Peki o zaman müzelere ne demeli? Bu çok daha tanıdık bir hikâye. Müzenin işlevi, 1970'lerden başlayarak çabuk başarı getiren geçici sergiler ve bienallerle yavaş yavaş ama emin adımlarla zayıflatıldı. Sanat alanı, bu sergiler ve bienaller aracılığıyla yapısal hafıza kaybıyla tanıştı; derinlik kaybının acısını da böylece çekmeye başladı (Gielen, 2009). Yine Sloterdijk'e göre müze, geride bıraktığımız birkaç on yıl içinde "önceki nesillerin sanat açısından en iddialı kademesiyle bağlantı kurabilme yeteneğini unuttu" (2011, s. 449). Çelişkili olan şu: Yaratıcılık ideolojisi müze kurumuyla her daim çatışma içinde olmuştur. Sanatçılar ve kurum eleştirisinin diğer kahramanları 30 yıl önce kendi kurumsal dayanaklarının altını oyduklarını fark etselerdi, belki de tavırlarını tamamen değiştireceklerdi. Veya en azından daha iyi bir taktik tercih edeceklerdi. Yine de bu tahlil tamamen adil ve doğru değil. Yavaş yavaş ilerledikleri eleştiri yolunda (yavaş, çünkü yola her zaman müzeye karşı hissettikleri çelişkili duygularla çıkıyorlardı) ansızın sürat halindeki neoliberalleşmenin hızına yakalandılar. Bu neoliberalleşme, kuruma karşı yapılan eleştiri çalışmalarından yararlanmanın yollarını, onun dağarcığındaki "yaratıcılık" (müzeyi ezip geçen), "yenilik" (müzeyi yavaşlatan) ve "esneklik" (müzeyi değişmez kılan) gibi kelimeleri devralarak hemen buldu. Fakat bu devralma işi o kadar "nahış" bir tavırla yapıldı ki, öncelerinin "anti-kurumsalcıları" bile onu tanıyamaz hale geldiler. Sadece neoliberalizm devşirmeleri – 1990'larda onlardan bolca vardı – öncenin eleştirisiyle bugün geçerli olan fırsatçılık arasındaki benzerliği görebildi.

Ancak, neoliberal makine sanat dünyasının gidişatını yeni bir işleyiş çerçevesine soktu. Daha doğrusu, sanat dünyasında en iyi niyetlerle ve yüksek bir idealizmle ilişkilendirilmiş hareketleri bile önüne katarak kendi yolunu ustaca buldu. Burada tabii müzeden bienale doğru yapılan baskın geçiş ve sanatçının "bağımsız" küratör denilen kişiyle yaptığı temsili yer değiştirme kastediliyor. Hâlâ ölümsüzlük gibi bir derdi olan ve sonsuza dek tanınacağını umarak toplumun dışında yaşayan bir bohem duruşu takınabileceğini zanneden sanatçılarla bugün bu inançları yüzünden dalga geçiliyor. Bir önemi olan tek şey şu an ve burası. Daha doğrusu burası ve şimdi değil de, bu düz yapı üstündeki çok yakın gelecek. Sanatçı bundan böyle dünyanın dışında veya üstünde duramaz. Çünkü, yaratıcılığı hâlâ

“kendi ayaklarının üstünde durmak”, günlük işlerin üstesinden gelmek olarak gören çoğu çağdaş sanatçı kısaca düz çağdaş dünyadan azledildiler. Bugünün yaratıcı işçisinin pek cambazlık yapmasına gerek yok, (toplumsal) ilişkiler ağında iş görsün yeter. Görsel sanat dünyasının ilişkiler ağında iş gören bir işçi, daha önce bahsettiğimiz “bağımsız” küratör mefhumuyla çok güzel örtüşüyor. İzleyiciyle hem göstermek hem de görünmek için kaynaşiyor. Sloterdijk bunu “üretim gücü olarak sanattan (‘büyük ustaların’ safraları da dahil) sergileme gücü olarak sanat” a geçiş olarak tanımlıyor (2011, s. 449). İşler giderek yaratmaktan çok sergilemekle ilgili hale geldi.

Bu sergileme merakına dönüşte, işlik ve atölyelerin önemlerini yitiriyor veya ayakta kalamıyor olmalarına şaşmamak gerek (Davidts vd., 2009). Düz dünyadaki derin kazma, yansıma ve “yavaşlık” veya dikeylik, hatta tecrit ve maddeyle başa çıkma alanı, tahmin edileceği üzere tamamen hareketlilik ile ilgili olan gayri maddi bir söyleve dönüştü ve kurum da bir ilişkiler ağı yapısının içinde çözülüyor. “Hareketlilik”, “göçebelik”, “seyahat”, “gezegeni katetme”, “göç”, “taşınma”, “bağlantılar”, “zincirler”, “döngüler”, “sinir hücreleri”, “bağlantıda olmak”, “ilişkilere dair”, “iletişim”, “dağıtım”, “yeniden dağıtım”... Bunlar, küratörlerin ve gittikçe büyüyen bir yaratıcı işçi sürüsünün eylemlerini tarif etmek ve satmak için kullandıkları bir avuç dolusu kavramdan başka bir şey değil. Küratörler – hem sergilerinde hem de genel olarak – geç kapitalizmin sapkın aşırılıklarına kürek kürek eleştiri yağdırırken, sanat dünyasının çoğunluğu neoliberal havanın yaydığı titreşimlerin ritmiyle mükemmel bir uyum içinde dans ediyor. Kişinin kendi yansımasının eksikliği – en azından toplum içinde – dikkate şayan bir durum. Aynı şey köksap ve ağ kavramları için de geçerli. Çoğunlukla romantik bir dokunuşla kucaklanıyor veya o romantik dokunuşa vakfediliyorlar. Ağ düşüncesinin kahramanı şüphesiz göçebe olan, o da hareketli insanın allı pullu tarafını vurguluyor. Fakat bu göçebe, bir yürüyüşçü değil, bir yüzücü hem de İtalyan yazar Alessandro Baricco’ya inanırsak, solungaçları var (2011).

KAYGAN DÜZ DÜNYA

Hareketlilik ve ağ kurmak günümüz sanat dünyasının düsturunun bir parçası; aslında bütün profesyonel dünyanın. Atölyesinde oturup kalan

sanatçı ahlaken yargılanıyor ve yerel kalmakla suçlanıyor. Ayaklarının altına sağlam bir toprak parçası temin etmeyi sürdüren bir adanın üstünde yalan yanlış hayaller besliyor. Halbuki bugünlerde sanatçılar ya uluslararası sanatçı ya da hiç kimse. Kütürörler ya bağlantıda kalacaklar ya da hiç kimse olacaklar. Bunlar sanat dünyasının çakılı kuralları gibi duruyor olabilirler, fakat aynı zamanda, sanat dünyasını kültürel ve yaratıcı endüstrileştirmeye zorluk çekmeden son birkaç on yılda işgal etmiş olan geç küresel kapitalizmin vecizeleridirler. Bu arada bu geç kapitalizmin, kendimizi ağlarla kaplanmış akışkan dünyanın hareketli aktörleri olarak görmemizden kazandığı çok şey var. Kuruluşlar kadar bireyler de, Sloterdijk'in küreselleşme hakkındaki yazılarında dile getirdiği gibi, gerçekte kendilerinin “açık denizdeki tüzel kişilikler” olduğunu hissediyorlar (2006, s. 90). Zygmunt Bauman'a bakacak olursak zaman, emek ve hatta aşk bile sıvı hale geldi (2009).

O halde, bu düz dünya yaratıldığında ayaklarının altında hâlâ sağlam bir toprak parçasının varolduğunun hayalini kuranlar bir hayli yanıldılar. Düz dünya aynı zamanda kaygan. H₂O dolu kocaman bir havuzun içinde, su bisikletlerinin tepesine çıkmış pedal çevirip duruyoruz. Daha acınası olansa bir havuzda dalgalanıyoruz ve havasız, akışkan geç modern zamanda bir yön (veya anlam) bulmak için kulaç atıyoruz. Oysa kolektif kurumlar – en bilineni refah devletidir – yolcu gemisinin açık okyanustaki seyrinin bozulmayacağını teminatını veriyorlardı. Bugün içinde yaşadığımız çevre ve çalışma koşullarında ise daha çok can simitleri, filikalar ve sağa sola dağılmış sınırlı sayıda lüks yat var.

Bu, özellikle yaratıcı çalışma ortamları için geçerli. Yaratıcı işçiler, hırçın akıntılı varoluşçu sulara fırlatıldılar. Terapistler, yaşam koçları ve diğer sosyal psikoloji işçileri, bizi yeni yaşam alanımızla tanıştırmaktan sorumlular. Bu akli destek gücü girişimci yaratıcı insanları boğulma korkusundan kurtarmakla görevlendirilmiş. Kurumların sunduğu geleneksel zeminden destek alabileceğini düşünmeye devam edenlerin yaşadığı yer sadece hayal dünyası. Yaratıcı bireyler, kafalarında geleceğe dair hiçbir kesin fikir olmadan bir dalgadan ötekine atlıyorlar ve serbest stil yüzme alıştırmaları yapmaktan başka bir seçenekleri de yok. Şans eseri, güvenilirliği meçhul bir can simidine denk gelebilirler ama girişimciler onu kendileri şişirmek zorundalar ve en ufak bir delik de sönüp gitmesine neden olabilir. Neyse ki sigorta poliçesinin çift katmanlı duvarı su üstünde biraz daha durmalarını sağlayabilir. Ne

Tanrı'nın ne de dünyevi kolektif dayanışma yapılarının olduğu düz bir dünyada, bu girişimcilerin kaderi tamamen kendi donanımlarına terk edilmiş durumdadır.

Fransız felsefeci Jean-Luc Nancy'nin adlandırdığı şekliyle liberal temsiliyetçi demokrasinin bu “barbarcılığı” (1991) topluma, akılcı bağlar kurmakta gittikçe zorlanan bağımsız bireyler toplamı olarak bakıyor. Kendine bir ilişkiler ağı olarak bakan düz, kaygan bir dünya, üstünde yürümeye çalışanlardan gerçekten özel nitelikler bekliyor ve birtakım talepleri var. Nötr bir ifadeyle bir ağ birbirine bağlı noktalardan oluşuyor. Aktör-Ağ kuramından bildiğimiz üzere sadece bağlantılar olduğu için varlığını sürdürebilir. Bu bağlantılar koptuğu zaman, köksap da onlarla birlikte buharlaşıyor. “Buharlaşmak” kelimesi kaygan oyun sahasındaki ağ kurulumunun güçsüzlüğünü açıkça ifade ediyor ve bu toplumsal ilişkilerin uçuculuğunu veya en azından fani doğasını hissettiriyor. Dahası, bu geçici ortaklıklar liberal ağ ekonomisi içinde rekabet ile yönetiliyorlar. Projevari düşünce yapısı mevcut düzende bu yüzden baskın. İnsanlar sadece geçici olarak birlikte sürükleniyorlar, sonra bir projeyi gerçekleştirirken toplu halde yüzüyorlar, en sonunda da kulvarları tekrar değişiyor. İlişkiler, ortada herkesi ilgilendiren bir çıkar olduğu için bir anda filizleniyor. Sosyologların duruma *amaca yönelik eylem* demesi bundan. Bu ağlar ve projeler üzerinden düşünme hali yaratıcı emek alanının dışında toplumun geneline de nüfuz etmiş durumda. Örneğin bugünlerde şehrimizin nasıl görüneceğine ve yaşadığımız çevreye, proje geliştiren insanlar karar veriyor. Çekirdek aile bile çocuklar için geçici bir eğitim programı gibi görülüyor. Bu programın sonunda ebeveynler dönüp kendi kulvarlarında yüzmeye devam edebilirler.

Bu kaygan ağlar üzerinde en iyi işleyen birimler kolektifler veya büyük hantal yolcu gemileri değil. Birlikler, toplumsal sınıflar, gruplar, siyasi partiler, kurumlar veya rotayı belirleyen aileler de değil, can simitlerinin içinde bile olsalar girişimci bireyler. Anlam taşıyan tek kolektif birim olsa olsa takımdır, o da bir takımın her bir mensubunun kendi *bireysel* sorumluluğu ve çabasının hesabını vermesi yüzünden. Bireyler kuru zemin üzerindeki değişime kapalı topluluktan daha esnek, daha hareketli, daha kaygan, daha ıslak ve daha “uyumlu”, bu da onları su toplumu için biçilmiş kaftan yapıyor. Bu aynı zamanda “bağımsız” küratörlerin günümüz sanat

ortamında niçin, yerel sanat, siyaset ve ekonomik dayanakları ve hem genel tarih hem de sanat tarihi açısından mecburiyetleri olan kolektif müze yapılarınınkinden daha iyi bir pazar konumuna sahip olduklarını da gösteriyor. Nedenlerden biri “bağımsız” küratörün bir hız teknesinin manevra kabiliyetine ayak uydurabiliyor olması. Kurumlarsa devasa büyüklükte hantal tankerlere benziyorlar. Herhangi bir girişimci gibi bu aktör de, bir gözünü hep diğer küratörlerle yaşanabilecek rekabet ihtimallerinin üstünde tutarak ve onu kendiliğinden sezerek zinde kalıyor. Dünya çapında bir kültür oluşturmuş tercihler ve çekişmeler bu rekabetçi havayı daha da ateşliyor. Aynen bağımsız girişimciler gibi başını suyun dışında tutmak isteyen küratörler de, kaderlerini kendi ellerine alıyor, hiçbir zaman pes etmiyor ve etraflarını saran okyanusun kendilerine yüklediği her türlü zorlu görevi bir sorun giderici tavrıyla karşılıyorlar. Aslında, düz kaygan dünyada yaratıcılık çoğunlukla “sorun giderici” olmakla eş görülüyor. Bu da, sorun çıkarmaktan ve hatta konuları *sorunsallaştırmaktan* tamamen uzak, yakın zamana kadar da sanatçıya veya amatöre ayrılmış bir görevdi.

Sanat dünyası geçen 20 yılda kendini gittikçe daha fazla, yukarıda bahsettiğimiz ağ toplumunun parçası olarak tanımlar oldu. O halde hiç şüphe yok ki burada kullandığımız dil günümüz sergi kataloglarında bulunabilir. “Ağ” kelimesi her daim oradadır ve küratörler ile sanatçıların kariyerlerine de geçici projelerin başarısından ibaretlermiş gibi davranılır. Kültür şehirleri kadar bu şehirler içinde işleyen ve üreten sanat okulları ve müzeler ile bienaller de kendilerini sanat, siyaset ve ekonomide prestij sağlamak için birbirleriyle rekabet halinde olan girişimciler olarak tanımlıyorlar. Temsili ağırlıkları da ziyaretçi sayıları, muhasebe ve başka ölçütlerle yansıtıyor. Yaratıcılık potansiyelleri de, bu nicelik mantığıyla ifade buluyor.

GERÇEKÇİLİK İDEOLOJİSİ

Ağ fikrini tamamen ideolojik bir kavrammış gibi suçlamak çok basit bir yaklaşım olurdu. Fakat, günümüz ekonomisinde, gittikçe artan bir şekilde neoliberal hegemonyanın hizmetine tahsis ediliyor. Söylediğimiz şey emek ilişkileri için kesin, ama eğitimin yeniden düzenlenmesi, medya, siyaset

ve sanat dünyasındaki ilişkiler için de geçerli. Ayrıca bütün bir ağ söylemi de kamusal alan, emek alanı ve hane içi dünya arasındaki sınırları yeniden belirlemek için bir araç olarak kullanılıyor. Bruno Latour'un etnografik çalışmasında yaptığı gibi ağ kavramını tamamen nötr veya açıklayıcı bir terim olarak kullanmanın veya onunla sanat dünyasında yapıldığı haliyle – çoğunlukla Gilles Deleuze'den alıntılanmış kimi seçme cümlelerin eşliğinde – yakın bir ilişki kurabilmenin yolu, kavrama yüklenen ideolojik yaklaşımı yok saymak veya bastırmaktır.

Daha önce de belirttiğimiz üzere yaratıcı girişimcilerin güncel üretim koşulları ya yüksek derecede bireyselleşme ya da akıcı ağ yapısındaki projeyi kolektif çalışmadan kurtarmakla şekilleniyor. Bu üretim kaynağının havası ve onu sarmalayan tükenmez gençlik heyecanı ve hatta bireysel bağımsızlık adı altında “bilimsel olarak onaylanmış” olmak, sanat dünyasını neoliberal değer sisteminin karşısında özellikle hassas kılıyor. Bu fikirler kültür üreticilerinin tam özgürlük içinde özerk davranma arzularını besliyor. Yaratıcı kapitalizm kahramanlarına şüphesiz kendi hayatlarının ve çalışma koşullarının denetimine sahip olduklarını veya olmaları gerektiğini söylüyor. Bu onların ahlaki görevi. Sanatçı veya küratör de bu öz denetim şansının karşılığında ustalığını ucuza, zaman zaman da ücretsiz olarak sunmaya razı oluyor. Özerk olma arzusu, gerçekçilik ve “kişisel sorumluluğun” neoliberal çekiciliğiyle kamçılanarak, sonunda “öz-güvencesizliğe” yol açıyor. Sanatçı girişimciler kendi başlarının çaresine bakabilecekleri inancıyla risk alıyor ve kurumların sunduğu güvenceleri (maluliyet sigortası, emekli fonu, vs.) reddediyorlar. İş, bu etkenler arasında eş benzeri olmayan bir kendini gerçekleştirme şansı sağlıyor ve emek de zaten tam olarak bu yüzden düşük fiyata sunuluyor. Girişimciler, gerçekleştirme telaşıyla, hedeflerine etkili bir şekilde ulaşabilmek için mantıklı veya gerçekçi bir duruş alıyorlar. Bu laik “kendini gerçekleştirme” dininde, “gerçek” kelime kökünün, neoliberalizmin daha çok gerçekçilik çağrısına ve yeni yöneticinin, bir projenin gerçekleştirilebilirliği veya uygulanabilirliği üstündeki dikkatine tam anlamıyla oturması tesadüf değil. Bu gerçekçilik ideolojisinde ütopyanın ve haddinden fazla hayal gücünün yeri yoktur. Daha kötüsü, ölçülebilir olmayan ne varsa uygulanamaz ve fazla ütopyacı bulunarak bir kenara konulur. Gerçeğin farkındalığı için yapılan acil çağrı neyin mümkün olduğunun farkına varılması için ihtiyaç duyulan havayı tüketiyor. Kendi

işlerinin patronu olan girişimciler hedeflerinin gerçekleşmesine gerçekmiş gibi bakıyorlar ve süreç içinde kendilerini *gerçekleştiriyorlar*. Fakat “kendini gerçekleştirme”ye duyulan inanç bu işverenlerin/işçilerin başını çoğunlukla belaya sokuyor. Siyaset bilimci Isabell Lorey bu yaratıcı ve kültürel girişimcilerin kendilerini içine soktukları ikili durumu şöyle özetliyor:

Kişinin kendi yaratıcı ürününün bu hem zorunlu hem de tercih edilmiş finansmanı, içindeyken kişinin acı çektiği, aynı zamanda da dışına çıkmak istediği koşulları her daim destekliyor. Sebep muhtemelen yaratıcı işçinin, bu gönüllü güvencesiz virtüözlerin çok kolay sömürülen öznel olmaları. Kendi özgürlük ve özerkliklerine duydukları inanç ve kendini gerçekleştirme fantezileri sebebiyle yaşam ve çalışma koşullarına sonsuz bir sabırla dayanabiliyor gibi görünüyorlar. Neoliberal bağlamda sömürüye o kadar açıklar ki, onları yeni yaşam ve çalışma biçimleri için rol model olarak sunan artık yalnızca devlet değil. (Lorey, 2011, s. 87)

Klasik burjuva kurumları bireyin kendini gerçekleştirmesi adına birçok toplu teminat sunduğu için, o birey de çok daha fazla risk alabildi. Kurumlar muhtemel “fazlalıklar” için deyim yerindeyse bir toplu güvenlik ağı güvencesi verdiler. Fakat daha önemlisi kurumların kendi gerçekliklerini belirledikleri bir özerklikleri vardı, böylece diğer gerçeklik ölçütlerini uzakta tutabildiler. Örneğin klasik sanat akademisi, siyaset gibi ekonomiden de sadece öğrencilerini değil, biricik öznesini, yani sanatı da kalkanlarla korudu. Bunun sonucunda da öğrenciler gibi öğretmenler de kendilerini başka – belki de bazen saf – bir dünyaya ait gördüler. Fakat bu durum aynı zamanda kendilerini başka bir gerçeklik karşısında ölçebilmelerini de engelledi. Başka bir deyişle, ideal sanat akademisinin tecriti, dünyanın dışında kalma riskine rağmen her zaman başka türlü mümkündür diyen gözlerle bakabilme amacına hizmet etti.

Yukarıda anlatılan sanatçı-girişimci bundan sonra kurumdaki bu kolektif bağa hemen hemen hiç başvuramaz. Sanat adına aldıkları riskler kurumlar tarafından neredeyse hiç korunmadığı için, adımlarını daha sağlam atacaktırlar. Dahası, kurumlar kendi değer sistemlerini kendi referansları üzerinden inşa edip korumakta gün geçtikçe zorlandıklarından, sanatçılar da kendi duruşlarını, gün geçtikçe daha çok mevcut neoliberal

hegemonya içindeki ölçülebilir ekonomik gerçekliğe göre belirliyorlar. Böylece hem daha az risk almış oluyorlar hem de “kârsız” sanat deneyi için sunulan şükranlar kısa kesiliyor. Diğer bir deyişle sanatçılar öncelikle başarıya ulaşmak ve kaçabilecekleri her türlü riskten kaçmak zorundalar. Serbest pazarda – kendi de bir kurumdur zaten – kurgu olmayanla kurgu arasındaki değiş tokuş, klasik sanat kurumunda yapıldığından hayli farklıdır. Klasik kurum kurguyu sonsuz hayat veya en azından kalıcı bir kültürel katkı ile ilişkilendiriyorken, serbest pazar şu anda ve burada hayatta kalmanın önemini vurgular. Fazlası var: Kültürel bir katkı yapmak pazar hegemonyası içinde sonsuz birikim kurgusu dahilinde algılanır. Uzak bir gelecekteki kültürel itibarın işareti belki de doğrudan, kültürel ürünün mevcut iktisadi artı değeri üzerinden söylenebilir.

O halde serbest pazar, Hollandalı felsefeci Hans Achterhuis’in (2010) harika bir şekilde gösterdiği gibi kendi kurgularının ve kendi ütopyalarının üzerine titriyor. Tek ayırım, kurgu ile kurgu olmayan arasındaki değiş tokuşu sanat kurumundan farklı yapıyor olması ve böylece de farklı bir gerçeklik oluşturmaları. Ancak, Mark Fisher’in yeterince zarif bir biçimde açıkladığı gibi (2009) neoliberalizm, bizi yaşanabilir tek bir mümkün gerçeklik olduğuna ikna ederek gerçekçilik ideolojisinin içine sıkıştırıyor. Sadece ölçülebilir olan yönetilebilir ve sadece yönetilebilir olan gerçekçi ve gerçektir. Bu dogmatik gerçekçiliğin pazar için daima ölçülebilir sanat üretmesi sürpriz değil.

HAYAL GÜCÜNÜN DENETLENMESİ

Kurgu ile kurgu olmayan arasında yapılabilecek muhtemel bir alışveriş imkânının azalmasının tek nedeni sanat kurumlarındaki aşınma değil. İyi bilinir; eğitim, medya, sağlık ve adalet sistemi gibi diğer sosyal kurumların hesapları da belgeye dayalı siyasetin değişkenleri dahilinde tutulur. Bugün hepsi riski, randıman hesaplamak ve gözetim sağlamak için kullanılan standart teknolojiler üzerinden azaltmaya çalışan bir denetim endüstri-sine boyun eğmiş durumdalar. Eskiden kurumların kendi referanslarına dayanarak ayarladıkları ve kontrol ettikleri belirli değer sistemleri bugün başka değer sistemleriyle, niteliğe dair sahip oldukları özgün fikirleriyle

artık pek bir alakaları kalmamış olan değerlerle bağlantılılar. Dolayısıyla da denetimleri teftiş etmenin edilgen araçları değil, ekonomi uzmanı Michael Power'ın belirttiği gibi nitelik ve hesaplanabilirliğe dair özel fikirleri olan etken oyunculardır. Yani kurumlar denetlenebilir ve yapıları da gözetleme sistemlerinin gerekliliklerine göre oluşturulur (1994, s. 7). Her denetim ayını bir kişisel değerlendirme raporuyla başlar. Bu, kuruluşun kendini eleştirel olarak gözden geçirdiği bir çeşit kurumsal itirafıdır. Kurum bütün olumlu ve olumsuz taraflarını “içtenlikle” gösterir. Ancak bunu yaparken kendi alternatifini nasıl *hayal* edebileceğini de öğrenir. Adalet, güzellik, sanatsal yenilik, hayal gücü, sağlık veya zeka gibi değerlerin ölçülebilir birimlerle ifade edilmedikleri takdirde dışarıdakilere gösterilmesi çok zordur. Örneğin denetçilere, sunumu yapılan sanatın çok nitelikli olduğunu, hatta toplumsal olarak o andaki katılımcılara ifade ettiğinden çok daha fazlasını ifade ettiğini kanıtlamak veya bir sergi hakkında yayınlanan görüşlerin *sayısını* işaret etmek çok daha zordur. Power şöyle söylüyor:

Hükümet dilinde ifade edersek sonuç; öğretim, bakım vb. hizmet özellikli değerlerin, çok daha soyut, mali ve nicelik odaklı sınıflandırmalarla yer değiştirmesidir.. Denetimler nitelik ve performans tanımlarını hem yapılandırıyor hem de gözetliyor. (1994, s. 13 ve 25)

Böylece denetimler, kurumu verimlilik oranı, akılcılık ve şeffaflık gibi kendine ait değerlerle, ve en önemlisi kurum içinde neyin üretileceği ve kurumun arkasında duracağı şeyin muhakkak ölçülebilir ve takip edilebilir olması gerektiği fikriyle tanıştırır. Power'a göre dahası var: Denetçiler bunu apolitik görünmeye çalışarak yapıyorlar. Denetim usullerini şekillendirmek ve sistemleştirmek hem kurumlar için hem de kurumlara ait birbiriyle değiştirilebilir göz boyayıcı bir yapı oluşturuyor. En değişik kurumlar bile kendilerini dış dünyaya karşı benzer tutumlarla “hayal etmeye” başlıyorlar. Dahası bu tutumun en azından anlaşıldığını varsayıyorlar. Sonuç olarak denetim şeffaflık vaat eder. Fakat kurumlar bu şekilde davranarak kendi özelliklerini yadsıyorlar ve onu açıklamak için de gittikçe daha az çaba harcıyorlar.

Eskiden birbirinden hayli farklı olan kurumların bu tektipleştirilmesi, kurum dışındakilerde, belirli değerleri ve kurumsal değer hiyerarşilerini

gerçekten anında anlayabileceklerine dair bir fikir oluşturdu. Sanatın, sağlığın ve benzeri yapıların nicelik anlamında yeniden sistemleştirilmesi, onların nitelik açısından da birbirlerine bağlı ve dolayısıyla birbirleriyle yer değiştirebilir olduklarına dair bir görüntü yarattı. Bu, bir dünyayı veya değer sistemini “anında anlama” yanılması (bu yanılmayı ayakta tutan da kitle iletişim araçları bu arada), insanların artık hareket etmeye ihtiyaçları yokmuş gibi, bir dünyadan diğerine geçmek için hiçbir çaba harcamalarına gerek yokmuş gibi hissetmelerine sebep oluyor. Dünyayı tamamen farklı bir bakış açısından veya değer sistemi üzerinden görmek ise iyice zorlaşıyor. Kurumsal dünyaların birbirlerinden bütünüyle farklı olabileceğini, birbirleriyle kesinlikle uzlaşamayacak değer hiyerarşileri olduğunu anlamayanlar, gerçek ile hayal dünyası arasında mümkün olabilecek yolları kendileri adına kısıtlıyorlar. Mesela bir sanat eserinin dini mi, ekonomiyi mi, sanatı mı, eğitimi mi, yoksa siyaset veya yasal değer sistemini mi hedef aldığı veya bu değerlerin hangisi üzerinden tanımlandığına verilecek yanıtın tamamen farklı gerçeklikler yaratabileceğini kavramıyorlar. Bütün bu dünyalar yeterlik kuralına veya sayıların ittifakına indirgenebilir. Ve bunu da dış dünyaya kurumlar, denetçilerin ve kitle iletişim araçlarının karşısına “anlaşılabilir” oldukları yanılmasıyla çıkararak kendileri öğretiler. Bu şekilde ayrıca hayal gücünün küresel imkânlarını da azaltmış oldular.

ÇAĞDAŞLIĞIN ÖTESİNE YAPILAN MÜDAHALE

Sanat kurumlarının tarihteki tutumlarına baktığımızda, genelde nispeten edilgen diyebileceğimiz bir duruşları olduğu açıkça görülüyor. Jeopolitiğin hüküm sürdüğü 19. yüzyılda, o dönem etkili olan ulusalcılığın araçları halini almışlardı. Küreselleşmenin peşi sıra neoliberalizm geldiğindeyse müzeler ve diğer sanat kuruluşları “çağdaş” oldular ve kendilerini kolayca ticari simalar, ziyaretçi sayısı ve randıman gibi ölçümlerle meşru kılmaya doğru makas kırdılar. Bu kamuya karşı meşrulaşma ve imaj yaratma hareketleri zaman zaman kurumların kendi referans değerlerini fazlasıyla etkilediyse de, görünen o ki çok derinlerde bir yerlerde el değmemiş bir özgünlük tohumu yaşamaya devam ediyor. Kurumlar gün geçtikçe daha çok

şirketleşmiş kuruluşlar gibi davranmaya başladılarsa da, sanat değerlerine ilişkin modern imaj varlığını sürdürüyor. Sanat kurumları bugünlerde her ne kadar kof, kurnaz, rekabetçi ve kâr düşkünü bir tutum sergiliyorlarsa da, sanatın özerkliği ve sınır ihlali gibi şeylerin ama en önemlisi de hayal gücünün hatırası hâlâ hayatta. Sanat hâlâ *olabilen şey her zaman başka türlü de hayal edilebilir* fikrini besliyor. Bu fikir modern çağın doğuşundan beri el üstünde tutuluyor. Fikir, zaman içinde, reklamcılar tarafından uyarlandı, post-fordizm tarafından kötüye kullanıldı ve gayri maddi malların biriktirilmesine odaklanan bilişsel kapitalizm tarafından sindirildi. Fakat sanat bunun gerçek hayal gücüyle veya mutlak olanaklarla ilgili olmadığını *biliyor*. Çünkü bu sanatsal ütopyaı kurumlarının açıklarından ve çatlaklarından solumaya devam ediyor. Sanat dünyası şimdilik sadece modern çağın başlangıcından beri kurgu ile kurgu olmayan arasındaki yolu kendisinin icat ettiğini çok iyi hatırlıyor. Hatta, sanat kurumunun varlığına şükürler olsun ki – şu an içinde bulunduğu, bazen tamamen yozlaşmış biçimiyle bile – kurgu ile kurgu olmayan arasındaki ayrımın varlığına dair bilgi korunuyor. Sanat kurumuna yine şükürler olsun ki, gerçeklikle hayal gücü arasındaki bu ayrımın varolan bütün dünyaların, yani siyaset, bilim ve ekonomi dünyalarının da bir boyutu olduğunun farkındayız.

Üçüncü dalga kurumsal eleştiri başarılı olacaksa, kurumun içine bir kamu sırrı gibi gömülmüş olan sanatın modern hakikatini eleştirisinin itici gücü yapmak zorunda kalacak. Çelişki, kurumsal eleştirinin, kurumu müteffiki olarak benimsemesi gerekliliğinde. Ama bugünkü teşkilatvari, işletme benzeri ve bazen de fırsatçı olan kurumdan değil, bir değer sistemi ve hayal edilmiş fikrin koruyucusu olan kurumdan bahsediyoruz. Fakat kuruma yöneltilen eleştiri bu ideali tamamen kaybolmaktan koruyabilirse, kurumla “barışmak” zorunda kalacak. Nasıl ki bugün pazar yatağından taşmış akıyor, sanat kurumu da dünyaya karışabilmek için kendi sınırlarını aşmak zorunda kalacak. Neoliberalizmin kurumların duvarlarından sızmasını engelleyebileceğimizi düşünmek hayal olurdu. Ayrıca kişinin kendini korumak için modernist ideal ruhuyla kendi tapınağına çekilmesi gerici bir tavır olur. Aksine, sanata olan ilginin patlaması ve mahrem ev ortamı, sanat akademileri, atölyeler etrafındaki samimi çevreler, sivil alan, siyasi sahne ve evet, serbest pazar ve egemen neoliberalizm gibi “yabancı” toplumsal alanlara zorla girmesi gerekecek.

Bunu yapmak için de kurumlara yöneltilen eleştiri öncelikle ve en önemlisi kendi değerlerini kendi mantığına göre tasavvur etmeli, denetçiler, akreditörler ve kitle iletişim araçlarının talep ettiği hayal gücüne göre değil. İşte sanat ondan sonra, hem kamusal alanın hem de hane içinin neoliberal pazar mantığıyla sömürgeleştirilmesine, aynı alanlar için ikinci tür bir model geliştirerek tedbirli bir yanıt verecektir. Örneğin, pazar mantığının bireysel yaratıcılığı engellediği ev eğlence sistemleriyle şu an işgal ettiği hane içinde, müzeler ve bienaller yaratıcılığın önünü tekrar açacak. Bunu internet, çocukları için düzenlenen atölyeler, gönüllü çalışmaları ve biçimlendirilmemiş ve önceden programlanmamış her türlü olası aracı kullanarak yapacak. Akranları arasında ve okulun duvarları içinde olunca sanat kurumu girişim ortaklığı, pazarlama ve işletme çağrılarını siyasal söylemle birleştirerek art arda sıralayacak. Öğrencilere mevcut egemen sesin ideolojik olarak taraflı olduğunu ve bütün bir ihtimaller kaleydoskopu içinden tek bir hayal edilmiş gerçeklik sunduğunu kendi kendilerine anlamayı öğretecek.

Onlara, sanatçı olmanın, girişimciler tarafından ilan edildiği gibi bireysel bir kader olmadığını, kolektif dayanışma yapılarından destek alabileceklerini de öğretecek. Mesela bugünlerde kimi sanatçı yerleşimleri ve bienal çevreleri takas, değiş tokuş ve hizmetten oluşan bir alternatif ekonomi yaratıyorlar bile. Sanat dünyası pazarın değer sisteminin içinde bu neoliberalizmden uzak alışverişler üzerine inşa oluyor. Örneğin, yaratıcılık endüstrisinin mülkiyet haklarına karşı müştereklerin serbest haklarını savunmaya başladı bile.

Sanat kurumu bundan böyle izleyicilere isteklerinin ne olduğunu sorarak binbir türlü pazarlama taktiğiyle onları etkilemeye çalışmayacak. Tersine kurum izleyicisine, kamusal alanda ne istemesi *gerektiğini* söylemeye başlayacak; tabii o izleyici hayal gücünü korumak istiyorsa. Bir dünyadan diğerine yapılan yolculuk kimi zaman bir çırpıda başlatılmalıdır. Kurumlar, yakın geçmişte hakiki bir rehberlik rolü üstlenmekten, kendi değer çerçeveleri dahilinde topluluk temelli tasarımlar önermekten neredeyse utanmış görünüyordlardı. Patronluk veya bilgiçlik taslıyormuş gibi algılanma korkuları toplumsal performanslarını felç etti.

Sanatın, kendine “çağdaş” (şimdi yapılan her şey çağdaş ve dolayısıyla hiçbir tarihsel derinlikleri yok, fakat bir gelecekleri de yok) demeye başladığı andan itibaren kaybettiği şey yalnızca dikey yapısı olmadı. Kendine böyle

tertemiz bir etiket (bu arada, 70'lerdeki hareketten 80'lerin ortasındaki post-fordizm ve neoliberalizme geçişte dikkat çekecek kadar uyumludur) yapıştırarak kendi sesini kaybetmiştir. Bugün yapılan her şey “çağdaş” diye etiketlenebilir, bu da dün yapılan her şeyi otomatik olarak eler ve bir kenara koyar. Çağdaş sanat geçmişle bağlarını olduğu gibi koparmayı reddediyor, unutmayı da tam olarak başaramadı zaten. Fakat bu yoğun akıntıya kapılmış giderken sanatın kaybettiği en önemli şey tarihle gerçekten ilgilenebilme gayreti oldu. Çağdaş olanın sarhoşluğu, sağlamlaştırmak için zaman tanımıyor, böylece her şey akışkan kalıyor. Çağdaş sanat “güncel olmak”, “zamanı yakalamak” istiyor, tarihsel avangardın tersine çağının *ilerisinde* olmak istemiyor, dünyaya gerçekten müdahale edebilecek her türlü ütöpik tasarıdan vazgeçti. Kısacası, kurgudan kurgu olmayana geçişin yolu tıkanı. Çağdaş sanat kendini baştan aşağıya hayal gücüyle örülmüş beyaz duvarların içindeki güvenli bir adaya sürdü. Gerçekliğe dair hiçbir talepte bulunmadığınız sürece burada her şey mümkündür.

Sanat kurumları hayatta kalmak istiyorlarsa çadırlarını bu duvarların dışında kurmak zorundalar. Çadırların direkleri sütunların yüksekliğine ulaşmayacak belki ama kesinlikle dikey olacaklar. Kaygan, düz ve çağdaş dünyaya uyum sağlamaktan ve onun içinde umut etmekten ancak dikey yapılanmaya yeniden başlayarak kurtulunabilir. Bahsettiğimiz dikeylik de “ayak uydurma” tutkusunun değil, “uzak durma” isteğinin getirdiği dikeylik. Moda olmak adına değil sadece toplumun hayal kurmaya ihtiyaç duyması sebebiyle. Bu arada, sözünü ettiğimiz şey moda veya trendler ile sanat arasındaki farktır. Şayet satılmak istiyorsa moda zamanının çok ötesinde olmayı kaldıramaz. Halbuki sanat, haklarını, sonsuza dek pazarlanamaz olmak ve ruhani anlamda çağdaş olmamak pahasına, görsel bir uyumsuzluk haline henüz tam manasıyla teslim etmedi. Üçüncü dalga eleştiri, eleştirel hayal gücünü gerçekten uzak gelecekte konuşturursa başarılı olabilir ancak. Bu dimdik bir duruş sergilemek ve mevcut sanat kurumlarının birbirinden farksız ve kör çağdaşlığını imha etmek anlamına geliyor. Şöyle de söyleyebiliriz; dünyayı takip etmekten değil de, dünyaya karışmaktan bahsediyoruz. Bir tarih ancak o zaman yeniden yazılabilir. Sanat kurumlarının gelecek için taşıdıkları toplumsal sorumlulukları koruyabilmelerinin tek yolunun benzeri bir “yaratıcı yıkım” (Schumpeter, 2010) olduğu doğru. Danimarkalı-Fransız sanatçı Thierry Geoffroy’nın

Documenta 13'teki çadırına yazdığı öngörü ancak o zaman gerçekleşecek: "Acil, Çağdaş'ın yerine geçecek."

KAYNAKLAR

- Achterhuis, H. (2010), *De utopie van de vrije markt*, Lemniscaat, Rotterdam.
- Baricco, A. (2011), *De Barbaren*, De Bezige Bij, Amsterdam.
- Bauman, Z. (2009), *Liquid Love: On the Frailty of Human Bonds*, Polity Press, Stafford [Akışkan Aşk: İnsan İlişkilerinin Kırılganlığına Dair, Ergüden, I. (çev.), Versus Kitap, İstanbul, 2009].
- Benjamin, W. (1980), "The Author as Producer", Bergin, V. (yay. haz.), *Thinking Photography*, MacMillan, Londra, Sayı: 24.
- Bourriaud, N. (2009), "Altermodern", Gaskin, F. ve McSwein, K. (yay. haz.), *Altermodern: Exhibition Guide*, Tate Publishing, Londra.
- Davidts, W. ve Paice, K. (2009), *The Fall of the Studio: Artists at Work*, Valiz, Amsterdam.
- Fisher, M. (2009), *Capitalist Realism: Is There No Alternative*, Zero, Winchester [Kapitalist Gerçekçilik: Başka Alternatif Yok mu?, Çağalı Güven, G. (çev.), Habitus, İstanbul, 2011].
- Gielen, P. ve De Bruyne, P. (yay. haz.) (2009), *Being an Artist in Post-Fordist Times*, NAI Publishers, Rotterdam.
- Gielen, P. (2009) *The Murmuring of the Artistic Multitude: Global Art, Memory and Post-Fordism*, Valiz, Amsterdam.
- Gielen, P. ve De Bruyne, P. (yay. haz.) (2012), *Teaching Art in the Neoliberal Realm. Realism versus Cynicism*, Valiz, Amsterdam.
- Holmes, B. (2009), "Extradisciplinary Investigations: Towards a New Critique of Institutions", Raunig, G. ve Ray, G. (yay. haz.), *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, MayFly, Londra, s. 53-61.
- Laermans, R. (2012), "Disciplining Thought vs. Nimble Thinking. Possible Stakes of Teaching Theory", Gielen, P. ve De Bruyne, P. (yay. haz.), *Teaching Art in the Neoliberal Realm. Realism versus Cynicism*, Valiz, Amsterdam, s. 145-164.
- Lorey, I. (2011), "Virtuosos of Freedom: On the Implosion of Political Virtuosity and Productive Labour", Raunig, G., Ray, G. ve Wuggenig, U. (yay. haz.), *Critique of Creativity: Precarity, Subjectivity and Resistance in the 'Creative Industries'*, MayFly, Londra, s. 79-90.

- Masschelein, J. ve Simons, M. (2003), *Globale immuniteit: Een kleine cartografie van de Europese ruimte voor onderwijs*, ACCO, Leuven.
- Nancy, J.-L. (1991), *The Inoperative Community*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Pistoletto, M. (2009), "The Cleverness of Spirituality", Michelangelo Pistoletto ile söyleşi, Marie-José Corsten, Pascal Gielen ve Luigi Coppola; Gielen, P. ve De Bruyne, P. (yay. haz.), *Being an Artist in Post-Fordist Times*, NAI Publishers, Rotterdam, s. 57-69.
- Power, M. (1994), *The Audit Explosion*, Demos, Londra.
- Schumpeter, J. (2010), *Capitalism, Socialism and Democracy*, Routledge, Londra ve New York.
- Sennett, R. (1998), *The Corrosion of Character: The Personal Consequences of Work in the New Capitalism*, Norton & Company, New York ve Londra [*Karakter Aşınması: Yeni Kapitalizmde İşin Kişilik Üzerindeki Etkileri*, Yıldırım, B. (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2014].
- Sennett, R. (2008), *The Craftsman*, Yale University Press, New Haven [*Zanaatkar*, Pekdemir, M. (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2013].
- Sloterdijk, P. (2006), *Het kristalpaleis. Een filosofie van de globalisering*, SUN, Amsterdam [*Kapitalist Dünyanın İç-Evreninde: Küreselleşmenin Felsefi Bir Kuramı*, Aka, İ. (çev.), Kırmızı Yayınları, İstanbul, 2008].
- Sloterdijk, P. (2011), *Je moet je leven veranderen*, Boom, Amsterdam.

İKİNCİ BÖLÜM

BASKICI LİBERALİZM, DEMOKRASİ VE SANAT POLİTİKALARI

DEMOKRASİ SANATI

[...] özgünlük ölçütünün sanat üretimine uygulanmasından vazgeçildiğinde, sanatın bütün toplumsal işlevi devrim geçirir. Temelleri, kutsal törenlere dayandırılmak yerine başka bir alana kayar: siyaset. (Benjamin, 2003, s. 256-257)

Walter Benjamin, *Mekanik Röprodüksiyon Çağında Sanat Eseri*'nin son sözünde, kitlesel kültür üretimini siyaset ve faşizmin estetikleştirilmesiyle bağlantılandırır. Esas olarak, sanatın teknik röprodüksiyon yüzünden *aura*'sını kaybettiğini savunmasının yanı sıra, Benjamin – ünlü makalesinde – ilgi çekici bir düşünce zincirini daha başlatır. Bu zincire göre sanat ile toplum arasında veya daha belirgin haliyle kültür üretimi ve siyasi sistemler arasında özel bir ilişki vardır. Benjamin, sanatın gelecekte kutsal törenlerdeki işlevini yitirmesiyle birlikte siyaset alanında yeniden temellendirileceğini makalesinin daha başında, laf arasında söylemiştir. Bu satırlar insanda merak uyandırıyor. Bugünlerde hayli güncel olan bir düşünce zincirini harekete geçiriyor. Dahası, yerkürenin batısına hükmeden siyasi sistem ile belli bir sanat arasında da doğrudan bir ilişki olabilir mi? Modern sanat ile içinde bulunduğu demokrasiler arasında bir bağlantı var mı? Sadece demokrasilerde hayatını sürdürebilecek belirli bir demokrasi sanatı var mı? Ama bir de şu soru var: Bir siyasi demokrasiyi sürdürmenin ve kavramanın sanatı nedir? *Demokrasi sanatı* tabiri iki soruyla yorumlanabilir: Birincisi, hangi sanat demokrasiyi kolaylaştırır *ve* ikincisi, bir siyasi sistem demokratik olabilmek için bugünlerde hangi koşulları sağlamalıdır? Bu sorular birtakım temel kavramların gözden geçirilmesini gerektiriyor. Örneğin, demokrasi

asıl olarak nedir ve belki yanıtlaması biraz daha zor olacak ama, modern sanatın tanımı nedir?

DEMOKRASİNİN TEMEL FORMÜLÜ

Demokrasi, her ne kadar M.Ö. 508 yılından kalma ilkelere dayanıyor olsa da, modern demokrasinin kesin hatları ancak 18. yüzyılın sonlarında çizilmiştir. Bunun için Avrupa'da Fransız Devrimi'ni beklemek gerekmişti. Birleşik Devletler'de ise Bağımsızlık Bildirgesi ile vuku buldu. Atina'daki *polis*'in köleleri, göçmenleri veya kadınları kapsamadığını hatırlayın. Klasik demokrasi toplumun yalnızca küçük bir bölümü için uygulamadaydı. "Dolayısıyla, en azından, Atina'nın gerçekten meşru bir demokrasi olduğundan bahsedebilir miyiz, sorusu sorulmalıdır" (Held, 2006).

Demokrasinin görece genç bir yönetim biçimi olduğunu, dolayısıyla da bu ve başka birkaç sebepten ötürü hâlâ epey kırılgan ve savunmasız olduğunu kavramak önemli. Fakat pek çok siyasetçi ve vatandaş kavramı çok açık bir şeymiş gibi kolayca ele alıyor. Diğer taraftaysa Oliver Marchart gibi siyaset felsefecileri mevcut liberal kapitalist sistemin demokrasinin gerektirdiği ölçütlere uyup uymadığını sorguluyorlar (Marchart, 2007). Birçok yerde demokrasinin hâlâ kurulması, kurulmuş olduğu siyasi sistemlerde de sürekliliğinin sağlanması gerekiyor. Dünyaya geniş plandan bakıldığında sadece süregiden diktatörlüklerin değil, teokrasiler ve hatta kapitalist komünist sistemlerin de kolayca farkına varılıyor. Çin de, Rusya da gösteriyor ki, hiç-demokratik-olmayan sistemler kapitalist pazar buyruğu altında, bizim o çok alışkın olduğumuz demokrasiden daha uyumlu yürüyorlar. Felsefeci Peter Sloterdijk'e göre, Çin yapımı komünizm 21. yüzyılda esaslı bir gelişim sergileyebilir: Otoriter bir kapitalist dünya sistemine geçiş (Sloterdijk, 2005). Bu sistem "insanların her türlü işgücünü, arzusunu ve ifadesini, doğası iktidar kullanmak olan bir sistem içine kapatma projesidir" (Sloterdijk, 2005). O halde demokrasi yalnızca olası siyasi sistemlerden biri. Fakat, o zaman demokrasi tam olarak ne?

Nasıl ki birçok idare biçimi var, aynı şekilde demokrasinin de farklı yorumlamaları var tabii. Örneğin, siyaset bilimci David Held dört temel biçimini ayırt ediyor: Klasik Atina modeli, cumhuriyetçilik, liberal model

ve doğrudan demokrasi biçimleri. Bu dördünden 20. yüzyıl boyunca birkaç başka model daha türedi (Held, 2006). Fakat bu çeşitlilik bütün modern demokrasilerin izlerinin basit bir temel formül ile takip edilemeyeceği anlamına geliyor. Kısacası, herhangi bir demokratik sistemin özü iki temel ilkedен oluşur. Birincisi halkın (*demos*) iktidarının çoğunluk tarafından temsil edileceğinin güvencesi; ikincisi de, azınlıkları en azından koruyacak olan yasal bir çerçevenin teminatı (Lukacs, 2005). En iyi örneklerinde bu çerçeve azınlıkları aynı zamanda destekler, teşvik eder ve onlara özgürlüklerini kazandırır. Yani bir demokraside çoğunluk, çelişkili olarak azınlığın çoğunluğa dönüşmesi ve iktidarı ele geçirmesi ihtimalini yaratır ve korur. Siyaset felsefecisi Claude Lefort, demokratik yönetim biçimi içindeki iktidar koltuğunun prensipte boş olduğunu bu yüzden söylüyor (Lefort, 1988). Daha somut ifade edersek *hukuken* her zaman münhal ilan edilebilir. İktidar koltuğunda her kim oturuyorsa bir gün ondan vazgeçmek zorunda kalacağını kabul etmek zorundadır. Köklü demokrasilerde iş bununla da kalmaz ve çoğunluk, iktidarın koltuğu kendiliğinden boşaltması için bu süreci hızlandırır. Demokrasinin belirlenmiş bir yapısının olmadığını belirtmek önemli. Yapabileceğimiz tek şey yasaları ifadelendirmek ve demokrasinin niçin başka bir sistemden daha iyi olacağını anlatacak sağlam argümanlar geliştirmek. Ne Tanrı, ne ideoloji ne de bilimsel pozitivizm demokrasiye sabit bir temel sağlayabilir. Zira bu siyasi yönetim biçimi sınırsızdır. Kökleri, temel yapının zaman içinde hep yeniden keşfedilmesini gerektiren bir boşluğa doğru uzar. Marchart bu yüzden temellilik karşıtı siyasetten değil, temellilik-sonrası bir siyasetten söz eder: “Demokrasi, zeminle bütünleşme diyebileceğimiz en büyük hatasını basitçe bastırmak veya reddetmekten ziyade, onunla özellikle yüzleşme arayışında olan bir sistem olarak tanımlanır” (Marchart, 2007).

NEOLİBERALİZM VE YENİ-ULUSALCILIK

Yukarıdaki formül demokrasinin ne zaman çökmeye başladığını da anlatıyor. Siyasetçiler azınlıkları koruyacak yasaları hazırlayıp geçirmekte başarısızlığa uğradıkları anda demokrasi de ufanmaya başlar. Daha güçsüz olan elemanların iktidara gelmesini engelleyen üstü kapalı düzenekler

vardır. Örneğin, eğitime getirilen sınırlar o kadar yükseğe yerleştirilebilir ki alt sınıflar veya zengin olmayan göçmenler iyi eğitim alamayabilirler. Veya bir hükümet çocuk bakımı gibi şeyleri kolaylaştırmayı başaramayabilir, bu da kadınların toplumda yetkili konuma gelmesini zorlaştırabilir. Kültür ve kitle iletişimi alanlarını da entelektüel anlamda fakirleştirebilir; böylece vatandaşlar da yanlış bilgilendirilir ve eleştirel olan her ses hafif bir eğlenceyle başından engellenir. Yukarıya giden kültürel, entelektüel ve sosyal hareketin önüne konulan sarsılmaz engeller sivil katılım imkânlarını azaltır. Toplumsal sınıflar, nesiller, kadınlar ve erkekler, göçmenler ve yerliler, hatta bölgeler ve kıtalar arasındaki kolektif dayanışma yöntemleri demokrasi için bu yüzden hayati önemdedir. İdeolojiler veya bireyin omzuna olabildiğince çok yük bindirerek (özel sigorta ve emeklilik üzerinden, burs yerine öğrenci kredisi vererek vs.) bu tür topluluk sorumluluklarını ortadan kaldırmaya çalışan neoliberalizm gibi siyasi sistemler zaman içinde kolayca timokrasiye dönüşürler. Bu sistemde de, yönetim iradesi *hukuken* değilse bile *fiilen* toplumdaki yeri sağlam olanlardadır.

Fakat, demokratik güvenceleri ulus-devletin sınırları içinde korumak isteyen siyasi programlar aslında kendi siyasi bölgeleri dışında kalan herkese karşı demokratik olmayan bir tutum takınma riskini alırlar. Ulusalcılığın varolan bütün biçimleriyle sağlama alınmış benzeri bir siyasi duruş, küreselleşen bir dünyada savunulamaz. Yani kişi demokrasinin kurallarına bağlı kalmaya devam ettiği sürece. Yukarıda alıntıladığımız Held'e göre (2006), sonuç olarak birçok ulusal kararın, egemen karar merciinin topraklarının dışında kalan çevre üzerinde doğrudan veya dolaylı bir etkisi vardır. Tıpkı gerçek veya sanal virüsler ve nükleer atıklar gibi, kültür hareketleri ve medyanın antenleri de, ulus-devletin kapılarında durdurulamaz. Dolayısıyla kimi tek taraflı kararlar söz sahibi olmayan dışarıdaki dünya için demokratik olmayabilir. Kısacası, nüfusunun büyük bölümünün birbiriyle ağ kurduğu ve üzerindeki her şeyin her şeyle birbirine bağlandığı küreselleşmiş bir dünyada neoliberalizm de, yeni-ulusalcılık da, demokrasinin taleplerini karşılayabilecek tatminkâr cevaplar verebilmekten uzaklar. Neoliberalizm ve yeni-ulusalcılık birbirlerini korumaya başladıkları anda, ikisinin de demokratik olmayan eğilimlerinin gücü arttı. Yeni-ulusalcılık, selefî ulusalcılığın aksine kendi kendini yansıtan bir faydacılık uyguluyor. Bu şekilde, neoliberalizm dahil küreselleşme hakkındaki bütün

bilgiyi ulusal ayrıcalıklar kazanmak için kullanıyor. Böylece, acımasız kan ve toprak modeline başvurmak yerine artık ekonomik çıkarlarını “kendi” kültürü adına meşrulaştırmak ve korumak için kültür çeşitliliğinden faydalaniyor.

Yeni-ulusalcılık ve neoliberalizm burada özel bir etkileşim içindeler. Örneğin Avrupa Birliği’ni ele alalım. Neoliberaler Birlik dahilindeki paranın, malların ve insanların özgür dolaşımını tartışırken, yeni-ulusalcılar ulus aşırı (ve bölge aşırı) dayanışma yapılarının önünü mümkün olan her yerde kesmeye çalışıyorlar. Serbest para akışı Avrupa topraklarında teşvik edildi mesela ama, üye ülkelerden biri maddi zorluğa düştüğü anda bu topraklar çatışma halindeki ulus-devletler topluluğu olmaktan öteye geçmiyor. İnsanlar Avrupa Birliği içinde dolaşmakta serbestler; o da Avrupa Kalesi mülteciler tarafından işgal edilene kadar geçerli. Sonra birdenbire, bütün sorumluluğu mültecilerin ulaştıkları ilk ülke taşımaya başlar. Hakların dağılımına karar veren neoliberalizmin, özgürlükleri seçerek dağıtan yeni-ulusalcılıktan faydalandığı kimi durumlarda, yeni-ulusalcılık da, ulus-devletin dışından getirdiği faydaları toplamaya devam ederek neoliberalizmden yararlanabilir. Yeni-ulusalcılığın uluslararası ticaret yönünden hiçbir endişesi yok. Ulus ekonomisi için faydalı olacağını düşündüğü durumlarda göçmenliği bile görmezlikten geliyor. Yeni-ulusalcılık veya Sloterdijk’in taktığı ismiyle “siyasi bölgecilik masalı” (2005), pazarlama taktikleri ve ulusal veya kültürel bir kimlik yaratmaya yarayan markalaştırma gibi neoliberal ilkelerden seve seve faydalaniyor. Dahası, kültürel özcülük çoğunlukla ekonomik çıkar sağlamak ve yaşam standartlarını korumak için kullanılıyor. Ya da ekonomik tartışmalar acımasız bir üslupla kültürelmiş gibi yansıtılıyor: “Biz çalışkan bir ulusuz ama onlar tembel” ve “biz ekmeğimizi taştan çıkarırken onlar bizim cebimizden yiyorlar”. Yeni-ulusalcılık dilinde ekonomik başarılar kültürel olana tercüme edilir, böylece “özüne” oturtulur. Örneğin, Hollanda kültürü veya Amerikan yaşam biçimi gibi. Yeni-ulusalcılık bu şekilde neoliberalizmin vagonlarından birinde akıllıca yol alıyor. Ve ne zaman ki sınır ötesi para akışı ve özellikle de insanlar kontrolden çıkıyor veya kendisi, neoliberalizmin acil birikim çağrısıyla güçten düşüyor, işte o zaman yeni-ulusalcılık özgürlüğe dair seçim politikaları beslemek üzere yardıma koşuyor. En azından yeni-ulusalcılık ile neoliberalizmin gerçek bir yerküre demokrasisine yer bırakmayan kurnaz bir oyun oynadıklarını söyleyebiliriz.

Son olarak, Held'e göre, yanlış demokratik yönetim biçimleri tamamen, Batı dünyasındaki çoğu sistemin kendini eskiden beri üzerine inşa ettiği liberal, temsili demokrasilerden oluşan hatalı model ile ilgili. Bu model demokrasiyi olduğu gibi vatandaşın bireysel sorumluluğuna yıkıyor. Vatandaşlarsa demokratik devinimlerini birkaç yılda bir, seçim zamanlarında hatırlıyorlar. Başka bir deyişle, sivil alanı "besleme" görevini boşluyorlar. Held'e göre "sivil toplumun – yanlış anlaşılmış veya liberal demokratik modeller tarafından onaylanmış – yapıları eşit oy, etkili katılım ve müzakere, doğru siyasi kavrayış ve siyasi gündemin eşit denetimi için gereken koşulları yaratmıyor. Söz konusu sivil toplum yapıları üretim biçimlerini, mülkiyeti, cinsiyet ve ırk eşitsizliklerini kapsıyor. Liberal demokratik devletin yapılarıysa 'sivil' güç odaklarını layıkıyla düzenleyebilecek örgüt gücünü yaratamıyor. Liberal demokratik devlet de, geniş, çoğunlukla hesaplanamayan bürokratik araçları ve yeniden seçilmek için uğraşıp duran siyasi temsilcileri içeriyor" (Held, 2006).

Held temsili liberal demokrasiyi, vatandaşlığı örgütlemekte zorlanan bir çoğunluğun demokrasisi olarak görüyor. Ancak, içinde azınlıkların da olduğu bir sivil girişim, vatandaşların katılım için seslerini nasıl yükselteceklerini öğrenmelerini sağlayacak önemli toplumsal ve kültürel programları öngörebilir. Fakat, bir demokrasinin, daha zayıf gruplara, kendi katılımcı güçlerini kazanabilmeleri için gereken her türlü imkânı verecek bir sosyal programa ihtiyacı vardır. İçinde, yönetim ve iktidar seçeneklerinin yeniden ve yeniden üretilebileceği gerekli kavram ve düşünce çerçevelerini oluşturacak kültür ve eğitime dair bir program da ihtiyaçlar dahilinde. Yönetim ve iktidar seçeneklerinin her seferinde yeniden üretilmesi, yukarıda belirttiğimiz gibi her zaman sadece geçici olarak doldurulacak bir demokrasideki "boşluğu" korumak için gerekli. Neoliberalizm de yeni-ulusalcılık da bu temellilik-sonrası şartı, halihazırda bir temelin varolduğunu öne sürerek kulak ardı ediyor. Yeni-ulusalcılık, kültürel kimliğin bireyselliğini nihai temel olarak görürken, neoliberalizm serbest pazar yasalarını aşkın boyutlara çekerek yüceltiyor. İki felsefe de bu şekilde davranarak görünürdeki meşruiyetlerini ikinci bir tabiatla sağlamlaştırıyor. Yeni-ulusalcılık için, ulus değişmez kültür niteliği kazanırken, neoliberalizm finansın metafiziğini Darwinci modelde deniyor. İki siyasi hareket de böylece, siyasi eylemlerin nedenlerinin siyasi alanın dışında kaldığını, dışarıda kalana tesir etmenin de çok zor olduğunu

iddia ediyorlar. Onlara göre iyi siyaset daha çok dış gerçekliğin yasalarına karşı “duyarlı olmak” meselesi. O halde, siyaset felsefecisi Chantal Mouffe’un izinde bu hareketleri “siyaset-sonrası” olarak tanımlayabiliriz. Mouffe bu ifadeyi, siyasetini artık bir ideolojiye atıfta bulunarak değil de, “pazar”, “ekonomik atmosfer” veya “kültürel kimlik” gibi siyasi olmayan dış etkenlere bağlayarak meşrulaştıran hareketleri tanımlamak için kullanıyor. Böyle bir çerçevede siyasetçiler kimi kararları almak “zorunda” bırakıldıklarına dair bir izlenim yaratıyor, ideolojik ve etkin seçme haklarını arka plana itiyorlar. Peki bu siyasi meselelerin sanatla ne ilgisi var?

TEKİL “ÖLÇÜSÜZLÜK”

Sanatı tanımlayıp bunu anlaşılır bir şekilde ifade edebilmek alengirli bir iştir. Tarih, sanatın birçok alanı kapladığını ve birçok şekle büründüğünü gösteriyor. Benjamin, sanat eserlerinin bir zamanlar üstlendikleri ayinsel işleve değinir örneğin, ama sanat algısının teknolojik gelişmelerle birlikte nasıl değiştiğini de anlatır (2003, s. 261-262). Burada modern sanattan bahsederken, kelimenin Benjamin’in açıkladığı haliyle aura’sını kaybetmiş bir sanatı tanımlamak için kullanıldığını belirtmek önemli. Bu makalede, kökenini moderniteden veya tarihsel avangarddan – sinema ve fotoğrafın yeşermeye başladığı dönem olması tesadüf değil – alan sanat, işaret etmek adına “post-auratik” olarak anılacak. Dolayısıyla, bu ifade bir benzeri daha olmayacak şekilde ve özgün bir biçimde üretilmiş sanatı içerse de, bu sanat – Benjamin’in ifadesiyle – röprodüksiyonun yapıp yapılamayacağı göz önünde bulundurularak yaratılmıştır (Benjamin, 2003, s. 256). Benjamin auratik ve auratik olmayan arasında yaptığı ayrımı, 1931 basımı *Fotoğrafın Kısa Tarihi* adlı makalesinde de açıkça ortaya koymuştur. Bu makalede Benjamin, auratik eserin nasıl tarihin dışında varoluyormuş gibi görüldüğünü berrak bir şekilde açıklar. Eser kendi geçiciliğini ya da en azından dönüşme potansiyelini reddetmektedir. Benjamin’in bu noktada eseri anıtsal sanat olarak tanımlamasının nedeni budur (1999, s. 169). Diğer taraftaysa post-auratik eser vardır ve o, kendini aura’dan azad etmiş, kendini tesadüfi kılmıştır. Birkaç şeyin yanı sıra bu, eserin başını derde sokabilecek bir geleceğe ve dönüşümlere açık olduğu anlamına gelir (1999, s. 157). Kısacası

post-auratik sanat tesadüfidir. Fransız sanat sosyoloğu Nathalie Heinrich bu post-auratik sanatın, akademik sistem (Fransız Akademisi) ve kurallarının ölümünden beri sınırları ihlal etmeye meyilli olduğunu ekliyor (Heinrich, 1991). Bugün yalnız post-auratik sanattan değil, post-akademik sanattan söz edebilmemizin nedeni de bu zaten. Felsefeci Paolo Virno bu sınırları ihlal etme ilkesini “ölçsüzlük” kelimesiyle ifade ediyor (Gielen ve Lavaert’in Paolo Virno ile yaptığı söyleşiden, 2009). Virno’ya göre modern sanat genel ölçüleri veya ortak kültür algısını bir “ölçsüzlük” ile tanıştırıyor. Bu ölçsüzlüğün doğasının düzgün veya estetik olması gerekmiyor. Politik veya – Virno’nun önerisi – algıya ve duyulara yönelik bir yapıda da olabilir. Örneğin Belçikalı sanatçı Jan Fabre dansçıların ellerini bale ayakkabılarına bağlayıp “hünersiz” dans ettirdiğinde, klasik bale diline bir ölçsüzlük dahil eder. Fabre bu yöntemle düzgün ve estetik bir ölçsüzlük üretti. İtalyan sanatçı Michelangelo Pistoletto ise, kendi yapılandığı “Cittadellarte”nin – burada, bilimciler ve iş adamları uygulanabilir yeni üretim biçimleri ve üretim ilişkileri geliştirip yürütüyorlar – bir sanat eseri olduğunu ilan ederek bunu bir adım öteye taşıdı (Gielen, 2009). Pistoletto bu hareketiyle her halükârda sanatın dışında kalan farklı bir ölçüyü de inşa etme girişiminde bulunuyor.

Alman sosyolog Niklas Luhmann’ın sanata ilişkin görüşleri Benjamin, Heinrich ve Virno’nun görüşlerini sosyolojik bir çerçeveye daha rahat oturtmamızı sağlıyor. Kendi başına sanatın – toplumun gözünde çoğunlukla “faydasız”, dolayısıyla işlevsiz olan sanatın – çağdaş toplumda hangi rolü üstlendiği sorusunu soran Luhmann, sanatın bir “olasılıklar şuurı” yarattığı sonucuna varıyor (*Möglichkeitssinn*). “Hiçbir şey hem gerekli hem de imkânsız değildir” ya da “olan her şey her zaman başka şekilde de olabilir”, sanatın çağdaş topluma iletmiş mesajıdır (Luhmann, 1995). Luhmann, modern sanatın işlevine dair yaptığı bu tanımlamayla aynı zamanda sanatın olasılıklarından biri olarak “ölçsüzlük” için de yer açıyor. Dahası, ölçü, varolan her şeyle veya kültürel açıdan kesin kabul görenle açıklandığında, ancak bu standartların dışına çıkıp işin içine bir ölçsüzlük karıştıran şey sanat olarak tanımlanabilir. Baskın ölçünün içinde her zaman bir ölçsüzlük yaratma şansı da belirir. Fakat, bu ölçsüzlüğün sanat olarak tanınıp tanınmayacağı da tarihsel ve kültürel içeriğine bağlıdır. Post-auratik ve post-akademik sanat arasındaki bağ da tam olarak burada, Benjamin ve Luhmann arasında uzanıyor. İki görüş de, modern sanatın tesadüfi olduğu düşüncesini paylaşıyor.

Sanatın modern ifadeleriyle karşılaşmanın çoğunlukla tartışma ve ayrılıklara yol açmasının sebebi, ölçüsüzlüğün sunduğu bu sürekli olanak halidir. Sanata dair olanın özü modernitenin başından beri bu tartışmada yatar: Tesadüf ilkesi mümkün olan farklı görüş, fikir ve yorumlamaların tartışılmasını gerekli kılar. Mesele bu görüşün daha güzel, daha ilginç veya gerçeğe daha yakın olması değil, her zaman şeylere bakmanın başka bir biçiminin bulunmasıdır. Modern sanat da demokrasi gibi hem çok seslidir hem de temellilik-sonrası özelliği taşır. Sanatçılar her seferinde yeni olasılıklar sunar ve bu olasılıklar her seferinde zeminle yeniden hemhal olmak zorundadırlar. Sonuç olarak, ortada ne dini veya siyasi temsil, ne usta işi zanaatkârlık ne de Fransız Akademisi'nin kuralları olunca sanatın ayağının altındaki toprak da kayar. Bu, kimi popülist seslerin “her şey olur” ve modern sanatın temelleri yoktur sonucuna varmasına neden olur. Fakat, modern sanatın temellilik-sonrası yorumlamaları gösterdi ki, sanatçının sanat dünyasında takdir toplayabilmesinin tek yolu, ortaya kendi tekil davranışıyla temellendirdiği bir ölçüsüzlük koymak. Yani kendi sanat ifadelerini yaratmanın riskini almak zorundalar. Böylece birer sanatçı olarak tartışmanın içindeki özne konumlarını alırlar. Burada sanatın “bireysel” olanı yerine “tekillik” kavramını Heinrich'i takip ederek kasten kullandığımı belirtmeliyim. Zira “bireysellik” fazlasıyla soyutlanmış yetenek, kişisel deha veya sanatı doğuran ruh gibi fikirlerle bağdaştırılıyor. Ayrıca, siyaset felsefesine yansımış bir kavramı da içeriyor: “Ayrım, bireyin, kendi kendine yeten modern bir özne olarak modellenmiş olmasında yatar. Bu modele göre birey, tek kişilik varoluşunda yaşar, diğer bireylere güvenmez, ilişki kurmaz, *karşılaştırmaz* ve *paylaşmaz*. Diğer taraftan tekillikler ise, arada olmaya paylaşım ilişkileri üzerinden açılırlar” (Marchart, 2007). Son olarak belirtmeli ki, Heinrich'e göre bir kolektif de biricik ve tekil bir duruş sergileyebilir (Heinrich, 2000 ve 2002). Bireysel olması gereken sanatçı değil. Sanatın ifadesi – sanat eseri – tekil olmalı, ister bir topluluk ister bir birey tarafından ortaya konuluyor olsun.

Modern sanatın kalbinde, sanat-olmayandan sanat olana doğru geçen bir hareket yatar. Bu hareket tekil duruşa bir topluluk içinde (bazen sınırlı) bir yer sunar. Post-auratik sanatın temellilik-sonrası özelliği taşıyan doğası bu zeminle hemhal olma hareketinin içindedir ve bu hareket de, bir tekillik duruşundan çıkışla defalarca tekrarlanmalıdır. Güncel profesyonel sanat

dünyasıyla azıcık da olsa tanışıklığı olan herkes tam da bu yüzden aslında “her şey olur”un işe yaramadığını bilir. Bu sanat/sanat-olmayan karşıtlığının sol tarafındaki sanatçılar kendi yerlerini bulmak için çoğunlukla kendi zor, yalnız ve tartışmacı yollarını çiziyorlar. Sanat din veya kutsal törenlerdeki yerini kaybettiğinde ve dolayısıyla, Benjamin’in ifadesiyle post-auratik ve tesadüfi hale geldiğinde, kendine özgü her yönden yeniden ele alınıp tartışılmalıdır. Duruma ilişkin en bariz örnek muhtemelen, bir sanat eseri üretmek için zanaatkârlık veya sanatsal yeteneğin bugünlerde gerekli görülmediği görsel sanatlardır. O halde sanatçı öncelikle sanatsal duruşunu sergileyeceği toplumsal bir zemin bulmalıdır. Bunu yapmanın en iyi yolu da, çalışmalarını “halka açmak” ve yaptığı – veya buluntu nesne kullanıyorsa, seçtiği – şeylerin niçin sanat olarak kabul edilmesi gerektiğine dair argümanlar öne sürmektir. Sunulan eser veya düşünce sanat/sanat-olmayan karşıtlığı içindeki “sanat” alanına, ancak başkaları bu duruş karşısında ikna olduklarında girebilir. Tekil olandan, kişiye özgü durumdan kolektif altyapıya geçiş tam olarak her yeni sanat eserinin üstlenmesi gereken bir dayanak arayışıdır. Eğer “her şey olur” ise ve örneğin eğer sanatçının bireysel hedefi bir şeyi sanat eseri olarak adlandırmak için yeterliyse, sanat temellilik-karşıtı olabilir. Ancak durum bu değil. Bütün sanatçılar, sanatlarını meşrulaştıracak bir temel arayarak hedefleri için kolektif bir dayanak bulmak zorundadır. Sanat/sanat-olmayan ayrımında ilk elden karar alınmasını sağlayacak sabit kurallar olsaydı, sanat da temellerine bağlı kalabilirdi. Fransız Akademisi’nin durumu buydu örneğin. Bir manzara veya tür resminin uyması gereken kurallar açıkça tanımlanmıştı. Sonrasında sanatta bu tür kurallar ortadan kalkmıştır. Tersine, sanatçı bu kuralları kendisi her seferinde tekrar tekrar icat etmeli ve kamunun yargısından geçirerek kolektif bir dayanak bulmalıdır. Bu gereklidir çünkü sanat eserinin doğuşu temelde muallak ve tesadüfidir zaten.

DEMOKRASİ SANATI: MODERN SANAT YALNIZCA BİR DEMOKRASİDE
MÜMKÜNDÜR

Modern sanat hem sanat dünyasında hem de toplumda bir ölçsüzlük arayışında olduğu için, kültür sosyoloğu Pierre Bourdieu’nün kelimeleriyle (1977), her zaman azınlık veya düzen karşıtı bir mevkiyi işgal eder. Toplumu

“farklı” olanla veya “başka türlü” mümkün” ile yüzleştirenler bir bakarlar ki kendilerini yalnız bulmuşlar, özellikle de başlangıçta. Bu ölçsüzlük bir süre sonra daha kabul edilebilir hale gelebilir, hatta sanat dünyası içindeki tutuculuğun bir parçasına dönüşebilir. Ama, modern sanatın içindeki canlılık ancak sürekli imdada yetişen yeni ölçsüzlüklerle güvence altına alınabilir. Zaten bir dolu tartışmanın, kavganın ve yazıp çizmenin önünü açan da bu sınır ihlali yasağıdır. Sonuç olarak, sınırı sık sık geçenler eylemlerini kamu içinde meşrulaştırmak zorundayken, kurallar dahilinde başarılı olanlar zorunda değillerdir. Sanatın, tartışma, çatışma ve yargı için dahili bir çerçeveye ihtiyacı var tabii. Sanat ve sanat-olmayan arasındaki ayrımı karara bağlamak için öne sürülen iddialar ve karşı iddialar olmasaydı, modern sanat da olmazdı. Post-auratik sanat, Benjamin’in öne sürdüğü üzere bu yüzden toplumsal olarak ancak siyasete yaslanarak varolabilir (2003, s. 257). Fakat, siyasi görüşlerin kendileri de, faşizmde olduğu gibi estetik hale gelebilir. Benjamin’in kastettiği şey, faşizmin kendini auratik bir sanat eseri gibi, abidevi veya zamansız gibi sunduğudur. Yani faşizm soyut bir yöntemle yeniden aura inşa etmeye çalışır ve bunu, röprodüksiyonun kitle iletişim araçları gibi teknik imkânlarını kullanarak yapar. Komünizmin buna verdiği yanıt, özellikle sanatın siyasallaştırılması yoluyla muhalif bir harekettir. Komünizm kimliklerin hareketliliğini ve deneyimin sürekli dönüşümünü onaylarken, Benjamin’e göre faşizm kişilikleri sabitlemeye ve birer anıta dönüştürmeye çalışır (Caygill, 1998). Yetmiş beş yıl sonra, bugün komünizmin sonuçlarını biliyoruz. Sovyetler Birliği’nin politik sanatının bir açıklık ve ihtimaller üretip üretmediği epey tartışmalı bir konudur örneğin. Ama belki de Benjamin, bugün tarihin gerçeğine dönüşmüş olan bürokratik ve teknokratik versiyonundan farklı bir komünizm öngörmüştü. Benjamin’in komünizme vakfettiği açıklık ve ihtimaller şuuru bugünlerde demokrasi ideali içinde daha kolayca bulunabilir. Bu yüzden, post-auratik ve – Fransız Akademisi’nin ve çoğunlukla Avrupa’daki benzer kurumların standartlaştırdığı kurallardan sonra ve onların dışında gelişen – post-akademik veya modern sanatın sadece demokratik sistemde desteklenebileceğini söylüyorum. Tek neden de demokrasinin ihtimallere izin vermesi değil. Bunun yanında, sanatın ölçsüzlükle geniş toplum içinde azınlık konumunda olması ve daha önce de belirttiğim gibi, güvenceler sunan bir siyasi sistemde ayakta kalma şansının olması var. Topluma hiç

durmadan neyin “başka türlü” olabileceğini hatırlatan sanatçılar ortak algıya her zaman ters düşecekler. Sanat yapmayı tercih edenler sonuç olarak toplumda azınlık konumunda olmayı tercih ederler. Hatta bu azınlık “elitist” olduğu gerekçesiyle dışlansa bile. Bu yüzden, Bourdieu’nün söylediği gibi (1979) bir elit de bir azınlığın parçası olabilir ve dolayısıyla bir kültürel elitin politik veya ekonomik açıdan elit olması da şart değildir. Elitist veya değil, post-auratik ve post-akademik sanat ancak demokrasinin lütfuyla hayatta kalabilir.

DEMOKRASİ SANATI: BİR AZINLIK DEMOKRASİSİNE ÖRNEK OLARAK MODERN SANAT DÜNYASI

Ama modern sanat aynı zamanda siyasi demokrasiyle de bazı paralellikler gösterir ve daha önce anlattığımız temellilik-sonrası özelliği taşıyan doğası bunun örneğidir. Bu, sanatı siyasete dönüştürmez tabii ama yeri “siyasi” alanın içindedir. Hele ki bu kavramı Jacques Rancière gibi “bir arada yaşamayı biçimlendirerek ifade etmek” (2000) olarak görüyorsak... Sanatçıların müdahaleleri ve sanat kurumlarının düzenlediği etkinlikler de toplumsal etkileşimlere şekil verir. Eğer bu etkileşimlerin en tepesine, ölçsüzlük kaynağı olarak modern sanatı koyacaksak, onu bir de “yüksek” kültür tabiriyle kısıtlamamız gerekmiyor. Standart biçimler terk edildiklerinde veya saldırıya uğradıklarında, ölçsüzlüğe film ve pop müzik gibi popüler kültür ifadelerinde de rastlanabiliyor. Bu açıdan bakıldığında sanatın toplumu biçimlendirmedeki doğrudan etkisi bizim düşündüğümüzden büyük olabilir. Post-auratik sanatın mantığında, şeylerin her zaman başka türlü olabileceği yattığı için, modern sanat dünyasının siyasetle tahmin ettiğimizden çok daha fazla ortak yönü var. Tekil önerme üzerinden argümanlar oluşturarak her seferinde yeni bir konum fethetmeye çalışmak, birçok sesin, kendi tekil çalışmasını oturtacağı bir yer bulmak için rekabet ettiği bir alanın varlığına dayanıyor. Bir sanat bienaline veya bir tiyatro festivaline gidenler, birbirine karşıt sanat tarzlarının ve seslerinin nasıl da yan yana durduklarını kolayca gözlemleyebilir. Modern sanat dünyası bu anlamıyla bir arada olmanın “kavgacı” yolunu (en azından geçici olarak) besler. Sanat sahnelerinde, hatta bazen tek bir sergide bile genellikle

bir zıtlasmalar çokluğu görürüz, farklı kültürler ve çatışma halindeki bakış açıları birbirlerinin mantığını veya geçerliliğini yadsımadan bir arada varolurlar (Gielen, 2009). Sanatçılar herhangi bir uzlaşmaya karşı kendi tekil konumları üzerinden savaşılabirler ve sanat dünyasındaki ilişkiler çoğunlukla uzlaştırılmaz olur ama düşmanlık araya nadiren girer. Belçikalı siyaset felsefecisi Chantal Mouffe’a göre – “ıstırap” terimini siyasi-felsefi döngüye kazandıran kişi – bu tutum ancak “birbirimizi bu çatışmayı içeren ve paylaştığımız bir temsili alanda rol alan kişiler olarak gördüğümüzde mümkün” (Mouffe, 2005). Tam da siyasi demokratik bir alanda olduğu gibi, sanat dünyasındaki rekabet hali de bir arada varolmanın ıstırap dolu bir haline doğru yüceltilmiştir. Fakat, bu alandaki tekil azınlık konumu yalnızca onu destekleyen argümanlar temelinde kabul edilir.

Argüman üretmek burada kişinin, tekil sanatsal tavrı dahilinde (sınırlı da olsa) kamu desteği kazanmaya çalışırken bulunduğu eyleme işaret ediyor. Bu argümanlar akılcı, kuramsal, duygusal veya estetik olabilir ama sanatsal tavrın kendisine de dayanabilirler. Kavgacı demokratik alan her zaman benzeri tekil argüman üretme eylemlerinin çokluğuyla inşa edilir. Bu eylemlerin çoğu da bir azınlık konumundan gelirler. Modern sanat alanı bu anlamıyla daha önce açıkladığımız temsili (azınlık) liberal demokrasisinden epey farklıdır. Bu demokrasi sonuç olarak, seçmenlerin ses verdiği argümanlar üzerine değil, açıktan açığa doğrulanmamış bir oy verme kabini içinde yapılan anonim bir hareket zeminine oturur. Temsili liberal demokraside sadece sayıların bir önemi vardır. Bütün seçmenler, oylarını halk arasında savunmak zorunda bile kalmadan oy kullanabilirler. Sanatın kavgacı alanındaysa, insanların demokratik olarak “seçilmiş” çalışmalara alerjisi vardır. Çünkü, çoğunluk tarafından tercih edilen herhangi bir ölçsüzlük, ölçsüzlük olmaktan çıkarak ölçü haline geliyor. Sanat dünyasının demokrasisi içinde, ölçsüzlük için ikna edici bir konum kazanmanın tek yolu, argümanlar yoluyla kanıtlamak veya tekil sanatsal tavrın “tanıtımını yapmak”. Çoğunluğun liberal demokrasisinin zıttı olan bir azınlık demokrasisinden de bu yüzden söz edebiliriz. Bir azınlık modeli içinde kişi ancak argüman üretmek yoluyla bir konum kazanabilir veya kapsamlı bir toplumsal temel elde edebilir. Kişi ancak tercihlerini topluma tanıtarak bir ses kazanır, anonim kimliğiyle girdiği bir oy verme kabininin içindeki kutuya dokunarak değil. Fakat, kişi kendi yolunu

argümanlar üreterek arıyorsa, bir konum üzerinde iddiası olan diğer azınlıklar ile yaşanacak karşılaşmalar kaçınılmazdır. Başka bir deyişle, bir azınlık demokrasisi kavgacıdır. Çünkü devamlı değişim içinde olan olası azınlıklarla yüzleşme halindedir fakat dünyadaki kendi mütevacı yerini de kabullenir. Bu her zaman başka türlü de mümkündür ile yüzleşme hali sebebiyle, bir azınlık demokrasisi, demokrasi arayışları için, bir çoğunluk iktidarının birliğinden çok daha sürekli, kendi üstüne düşeni kavrayan bir araştırmadır. Azınlık demokrasileri, demokrasiyi bir ünvan olarak değil, uğruna devamlı arayış halinde olunacak bir hedef olarak görürler.

Bu azınlık demokrasisi gelecekteki bir demokrasi için dayanaklar sunuyordur belki. Held'e bakılırsa, küreselleşmiş dünyada tek bir klasik, cumhuriyetçi, liberal veya doğrudan demokrasi hayatta kalamayacak. Bu siyaset bilimcisine göre, sadece *özerk demokratik* bir modelin başarı şansı var (Held, 2006). Held, tekil sivil seslerin oluşturduğu bir çokluğu harekete geçiren ve örgütleyen bir demokrasiden bahsediyor. Bireylerin, işletmelerin, sivil girişimlerin, örgütlerin ve her türden topluluğun kendi kendini yönettiği geniş yelpazede sınanacak bir formül... Diğer bir deyişle, bir özerk demokrasi, azınlıkların oluşturduğu bir çeşitliliğe ait ekonomik, sosyal ve kültürel gelişimi hiç ara vermeden destekleyecek ve kolaylaştıracak bir yönetim biçimidir. Bu tekil girişimler çokluğu da, karşılığında demokratik özerklik için gereken her çabayı gösterir. Ve onları, devletler, ulus aşırı hükümetler, yerel otoriteler ve sivil girişimler vs. ile daha simetrik bir anlaşma konumuna getirecek olan da tam olarak bu farklı girişimlerden oluşan çokluktur. Devlet veya uluslarüstü yönetim kurumları da sadece diğerleri gibi birer demokratik karar merciidir. Held'e göre, demokrasi gelecekteki meşruiyetini sadece siyasetinin özündeki eşitsizlikleri dönüştürürse koruyabilir. Bu, diğer şeylerin yanı sıra, siyasetinin odak noktası olarak azınlığı işaret etmek zorunda olduğu anlamına geliyor.

TAMAMLARKEN: MODERN SANAT BİR DEMOKRASİ SINAVI MI?

Sanat dünyasının, gelecekteki bir mücadeleci demokrasi için dayanaklar sunabileceğini öne süren ikinci kuramsal *demokrasi sanatı* fikrini şimdilik bir kenara bırakalım. Fakat, ilk kuramsal *demokrasi sanatı* fikri, post-auratik

ve post-akademik sanatın ölçsüzlüğünün sadece demokrasinin lütfuyla hayatta kalabileceğini doğrulamaya devam ediyor. Yeni-ulusalcılık bu sanat biçimini her zaman baskılayacak. Çünkü durağan bir ulusal kültürün, abideleştirmeye çalıştığı sözde temellerini içeriden sarsıyor. Modern sanat, yeni-ulusalcılara bu yüzden, “başka türlü mümkün” kültürünü dışarıdan getiren göçmenlerden daha tehditkâr görünüyor olabilir. Bunun yanı sıra, neoliberalizm de ölçsüzlük sanatıyla nasıl başedeceğinden emin değil. Çünkü bu sanat ölçülerin ve sayıların gücüyle meşrulaştırılmıyor. Bu sayılar ister parayı, ister izleyicileri, isterse de kamuoyu yoklamalarını temsil etsin... Neoliberalizmin sayılara dayalı demokrasisi, argümanlar üreten demokrasiyle de anlaşmazlık içinde. Zira, siyasetin, özellikle de serbest pazarın dışında kalan sabit ve dolayısıyla da tartışmaya açık olmayan bir zemini onaylamaya devam ediyor. Bu, yeni-ulusal ve neoliberal köktencilikleri içinde, post-auratik ve post-akademik sanat demokrasi için bir sınav ortaya koyabilir. Modern sanat, her halükârda, *olan her şey başka türlü de olabilir* diyen temellilik-sonrası tesadüf fikrinin barındığı alanlardan biri.

KAYNAKLAR

- Benjamin, W. (1999), *Selected Writings, Volume 2 – 1927-1934*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge.
- Benjamin, W. (2003), *Selected Writings, Volume 4 – 1938-1940*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge.
- Bourdieu, P. (1977), “La production de la croyance: Contribution à une économie des biens symboliques”, *Actes de la recherche en sciences sociales*, Sayı: 13, s. 3-43.
- Bourdieu, P. (1979), *La Distinction: Critique sociale du jugement*, Les Éditions de Minuit, Paris [*Ayrım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*, Berkurt, A. G. ve Şannan, D. F. (çev.), Heretik Yayıncılık, Ankara, 2015)].
- Caygill, H. (1998), *Walter Benjamin. The Colour of Experience*, Routledge, Londra ve New York.
- Danto, A. (1986), *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York.
- De Duve, T. (1998), *Kant after Duchamp*, MIT Press, Cambridge.

- Gielen, P. (2003), *Kunst in netwerken. Artistieke selecties in de hedendaagse dans en de beeldende kunst*, LannooCampus, Leuven.
- Gielen, P. (2009), *The Murmuring of the Artistic Multitude: Global Art, Memory and Post-Fordism*, Valiz, Amsterdam.
- Gielen, P. ve Lavaert, S. (2009), *The Dismasure of Art*, Paolo Virno ile söyleşi, Gielen, P. ve De Bruyne, P. (yay. haz.), *Being an Artist in Post-Fordist Times*, NAi Publishers, Rotterdam, s. 19-46.
- Heinich, N. (1991), *La Gloire de Van Gogh: Essai d'anthropologie de l'admiration*, Éditions de Minuit, Paris.
- Heinich, N. (2000), "What is an Artistic Event? A New Approach to Sociological Discourse", *Boekmancabier*, Sayı: 44, cilt 12, s. 159-168.
- Heinich, N. (2002), "Let us Try to Understand Each Other. Reply to Crane, Laermans, Marontate and Schinkel", *Boekmancabier*, Sayı: 52, cilt 14, s. 200-207.
- Held, D. (2006), *Models of Democracy*, Polity Press, Cambridge.
- Laclau, E. (1996), *Emancipation(s)*, Verso, Londra ve New York.
- Laermans, R. (2011), *De democratie van de kunst*, Van Heteren, L., Van der Hogen, Q. ve Gielen, P. (yay. haz.), *A Fight for the Arts*, Amsterdam University Press, Amsterdam.
- Lefort, C. (1988), *Democracy and Political Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Luhmann, N. (1995), *Die Kunst der Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Lukacs, J. (2005), *Democracy and Populism. Fear and Hatred*, Yale University Press, New Haven ve Londra.
- Marchart, O. (2007), *Post-Foundational Political Thought: Political Difference in Nancy, Lefort, Badiou and Laclau*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Mouffe, C. (2005), *On the Political*, Routledge, Londra ve New York [Siyasal Üzerine, Ratip, M. (çev.), İletişim Yayınları, İstanbul, 2013].
- Rancière, J. (2000), *Le partage du sensible: Esthétique et politique*, La fabrique, Paris.
- Sloterdijk, P. (2005), *Im Weltinnenraum des Kapitals. Für eine philosophische Theorie der Globalisierung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

SANATSAL ÖZGÜRLÜK VE KÜRESELLEŞME

Bir sanat eserinin “iyi bir sanat eseri” olarak değerlendirilebilmesi için, tercihen özgür özerk bir alan içinde yaratılması gerekir. Bu da, yaratıcı süreçte sadece bir sanatsal değer sisteminin hesaba katılması gerektiği anlamına gelir (Boltanski ve Thévenot, 1991). Ticari veya siyasi – ve bazen yasal – niteliğine yönelik değerlendirmeler düşünülemez bile. Zaten “ticari”, muhtemelen sanat eleştirisinde aşağılama için kullanılan en yaygın terimdir. Pierre Bourdieu sanat sosyolojisini ticari ile ticari olmayan arasındaki ayrım üzerine, veya onun adlandırdığı şekliyle “kısa vadeli ve uzun vadeli pazar” arasında temellendirmiştir (Bourdieu, 1977 ve 1992). Bize gerçek bir sanatçının geçici maddi kazanç arayışında olmadığı söylendi. Sanat dünyasında herhangi bir büyüklük iddiasında bulunmak isteyenlerin meşgul olması gereken yegane şey sanata dair sorulardır. Arthur Danto’ya göre bu sorular daha 19. yüzyılda doğrusal bir gelişim içinde, yani gerçekliğin olabildiğince hakiki bir temsiline arayışı içinde tanımlanmışlardır (Danto, 1986). Sanatsal özgürlük ve özerklik diyebileceğimiz şey ancak aristokrasi ve kilisenin egemenliği zayıfladığında ve akademi kurallarını bir kenara koymak zorunda bırakıldığında ortaya çıktı. Sanat tamamen kendine odaklanma şansını yakaladı; sanat tarihinin tanıdık hikâyesi budur. Sosyoloji dilinde, daha özel olarak da kuram sistemlerinde bu, sanat dünyasının “kendini işlev yönünden değiştirdiğine” ve kendiliğinden şairane bir sistem olarak hukukun, dinin, ekonominin, siyasetin vs. yanındaki yerini alışına işaret eder (Luhmann, 1995).

Bu evrensel olarak kabul edilmiş Modernist hikâye. Fakat, “saf” sanat fikrinin kökeni de (diğerlerinin yanı sıra Kant’a teşekkürler) aynı zamanda budur: Yalnızca estetik zevke hitap eden bir sanat eseri; dolayısıyla toplumsal

vakumun içinde başka türlü yüzüyor; özgür... Fakat bazı sosyologlara göre, bu saf sanat hiçbir zaman varolmamıştır. Aristokrasinin ve kilisenin kayıpları aslında, modern ve geç-modern durum içindeki sanat eserini bir heterojen düzensizliğe dönüştürmüştür. Toplumun demokratikleştirilmesi herhangi birinin ve herkesin sanat eserini değerlendirmesine izin vermiştir, bu da onu hem siyasi ve ekonomik, hem yasal ve eğitime dair ve tabii aynı zamanda sanatsal da kılmıştır (Gielen, 2003). Dahası, tıpkı sanatsal özgürlük gibi sanat eserinin özerkliği de bu çok katmanlı alan içinde kapitalizmin bir ürünü olarak güvenceye alınmıştır. Bu, özellikle bir sanat eserinin siyasi olarak öngörülmüş yardımlarla üretilmesinden, tuzu kuru bir koleksiyoner tarafından satın alınmasından, yasal olarak korunması ve entelektüel mülki haklarının güvenceye alınmasından, kendine okul kitaplarında yer bulmasından ve sanata dair bir soruya sanat içerikli bir yanıt vermesinden kaynaklanır. Ancak o zaman, sosyolojik bakış açısına göre bir sanat eseri olarak kesin biçimde sağlama alınır ve sanatsal özerkliğe dair bir hak iddia edebilir. Dahası, nesnenin dahil olduğu ağ ne kadar katmanlıysa nesnenin ifa gücü de o kadar artar. Nesne, bir yarı-özne veya en geniş yelpazeye dağılmış aktörleri harekete geçirebilecek bir yarı-toplumsal aktör statüsüne yükselmiştir. Örneğin, biri yarın Rembrandt'ın *Nightwatch*'ına [Gece Devriyesi] bir bıçakla zarar verecek olsa, bu davranışıyla küratörler, politikacılar, temsilciler, eleştirmenler ve benzerlerinden oluşan devasa bir iletişim ağını harekete geçirir.

Bir sanat eserinin bir saf nesne olarak değil de, bir “ve-ve-nesne” – Bruno Latour’un ANt’sinden türemiş bir fikir (1994) – olarak değerlendirilmesi sanat dünyasında pazarlama, “metalaştırma” vs. açısından yapılan herhangi bir tartışma için hayatidir. Mesela ticari denilen bir eserin yine de bir eser olduğunu, çünkü sanatsal değer sistemiyle bir “ağ” kurmaya – az da olsa – devam ettiğini gösterir. Bunu yapmayı bırakır ve bu sermayeleştirilemeyen üretim artığını reddederse, bir sanat eseri olmaktan öylece çıkar ve salt tüketim malına indirgenir. Özel koleksiyona ait bir sanat eserinin bir müzede veya bir sanat merkezinde düzenli olarak sergilenmesinin veya en azından birkaç katalogta yer almasının ana sebebi budur. Sanat dünyasıyla bağı ve bir sanat eseri olarak sahip olduğu konumu ancak o zaman sürdürebilir. Bir sanat ürünü sanatsal olmaktan ziyade (değerlendirilmesi özellikle zor olsa da) “ticari” veya siyasi de olabilir tabii. Eserin, diğer ağ kurumları tarafından

ve böylece başka değer sistemlerince de benimsenmesi, veya ANt dilinde ifade edersek “kayda alınması” önemlidir. Bir eser, ne kadar çok katman ile ağ bağlantısı kurarsa o kadar “müşterek” hale gelir (tırnak içindeki kavram kamusal, kişisel dünya ve menfaatler arasındaki yüklü ayrımı betimlemek için Virno, Negri ve Hardt’tan ödünç alınmıştır). Fakat “müşterek”, “evrensel” ile aynı şey değildir. İlki farklılaşmıştır ve değiştirilebilir, zira insanlar ve nesneler *arasında* durmaktadır. “Evrensel” kavramı ise, herkesin ortaklaşa sahip olduğu şeyi işaret eder, örneğin kalp atışı gibi biyolojik bir niteliği. Bu ayrım bir sanat eserinin niçin hiçbir zaman evrensel olamayacağını (tıpkı evrensel güzelliğin varolmaması gibi) anlatır; ama müşterek olabilir. Müşterek alan bugünlerde hem özel ve kamusal, hem de siyasi ve sanatsal yatırımlarla besleniyor. Eğer bir sanat eseri herkes için olmayı amaçlıyorsa, ağ bağlantılarını çok katmanlı kurmalıdır. Bir eser ile müşterek alan arasındaki ilişkinin, hangi aktörlerin çalışmayla bağlantısı olduğuna ve çalışmanın “ağ örmeye” (veya ağlanmamaya) nasıl devam ettiğine bağlı olduğu, eleştirel kuramdan türeyen içgörünün simyasından ve ANt’den anlaşılabilir. Küreselleşme ve sanat alanının hızla “metalaştırılması”, sanat eserine bu şekilde yaklaşan bakış açısının yardımıyla incelenebilir.

KÜRESELLEŞME VE ETKİLERİ

Küreselleşmenin en anlaşılır tanımı daha 1964’te Marshall McLuhan tarafından, şu herkesin bildiği “küresel köy” metaforuyla yapılmıştı. Elektrikli kitle iletişim araçlarının bütün dünyaya hızla yayılmasıyla, kuramcı dünyanın her geçen gün bir köye dönüştüğünü gördü. Bununla öncelikle, tek bir haber kaleminin tüm dünyaya, bir dedikodunun yerel bir topluluk içinde yayıldığı kadar hızlı yayılmasını sağlayan iletişim ağlarını kastetmişti. Daha yakından bakarsak, bu güçlü metaforun zaman ve mekânın sıkıştırılmasını önerdiğini görüyoruz (diğerleri arasında bkz. Urry, 2000). Mesela bugün, Brüksel’den Londra’ya bir saatten biraz daha fazla bir zamanda gidebiliriz ve bu da atalarımızın Ortaçağ’ın sonlarında sahip olduğundan bütünü farklı bir mekân algısına sahip olduğumuz anlamına gelir. Dünyayı dolaşan seyyahlar ve tacirler iki yüzyıl önce de vardı, evet, ama bu tür seyahatler bugün muazzam bir hızla yapılıyor ve

aradaki fark da bu. Bu değişim “anlık zaman”ı doğurdu (Urry, 2000). Teoride, birinin burada bildiğı şey saniyeler zarfında yerkürenin diğer tarafında yakalanabilir. Daha açık ifade edelim: Çok uzaktaki bir olay, alışkın olduğumuz çevrede hızlı ve kökten değişimler yapmamız için bize hem izin verebilir, hem de bizi zorlayabilir. En tanidik örneklerden biri: Geniş bir nüfusun Çin’in taşrasından şehirlere göçmesinin, Amerika ve Avrupa ekonomilerinde ani bir etkisi oldu. Küresel ağ hiperkinetik bir sinir sistemine benziyor – yaşanan son mali krizler kanıtıdır. Ve, uluslararası ağları birkaç yüzyıl öncesinden ayıran şey de özellikle bu. Küreselleşme büyük oranda bir hız meselesidir.

Küreselleşme aynı zamanda genişleyen uluslararası bağlantılara veya küresel “ağlar”a da işaret eder tabii. Fakat, her şeyi birbirine bağlayan tek bir bütün veya çok katmanlı ağ yoktur. Daha ziyade, kimi zaman geçici, kimi zaman devamlı örtüşen birçok ağ veya alt-ağdan oluşan bir şebekeden söz edebiliriz. Örneğin Amsterdam, Londra, New York veya Tokyo’nun finans pazarları birbirlerine bağlıdır, ama aynı şey sanatsal ağ için aynı ölçüde geçerli değildir. Yine de, finansal ve sanatsal kesişmelerde önemli etkileşimler olduğunu yadsıyamayız. New York’un aynı zamanda hem finans hem de sanat merkezi olması muhtemelen tesadüf değil. Ama sanat dünyasındakilere benzer belirli ağlar arasında ayrımlar yapılabilir. O halde, örneğin sanat dünyası içindeki o alt-ağlar öncelikle mali açıdan önemlidirler; diğerleriye daha ziyade entelektüel açıdan veya eğitime dayalı bir önem taşıyorlardır. Sıradaki makalelerden birinde sanat dünyasını bu açıdan daha ayrıntılı olarak inceledim. Önemli olan küresel “şebeke”nin kendi içinde muhtelif ağlar ve dolayısıyla çeşitli hiyerarşiler barındırıyor olması.

MEDYATİKLEŞME, SERMAYE BİRİKİMİ VE METALAŞMA

Hızlı küresel hareketler bir dizi dönüşüme vesile oluyor. Sanat dünyasındaki durumda kişi özellikle güçlü bir küresel medyatikleştirmeye şahit oluyor. Gittikçe daha çok yeni olanın arayışına düşen dikkat odağının gelişimine bakıyoruz (Franck, 1993). Otuz yıl önce 10-15 yıl ayakta kalabilen sanat hareketleri, bugün trendlere ve hızlı bir sırayla birbirlerini takip eden sergi konseptlerine indirgendiler. Diğer bir deyişle, sanatın üretimi ve

sunumu anlık duruma geldi. Dahası, söylemeye bile gerek yok ama sanatın yarattığı manzara hiç olmadığı kadar renkli hale bürünüyor. Küratörler, ortaya yeni bir şeylerle çıkmak dürtüsüyle uluslararası bir yelpazede taze yetenek arayışı içinde koşturup duruyorlar. Bu hareketin gerçek bir simetrik veya çoksesli sanat manzarasına mı alamet ettiği veya yeni bir Batı kültür emperyalizmini mi inşa ettiğine burada değinilmiyor. Önemli olan bu genişleme üzerinden devasa bir sanat ürünü sermayesinin birikimine şahitlik ediyor olmamız. Küresel sanat ağının hiç durmadan genişlemesiyle birlikte, giderek daha çok sanatçı ve eser, küresel şebeke içindeki birçok alt-ağdan birinde birbirine bağlanıyor. Çeşitli sanat alanlarındaki iç rekabetin artışının sorumlusu sadece kitle iletişim araçları değil. Söz konusu sermaye birikimi de aynı oranda sorumlu ve bu rekabetin karşılığında da sanatın çehresi canlanıyor. Nihayetinde, belirgin olan “ürün” kelimesi. 1990’larda kullanılan sürece yönelik söyleme rağmen, ortaya çıkan sanat ürünü her şeyin üstünde merkez sahneye yerleşti. Çünkü orada gidip görülecek, satın alınacak bir şey olmalı. Ve böylece, aslında, sürecin kendisi bile bir sergi ürününe dönüştü (Hannula, 1998). İşin aslı, dikkat çekme sisteminin yarattığı baskı yüzünden sanat dünyası zaten epey metalaştı.

YILDIZ SANATÇI

Dikkat çekme sistemi 1980’lerin sonundan bu yana, diğer örneklerin yanı sıra yeni bir tür sanatçı meydana getirdi (Velthuis, 2005). Çalışmalarını kitle iletişim araçlarının taleplerine göz kırparak üreten sanatçılar, öncelikle sanatın, dikkati kendine çeken ve kolay fark edilir medyatik biçimlerine odaklandılar. Bu çoğunlukla kan, seks ve dinin (veya küfrün) çok önemli bir rol oynadığı duygulara yönelik abartılı çalışmalarla sonuçlandı: Son örnekler kesilmiş inek parçaları, pornografik fotoğraflar ya da tahrip edilmiş dini imajlar içeriyor. Bu alanda, sanatçı olmak star olmak demek. Yaratıcı kişi halka mal olmuş, medyatik bir figürdür, sadece çalışmaları üzerinden değil, acayip görüntüsüyle de dikkat çeker. Bu model sanatçı her ne kadar 1980’lerde sanat pazarı çökmeden önce palazlandıysa da, bugün bile görüntüleriyle dikkat çekmeye çalışan güçlü mirasçılara rastlanıyor. Bu fenomenin kanıtlarını görmek isteyen birinin ihtiyacı olan tek şey

1990'ların ortasında doğan İngiliz sanat sahnesine bakmak. Yıldız sanatçı modeline ek olarak birçok farklı model de varlığını sürdürmeye devam ediyor veya yeni yeni doğuyor; bu da dikkate alınması adına söylenmeli. Bu medyatikleşme ve yıldız sistemi, sanat dünyasında her zaman karşıtlarını da doğurdu. Üstelik medyada tutunabilen bir sanatçının sanat dünyasında da tanınacağına garanti yok.

SANATSAL TRENDLERİN ULUSALLIĞI ÇÖZÜLÜRKEN

Küreselleşme ve dünya çapındaki medyatikleşme sanatçının dışmerkezli egosunu – veya Nathalie Heinich'in (1991 ve 2005) "tekil" diye adlandırdığı şeyi – keskinleştirmekle kalmadı, sanatsal fenomenin ulusallıktan gittikçe daha çok uzaklaşmasına da önayak oldu. Otuz yıl önce, dünya çapındaki sanatsal köksap yapının bu kadar yaygın olmadığı zamanlarda bile güzel sanatlar dünyası doğası gereği uluslararasıydı. Bazı sanatçılar ve sanat akımları 1970'lere doğru uluslararası denebilecek – hiç yoktan Amerika veya Avrupa'yı kapsayan – bir şöhretin tadını çıkarıyorlardı. Fakat o zamanlarda dikkate değer bir ulusal vurgu hâlâ hayattaydı; bugünle arasındaki fark bu. İtalya'daki sağlam temelleriyle Fütürizm, Fransa'daki Gerçeküstücülük veya Amerika'daki Soyut Ekspresyonizm gibi tarihsel avangard akımları düşünelim mesela. Hatta *Pop Art*, *Arte Povera* ve *die Neue Wilden* gibi genç sanatsal trendler bile belirgin bir uluslararası etiket taşırlar. Fakat bu sanat akımları başka ülkelere sıçrarlarken de ulusal kökenleri teyit edilirdi.

Bütün sanat akımları küreselleşmeyle birlikte çözülüyor, ve yukarıda öne sürüldüğü gibi, aynı şey gün geçtikçe ulusal etiketleri için de geçerli hale geliyor. 21. yüzyılın başında örneğin, bir çeşit kavramsal yerleştirme sanatı olan "Uluslararası Yeni Tarz" filizlendi. Halbuki bunu ulusal bir kimlikle tanımlamak çok güçtü. İçinde yer alan sanatçıların milliyetleri rengarenk bir yelpazeyi temsil ediyordu ve Antwerp, Amsterdam, Basel, Berlin, Biella, New York, Tokyo ve Venedik gibi türlü şehirde sergi açtılar. Ulusal sanat akımlarının yok olmasıyla birlikte, belki de uluslararası hareket eden ulusal sanatçılar da tarihe karışıyorlardır.

Yukarıda anlatılan çözülme başka bir küresel fenomenle daha el ele yürüyor: Sanatçılar arasında gittikçe artan hareketlilik. Bu kitaptaki ilk makalede, artık çok daha fazla genç veya hevesli sanatçının uluslararası bir ağ öğretilmişinden bahsetmiştik. Hatta bunu yapmaya daha okuldayken bile başlayabiliyorlar. Uluslararası misafir sanatçı programları, eğitim programları ve New York'taki PS1, Biella'daki Cittadellarte veya Amsterdam'daki Rijksakademie gibi atölyeler de uluslararası – büyük ve küçük – yetenek trafiğini canlandırıyorlar. Böylece “uluslararası” boyuttaki ayırt edici aura'sından bir şeyler kaybediyor, ya da – Pierre Bourdieu'nün sözleriyle – temsili itibarından diyelim. Ortama bir çeşit enflasyon yerleşiyor. 1980'lerde çağdaş dans alanında yapılan araştırmalar, en azından Belçika'dakiler, hükümetin nitelikleri değerlendirirken ve destekleme kararı alırken sanatçıların yabancı ülkelerdeki şöhretlerini önemli ölçüde göz önünde bulundurdıklarını gösteriyor (Gielen, 2004). Bugünün karar mercileri bu anlamda çok daha dikkatli hareket ediyorlar. Yine de, işin uluslararası boyutunun artık bir nitelik aura'sıyla çevrili olmadığını söylemek de abartı olur. Fakat, ikna gücünün bir kısmını kaybetti. En azından artık “uluslararası”, birçok ağdan oluşan şebekeler ve hiyerarşiler içinde çalışan karar mercileri ve yetenek avcıları için, sanat adına karma bir gerçekliği temsil ediyor. O zaman iş, bu gelişmeyi dikkatle takip etmeye ve özellikle de sanatsal niteliğe değer biçip bir karar vermeye bakıyor.

AYNILAŞMA

Nihayet, küreselleşmenin önemli bir etkisine daha, “işlev sahibi alt-sistemlerin aynışması”na sıra geldi. Bu gözlem sosyolojik kavrayışa, özellikle de toplumun ekonomi, siyaset, hukuk, eğitim veya sanat gibi toplumsal işlevler taşıyan sistemlere ayrıldığını savunan sistem kuramına dayanıyor (Luhmann, 1995 ve 1997). Bu yaklaşım, “işlev sahibi sistemleri” Boltanski ve Thévenot'nun (1991) izlerini takip ederek değerlendirmek yerine, çeşitli “değer ekonomileri”ni inceler. Niçin özellikle bu değişimin yaşanmış olduğu teknik bir kuram sorusudur ve sosyologlar arasındaki bir

tartışmanın konusu olarak bizi kendi konumuzdan çok uzağa götürebilir. Boltanski ve Thévenot'nun yaklaşımı daha çok Weberci gelenektendir: Aktörlerin kendi eylemlerine verdikleri anlamla dolu bir kültür yorumu. Luhmann'ın ise hakim bakış açısı makro-sosyolojiktir ve onunla toplum içindeki çeşitli işlevleri belirler. Fakat bu makale için önemli olan, ekonominin siyaset, hukuk, sanat vb.'den farklı değerlere başvuruyor olmasıdır. Değer sistemlerine bağlı olarak, "başarmak" isteyen biri başka kıstasları da hesaba katmak zorundadır – herkesin bildiği gibi ekonomi daha çok para biriktirmekle ilgilidir. Bu, siyasi arenada güç biriktirmekten veya adalet sistemi içerisinde adil kararlar vermekten farklı bir şeydir. Ekonomik veya siyasi sistemde fazlasıyla itibar gören bir şey – Boltanski ve Thévenot "heybet"ten bahseder – sanat alanında aynı itibarı görmeyebilir. Hollandalı ekonomist ve sanatçı Hans Abbing'in de belirttiği (2002) gibi kimi sanatçıların sefalet içinde yaşıyor olmalarının nedeni bu. Birçok sanatçı doğrudan kâr getiren işlerden uzak duruyor. Özellikle de bu yüzden sanat dünyasında belli bir saygı görüyorlar zaten. Aslında bu fikri bize 1970'lerde Bourdieu vermişti. Önemli olan çeşitli değer sistemlerinin, dolayısıyla da farklı değer hiyerarşilerinin bulunmasıdır.

Bu sistemlerin arasındaki sınırlar şimdi küreselleşmenin baskısı altında – en azından orta seviyede – "aynılaşmaya" başladı. Bu ortadan kayboldukları anlamına gelmiyor. Daha ziyade organizasyonlar içinde ve arasında yeniden çiziliyor, yeniden görüşülüyor ve yeniden tanımlanıyorlar. Bilinen en iyi örnek ekonomik alandaki ulusötesi veya çokuluslu şirketlerin, işgücü politikalarına doğrudan etki ettiği gerçeğidir. Çalışma ilişkileri ve kâr marjlarının eşitlenmesi ulusal siyasetten bu şekilde ayrılır (Hardt ve Negri, 2000). Bu da, pazar ve sivil değer sistemleri arasında yeni bir seri tercümenin yapılmasını gerektiriyor. Değerler hiyerarşisi bu şekilde yeniden düzenlenir veya yepyeni melez bir sisteme de evrilebilirler. Örneğin bugünlerde yaratıcı endüstriyle yüzleşmemizi, sanatsal ve ekonomik değerler üzerindeki zorlu denemeyle yaşıyoruz. Fakat ikiden fazla sistemin birbirlerinin sınırlarını aşması da olasıdır. Bilbao'daki Guggenheim Müzesi'ni ele alalım. Amerikan asıllı bu müze, Bask kimliğini İspanya'dakinden farklı bir şekilde sergilemek için çelişkili olarak oraya ulusalcı bir siyasi parti tarafından taşınmıştı. Dahası bugün sadece birçok yerli ve yabancı turisti değil, gelecek vaat eden Silikon Vadisi'ndeki yüksek teknoloji firmalarını çekmek için de kullanılıyor.

Yani müze sadece sanat eserlerini uygun koşullar altında sergilemek için kurulmamış, siyasi ve ekonomik hesaplamalar da mevzuya dahil. Çarpıcı mimari de Bilbao'yu küresel haritaya yerleştirmek için özellikle kullanılmış. Tekrarlıyorum: çelişki, bunun Amerika-Kanada mimarisiyle inşa edilmiş ve Amerikan hakimiyetiyle yapılmış olmasında. Nitekim kimlik önemli olabilir ve diğer kültürler de, kişinin “kendi” kimliğini ön plana çıkarmasına yardım edebilir, yeter ki doğru tercümeler yapılsın. Bu da aynı şekilde güçlü bir küreselleşme tarafından beslenmiş değer sistemlerinin “bulanıklığının” çelişkili bir sonucudur.

ÖZGÜR ALANI GÜVENCEYE ALMAK: DÖRT KONUM

Küreselleşme kavgasının içinde dört ayrı konum tespit edilebilir. Bunlar, sanatçılar ve sanat kuruluşları gibi sanata dair söz hakkı olan karar mercileri tarafından da benimsenebilen dört tutum altında incelenebilirler. Her biri, farklı taktiklerin gelişimine öncülük ederek sanata ait özgür alanı tanımlarlar. Bilginize: mevcut literatürdeki hiçbir kaynak küreselleşme kavgası, sanat dünyası ve onun “metalaştırması”yla bu dört konum arasında bir bağ kurmamıştır. Yani bundan sonrası tartışmaya açık kavramsal bir tartışmadır, somut önermeler yapılmasına vesile olabilir.

İlk konumda “hiper-küreselciler” var. Ekonomiyi, özellikle de neo-liberal pazarı küreselleşmenin motoru olarak görüyorlar. Başka bir deyişle, para akışı diğer küresel geçişlerin kaynağını oluşturuyor. Örneğin, Saskia Sassen’in analizleri büyük oranda bu dayanaklar üzerine temellenir. Fakat sosyolog, bu hiper-küreselcilerin olup biteni benimseyişlerine kesinlikle ortak olmuyor. Hiper-küreselcilere göre, para akışı her zaman bütünüyle serbest olmalıdır. Bu, kültürel, siyasi veya yasal engellerin mümkün olduğunca yok edilmesi gerektiği anlamına geliyor. Bu mantık içinde, sanat da sadece serbest pazarın bir oyuncağı. Yani, ekonomik özgür alana sanatın üstünde bir yer verilmiştir.

Küresel çapta işleyen bir sanat ağı, hiper-küreselcilerin ilgi alanına yalnızca standartlaştırılmış bir kültür inşa ediyorsa girebilir. Diyelim ki, Vincent van Gogh'u tanıyan bir Hollandalı bir de Japon var ve sanatçıyı ikisi de aynı oranda takdir ediyor; bu, ikisinin arasında yapılacak sağlam bir

ticareti teşvik edebilir. Guggenheim taktiği böylece hiper-küreselciler için bütünüyle meşrulaşır. Aynı koleksiyonu dünyanın her yerine dayatmak, nihayetinde diğer alışverişleri de kolaylaştıran ortak bir kültürel başvuru kaynağının doğmasına neden oluyor. Bu noktadan bakınca küreselleşme, 1970’lerde “Amerikalılaştırma” diye anılan şeyden az biraz ayrılıyor, ama boşverin.

Bu bakış açısı üzerine kurulu bir sanat politikası oluşturan siyasetçiler öncelikle, bienaller gibi geniş çaplı medyatik sanat etkinliklerini desteklerler. Ek olarak, hayli görünür sanatsal altyapılar – bir dolu Alman müzesini düşünün – belirli mekânlara olan ilgiyi arttırmak zorundadır. Dolayısıyla, bu koşullar dahilinde özgür sanat alanları güç bela söz konusu edilebiliyor. Aslında sanal anlamda diğer değer sistemleri tarafından ele geçirildi bile. Müşterek olana ket vuruldu.

İkinci konumda küreselleşme karşıtları var. Onlarla hiper-küreselciler arasında kocaman bir ideolojik fark olsa da, aynı ekonomik başvuru kaynağını – neoliberalerle neo-Marksistlerin buluştukları yer olması yeterince çelişkili – paylaşıyorlar. Fakat küreselleşme karşıtları, küresel ekonomik akışların etkisini azaltmak ve yerel kültürü dış etkilerden korumak için ellerinden geleni yapıyorlar. Sanat, yerel kimliği sergilemek için kullanılan bir araca dönüşüyor; bu, kamusal alanda yapılan sanatta sıklıkla görülür. Mesela Belçika’da, kavşaklara konulan kamusal sanat eserlerinde bir artış oldu. Bu, yerel gelenekçi biçimcilikten çok da farklı değil. Küreselleşme karşıtları, “yerelciliğin” dar alanı içinde kolayca çıkmaza giriyorlar ve yerel sanat sahnelerinin uluslararası sanat dünyasındaki gelişmelerle çok az bağlantısı var.

Üçüncü konumdaki şüpheciler bütünüyle başka taraftalar. Pompalanmış bir küreselleşme retoriğine güvenmiyorlar ve ulus-devletin – küresel sahayı da dahil ederek – hâlâ en belirleyici rolü oynadığını ileri sürüyorlar. Sık verilen örneklerden biri Birleşik Devletler, dünyanın büyük bölümünün gündemini belirleyen bir ulus-devlet. Hiper-küreselciler ve küreselleşme karşıtlarının tersine, şüpheciler ekonomik değil de politik değer sisteminin üstünde duruyorlar. Ulus sınırları içinde ve dışında olup bitenleri büyük oranda hâlâ ulusal siyaset belirliyor. Sanata ait özgür alanların öncelikle bu sınırlar dahilinde güvence altına alınması gerekiyor. Yurt içinde yetişmiş sanatçılara ayrılacak cömert ödeneklerle bunu sağlamak mümkün.

Hollanda'nın 1990'lara kadar güzel sanatlar alanında verdiği destekler, benzeri bir "ulusal" politika için yerinde bir örnek olabilir ama bunun kazara ulusalcılık ideolojisi ile karıştırılmaması gerekiyor. Bu cins bir sanat politikası öncelikle kendi vatandaşlarına hizmet etmekle ilgilenir, halkın katılımına gösterdiği büyük ilginin sebebi de budur. Sonuç olarak birçok hükümet ödeneği sağlam siyasi meşruiyet gerektirir; bu, demokrasilerde hâlâ seçmenden karşılanmak zorunda. Böylece müşterek olan ulusala indirgendi.

Yine de bu yaklaşım küresel sanat akımlarıyla baş etmek için yeterince donanımlı değil. Aksine, halkın katılımını bu kadar vurgulayarak ulusal sanat sahnesini kendi içine hapsediyor. Neticede ilk öncelik ulusal pazarı layıkıyla desteklemeye bakıyor ve bütün katılım sorunu da sayılar batağına saplanıyor. Bir nebze daha geniş ve potansiyel olarak ilgili bir izleyici kitlesi nasıl küresel akışla bağlantıya geçirilir, gibi bir soru neredeyse hiç sorulmuyor. Bu konumda, sanata ait özgür bir alan var ama o da yeterince katmanlı değil. Sivil değer sistemi, ulusal sınırların dışına yöneltecek teşviki sağlamadan pazar değer sistemine baskın çıkıyor.

Dördüncü konum yani dönüşümcüler; sanat kuruluşları ve sanat politikaları için olduğu kadar sanatçılar için de, muhtemelen sanata ait özgür bir alan yaratılmasını sağlayacak en iyi seçenek. Bu alanda, sanat ve ihtiyaç duyulan fikirler filizlenebilir. Dönüşümcüler, küreselleşmenin birbirine karşı hareketlerden oluşan eşsiz bir süreç olduğunu düşünüyorlar. Küresel ağlar hızla yayılıyor ama İspanya'daki Bask veya Belçika'daki Flandre örneklerinde görüldüğü üzere bölgeselleşme de meydana geliyor. Bölgeler Avrupa'sındaki Maastricht Antlaşması da, bir tarafta mekâna yayılma diğer tarafta yeni bir "feodalizm" olan çift yönlü bir hareketle renklendi. Dönüşümcüler ayrıca, yerel kültür küresel akımların içinde soğurulurken, küresel (tektip) akımların yeniden yerelleştirilecek şekilde sürekli sahiplenildiklerini savunuyorlar. Guggenheim'ın Bilbao'daki iç örgütlenmesiyle New York'taki Guggenheim arasındaki fark, ticaret birliklerinin farklı etkisinden ibaret.

Önemli olan, "dönüşümcü sanat politikası"nın, sanata ait özgür alanı tam da bu çift yönlü hareket içinde güvenceye almaya teşebbüs etmesi. Kendini şişirilmiş bir kültürel katılım politikasının altında ezmiyor ama küçük bir uluslararası seçkinler topluluğunun içinde de soyutlamıyor. Tam tersine ikisinin arasına, mahremiyet ve yavaşlayabilirlik [*slowability*] alanları vasıtasıyla köprüler kuruyor. (Yavaş [*slow*] ve sürdürülebilirlik [*sustainability*])

kelimelerini birleştirerek oluşturduğu bu yeni kelime için sanat eleştirmeni Marc Ruyters’a çok teşekkürler. Hızlı değişimin, gerçekte yalnızca kapitalist bir çıkar iken ahlaklı bulunduğu zamanlarda “yavaşlık” [*slowness*] kelimesine verilen olumsuz vurguyu reddediyor). Benzeri alanlar tam da küresel akımları yavaşlatmaları sebebiyle bireysel sahiplenmeler için de daha büyük yer açıyor. Veya, Boltanski ve Chiapello’nun (2005) yazdığı gibi:

Belki de, bugün özgürleşme yönünde atılacak bir adım, bağlantıların temposunu yavaşlatma ihtimalini de içeriyordur. Birinin artık diğeri için varolmayacağı veya unutulmaya yüz tutacağı ve nihayetinde de “ihraç edileceği” korkusu olmamalı bu arada...

“YAVAşLAYABİLİRLİĞİN” MAHREM ALANI

Fakat bu mahrem alan tam olarak neyi ortaya çıkartıyor? Alman sosyolog Georg Simmel’e göre mahrem alan, “sırlar”ın ortaya döküldüğü bir yerdir. Ne zaman ki bir sır ortaya dökülür, orada samimi bir ilişki gelişmeye başlar, hatta bu bazen bir aşk ilişkisidir. Bir sanat eseri de, yeterli “dinginliği” varsa ortaya sırlar çıkarabilir. Artık üstünkörü bir imaj değil, çokyönlü bir varlıktır. Buna, sanatçıya ait bir hikâye, iyi hazırlanmış bir sergi yazısı veya tutkulu bir rehber yol açabilir. Ama bunlar esere ulaşmak için kullanılacak en alişılmış “giriş yöntemleri”dir. Bir sanat eseri aynı zamanda kendi yurduna ait, politik, ekonomik ve yasal renkleri de gösterebilir ve böylece daha heterojen bir izleyici kitlesine ulaşabilir. Fakat çok daha belirleyici olan şey, ürünün, gelişim süreci sergilenirken bile geri plana kaçmasıdır. Sonuçta kulise göz atmak sanatçının kişisel motivasyonlarını olduğu kadar bu motivasyonların ideolojik, yasal ve ekonomik çalışma kaynaklarını da ortaya serer. Kendini soyutlamış bir sanatçının atölyesi veya romantik bir tavan arası – oğunlukla – kelimenin en geniş anlamıyla açık bir stüdyonun (rneğin bir müze, zihinsel bir alan olarak açık stüdyonun niteliklerini birleştirebilir) ortak alana dönüşmesine yol açar. Bu alanda hakimiyeti, sağlam argüman ve diyalog vasıtasıyla kelimeler sağlıyor. Özgür alanı tek bir sistemin hakimiyetinden koruyarak metalaştırmaya karşı çıkıyorlar; nedeni de bu alanın kendini heterojenliğiyle açığa vurması.

KAYNAKLAR

- Abbing, H. (2002), *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*, Amsterdam University Press, Amsterdam.
- Boltanski, L. ve Thévenot, L. (1991), *De la justification: Les économies de la grandeur*, Gallimard, Paris.
- Bourdieu, P. (1977), "La production de la croyance: Contribution à une économie des biens symboliques", *Actes de la recherche en sciences sociales*, Sayı: 13, s. 3-43.
- Bourdieu, P. (1992), *Les Règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris [Sanatın Kuralları: Yazımsal Alanın Oluşumu ve Yapısı, Sevil, N. K. (çev.) Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999].
- Danto, A. (1986), *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York.
- Franck, G. (1993), "Ökonomie der Aufmerksamkeit", *Deutsche Zeitschrift für europäische Denken*, Sayı: 9-10, cilt 47, s. 748-761.
- Gielen, P. (2003), *Kunst in netwerken. Artistieke selecties in de hedendaagse dans en de beeldende kunst*, LannooCampus, Leuven.
- Gielen, P. ve Laermans, R. (2004), *Een omgeving voor actuele kunst. Een toekomstperspectief voor het beeldende-kunstenlandschap in Vlaanderen*, Lannoo, Tielt.
- Hannula, M. (yay. haz.) (1998), *Stopping the Process? Contemporary Views on Art and Exhibitions*, NIFCA, Finlandiya.
- Held, D., McGrew, A., Goldblatt, D. ve Perraton, J. (1999), *Global Transformations: Politics, Economics and Culture*, Polity Press, Cambridge.
- Latour, B. (1994), *Wij zijn nooit modern geweest. Pleidooi voor een symmetrische antropologie*, Van Gennep, Amsterdam [Biz Hiç Modern Olmadık, Uysal, İ. (çev.), Norgunk Yayınları, İstanbul, 2008].
- Luhmann, N. (1995), *Die Kunst der Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- McLuhan, M. (1964), *Understanding Media: The Extensions of Man*, Routledge & Kegan Paul, Londra.
- Sassen, S. (2001), *The Global City: New York, London, Tokyo*, Princeton University Press, Princeton.
- Simmel, G. (1976), *Een keuze uit het werk van Georg Simmel*, Van Loghum Slaterus, Deventer.
- Urry, J. (2000), *Sociology Beyond Societies: Mobilities for the Twenty-First Century*, Routledge, Londra ve New York.
- Velthuis, O. (2005), *Talking Prices: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*, Princeton University Press, Princeton.

KÜRESELLEŞEN DÜNYADA SANAT POLİTİKALARI

Çağdaş sanat dünyası bünyesine her seferinde yeni bölgeler ekleyerek küreselleşmeye devam ediyor. Daha önce belirttiğim gibi, Berlin Duvarı'nın yıkılmasıyla birlikte küratörler ve diğer karar mercileri yetenek avına çıkmak için can havliyle Doğu'ya yöneldiler. Yaklaşık 9 yıl sonra, sıra Afrika'daydı ve şimdi de Çin ve Hindistan önemli birer pazar haline geliyor. Sanatın merkezleri çabuk yer değiştiriyor gibi görünüyor ya da en azından yan yana oluşan birkaç merkez var. Bu, sanat dünyasının bir merkezi yokmuş gibi algılanmamalı; daha ziyade çok sayıda birbirine paralel ve hareket halindeki küçük ve büyük hiyerarşiler var. Dünya üzerindeki bütün bölgeler, hiyerarşi yapısına ne kadar çabuk girebildikleri, oradan ne kadar çabuk çıktıkları veya o yapıya yeniden ne kadar hızlı girebildiklerine oranla çağdaş sanat sahnesi için potansiyel bir oyuncu haline geliyor. Örneğin İspanya'nın şimdiye kadar "önemsiz" sayılan Bilbao şehrinin bir modern ve çağdaş sanat ikonu olan Guggenheim Müzesi'yle birlikte dünya haritasında yer bulacağını kim öngörebilirdi?

Birkaç örnek sayesinde çağdaş sanat dünyasının içindeki politikacılar, karar mekanizmaları ve aktörler kıyıda köşede kalmış bölgelerin bile dünya çapındaki sanat sahnesinde bir yer edinebileceğinin daha önce hiç olmadığı kadar farkındalar. Richard Florida'yı okuduktan sonra, Guggenheim Bilbao'ya benzer bir yapıya girişmek için zaman kaybedilmiyor. Karar mekanizmaları vaatkâr bölgeler arasındaki rekabete katılmak için can atıyorlar. Bu makalede, zengin bir kimlik oluşturmak için kıpırdanan bu neoliberal dürtünün sanat dünyasında yaratabileceği sonuçlar üzerine kafa yoruyorum. Bu "kültürel endüstrileşme" yeni fırsatlar yaratacak mı, yoksa uğruna kaybedilecekler de var mı? Küresel sanat dünyasının çeperlerinde

kalmış bölgelerin, soyutlanma tehlikesine düşmeden, kendilerini gösterebilmelerinin bir yolu var mı? Başka bir deyişle, kapitalist fallik mantık dışında bir küresel ağ kurmak mümkün mü?

SANAT DÜNYASI: BİR ŞEBEKE

Önceki makalelerin bazılarında küreselleşmeyi ve çağdaş sanatlar üzerindeki etkilerini tartıştık. Özet olarak şunları söyleyebiliriz: Sanatçı sayısındaki artış, fikirlerin gayri maddi mantığı çerçevesinde birbirlerini takip eden yeni sanat akımlarıyla kariyerlerinin hızlanması, medyatikleşme, sanat akımlarının ulusal sınırları aşması, uluslararası temsil itibarı olarak genişletilmesi ve değer sistemlerinin aynışması. Dünya çapındaki sanat sisteminin aslında sayısız uluslararası alt-iletişim ağından meydana gelen bir şebeke olduğunun üstünden de hızlıca geçtik. New York ve Londra gibi birkaç şehir bu sistemin evrensel kesişme noktası olarak işlev görüyor. Onlar dışında kalan birçok yer ise, bienal (Venedik, Lyon, İstanbul) veya sanat fuarı (Basel, Madrid) gibi belirli etkinlikler için zorunlu “geçiş” bölgesi olmakla kalıyor. Fakat “zirve”nin hemen altında bir kademe daha var. O da ikinci, üçüncü veya dördüncü ligde oynayan, küresel sanat sisteminin kıyısına yerleşmiş bölge ve şehirlerden oluşuyor. Bu, hiçbir uluslararası bağlantılarının olmadığı anlamına gelmiyor. Sadece bu sanat şebekesinin zorunlu geçişlerinden biri değiller. Bu yüzden, onları tanımlamak için bir ANt deyişi olan “zayıf geçişler”i kullanmayı seçtim. Bunlar, dünyadaki sanat olaylarıyla kimi bağlantıları olan bölge veya şehirler. Ama bu bağlantıların hiçbirisi onları önemli kesişim noktaları yapmıyor. Daha önce yaptığımız çalışmalardan biri Belçika’nın bu bölgelerden biri olduğu sonucuna varmıştı ama onun gibi başkaları da var (Gielen ve Laermans, 2004). Bunu takip eden çalışmalardan biri ise Hollanda’nın da sanat dünyası içinde sınırlı bir uluslararası öneminin olduğunu gösteriyordu ve aynı şey İtalya, Lüksemburg, Avusturya ve İsviçre için de geçerli (Gielen, 2006). Bu kulağa çok genel bir yorum gibi gelebilir. İsviçre’deki Basel sanat fuarı kesinlikle uluslararası bir seviyeye ait tabii. Bu gösteri de, New York’la birlikte sanat ticaretinin kilit merkezlerinden, ama dediğim gibi sadece geçici olarak. Aynı şey, tam olarak ekonomik anlamda değil (bienal bütünüyle kitle turizmine yönelik

olsa da) ama sanatsal ve entelektüel seviyede Venedik Bienali için de geçerli. Amsterdam ve Biella (İtalya) ilk bakışta sanat dünyasında önemsizmiş gibi görünür ama herkesin katılmaya can attığı uluslararası misafir sanatçı programları var.

Bu kısa özetten ne öğrenebiliriz? Birincisi: Çağdaş sanatlar dünyasında sadece zorunlu geçiş için çok geçici bir rol oynayan bölgeler ve şehirler var. Bu kısa dönemlerin dışında, çeper bölgeler var. Onlar da hiçbir kalıcılıkları olmayan geçişler. İki bienal arasında kalan zamanda Venedik küresel sanat dünyası için ne ifade ediyor? Bu düşündürten soru merkez ve çeperlerin çarçabuk değişebildiğini gösteriyor. Aynı şekilde Berlin, Londra, New York ve Tokyo gibi şehirlerin yerlerinin de, önemli merkezler olarak daha uzun vadeli şekillendiğini ortaya çıkartıyor.

İkincisi: Küresel sanat dünyası bir hayli ayrıştırılmıştır. Böylece bir tarafta, önemi doğası gereği öncelikle maddi olan kavşaklar (Basel ve New York), diğer tarafta esas olarak sanatsal ve entelektüel bir rol oynayan (Venedik, İstanbul vs. bienalleri) veya “eğitim açısından” hayati öneme sahip (Maastricht’teki Van Eyck Akademisi, Biella’daki Cittadellarte veya New York’taki PS1) merkezler oluşmuştur.

Üçüncüsü: Birçok örnekte sadece şehirler konuya dahildir. Yani İtalya’dan değil Venedik veya Biella’dan, Hollanda’dan değil Amsterdam’dan, Birleşik Devletler’den değil New York’tan vs. konuşuyoruz. Dahası, aslında konu şehirler hakkında bile değil, muhatabımız belirli müzeler, galeriler, sanatçı yerleşkeleri, koleksiyonerler vs. Önemli olan, ulusal etiketin bu seviyede de ortadan kaybolması.

SANAT DÜNYASINI HARİTALANDIRMAK

Bu ayrıştırılmış ağların ve alt-ağların genel ve nispeten açık bir resmini nasıl çizebiliriz? Bu çağdaş, küreselleşmiş sanat dünyasının koordinatları nelerdir? Güncel tartışmaların özünü oluşturan ve sanatsal yaratıcılığa anlam veren anahtar düşünceler nelerdir? Çalışmalardan çıkan ilk sonuç iki değer sistemi – yani yorum ve değer biçme üzerine kurulu – arasındaki kültürel ayırım. Adlandıracak olursak “gelişme” ve “ürün” arasındaki zıtlık veya daha gelişme-eğilimli ya da daha ürün-eğilimli uygulama

kümeleri diyebiliriz. Söyleşi yaptığım uzmanlara göre, gelişme-eğilimli eylem araştırmacı bir yaklaşım izler ve yansıtıcıdır. Üretim ise tersine tamamlanmış sanat eserini sergilemek, hatta belki de ticarete koşmak peşinde. Üretim, edim gücünü düşünümün önüne koyuyor. Yine de bu iki karşıt duruma birbirlerinin çok da dışındalarmış gibi yaklaşmayalım. Zira düşünüm veya araştırma ve görünen ürün aynı yolda el ele ilerleyebilirler: 20. yüzyıl sanatındaki modernist ve her şeyin üstündeki kavramsal veya avangard gelenekler bunun kanıtıdır. Dahası, üretime yönelen eğilim de, gelişime yönelen eğilim de bir sanatçının kariyerinde farklı dönemlerde ortaya çıkabilir. Yine de, neredeyse tamamen gelişme-eğilimli olan önemli sayıda uygulama gözlemlenmiştir. Bunlar somut, gözle görülür, değiş tokuş edilebilir ürünlerle sonuçlanmamıştır. Fakat ürün vermemiş gibi görünseler de, bölgenin sanat atmosferine önemli bir katkıda bulunduklarına şüphe yok. Mevzu bahis sanat merkezlerini, gösterdiğimiz ikili karşıtlık üzerinden gözlemlersek, kültürel gözlem kafesinin içine kapandığını görüyoruz. Çünkü Cittadellarte gibi sanatçı yerleşkeleri ve PS1 ve Van Eyck gibi akademiler daha gelişme-eğilimliken, Basel'deki gibi sanat fuarları ve New York'taki gibi galeriler öncelikle tamamlanmış ürünleri sergilemeyi ve satmayı amaçlıyorlar. İstanbul ve Venedik'teki gibi bienaller ve Bilbao'daki Guggenheim gibi müzeler bilindiği kadarıyla sanatı satmakla ilgilenmiyorlarsa da, öncelikle bir sanat ürününün sergilenmesini vurguluyorlar.

Dikkatimizi gelişme-eğilimi ile ürün-eğilimi arasındaki kültürel farklılığa çevirdiğimizdeyse, sanat dünyasındaki olası etkinlikleri daha iyi anlıyoruz. Temelde “ürün-eğilimli” bir bienal bile hareket katmak için gelişme-eğilimli etkinlikler düzenleyebilir. Ve bir galeri sahibi de ürün-eğilimli etkinliklerini tartışmalar, yayınlar vb.’nin yapıldığı ortamlarla çevreleyebilir. Tabii bienalin de, galerinin de ana etkinliği öncelikli olarak ürün-eğilimlidir.

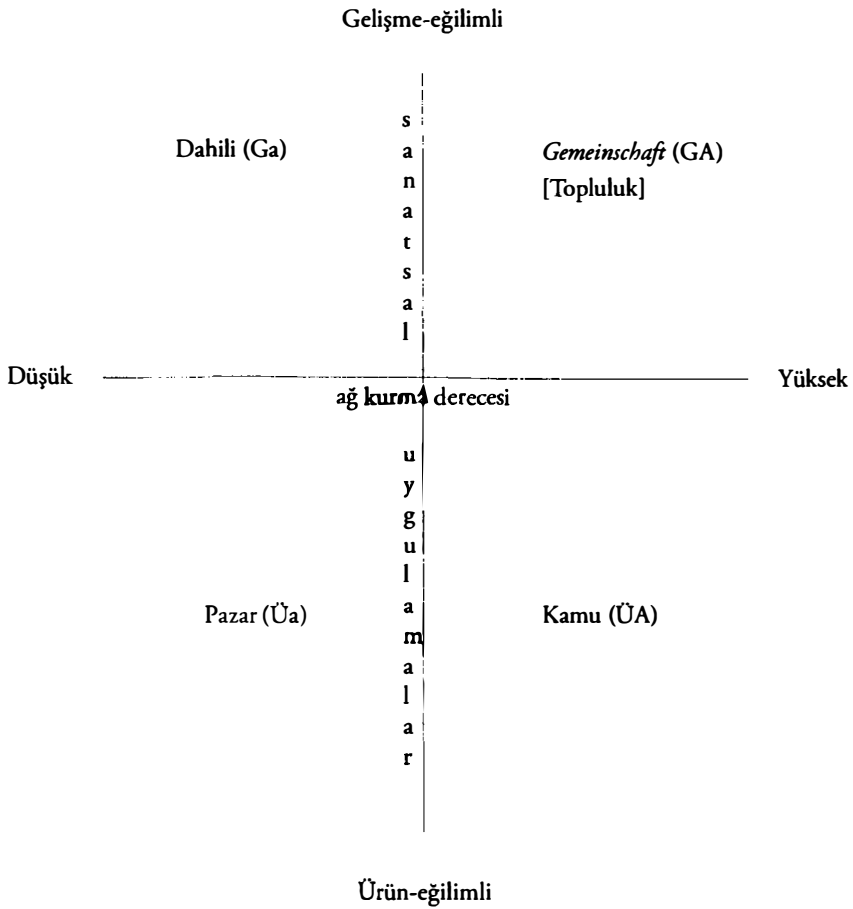
Güzel sanatlar dünyasının gözlemlenmesinden, gelişme ve ürün arasındaki farkın yanı sıra ikinci bir ayrım daha ortaya çıkmıştır – kültürel değil toplumsal olan bir ayrım. Hatta bu, küreselleşme incelemeleri ve çalışmanın kuramsal bakış açısı, yani ANt tarafından önerilmiştir. Dikkatle bakılırsa bu yaklaşım ağlara ve ağ kurmaya bağlanır; böylelikle ikinci bir ayrıştırma, ağ kurma derecesi, öne çıkar. Konu, bir sektör üyesinin az ya da çok iyi koşullarda iş yapmasını güvenceye alan sanatsal ve toplumsal yerleşikliğin derecesiyle ilgili. İyi bir profesyonel ağ, aktörüne büyüme, yayılma, “daha çok ve daha

iyi”yi sağlayabilir. Bu, (mevcut) büyüme senaryosunda yer alan klasik kariyer yaklaşımıdır. Tanınmış sanatçılarla, yabancı ülkelerdeki galerilerle, uluslararası iş yapan küratörlerle ve müzelerle veya önemli koleksiyonerlerle daha çok işbirliği, daha çok ortaklık: Bu tam da, Pierre Bourdieu’nün (1977 ve 1992) sanat sahnesi üzerine çizdiği tabloya tesadüfen oturan o bildik hikâyeye. Aktör, zamanla ekonomik itibara dönüştürülebilecek olan büyük temsili kapitalin peşindedir. Ancak, çağdaş sanatlarda bütün sanatçılar hızlı bir uluslararası kariyeri tercih etmiyor.

Yerinde kurulmuş bir ağ aynı zamanda sanatsal ve entelektüel bağlamda ilham verici bir ortam bulunması anlamına da gelir, sanatsal rehberlik içeren bir alandır, anlamlı, esaslı tartışmalar için bir şanstır. Bunu arayan aktör kariyer arayışında değildir, daha ziyade kendi kendini dönüştürmeye, kendi üzerine düşünmeye odaklanmıştır. Kişi tam olarak bu sebepten dolayı bir sanatçı, küratör veya eleştirmen olarak kariyerinin kuruyup gittiği hissine de kapılabilir. Kariyer-eğilimli ve deneysel diye adlandırabileceğimiz iki görüş de, hem yüksek düzeyde hem de hatırı sayılır derecede profesyonel bir ağ kurmayı ister. Bu son nokta önemli. Muhtemelen uluslararası olanları da kapsayan az sayıda ittifak, bu bağlantıların niteliği ve geçerliliğine dair bize hiçbir şey söylemiyor.

Kültürel ve toplumsal eksenler kesiştiğinde, çeyrek dairede haritalandırılabilir sanat için ayrılmış iki boyutlu bir alan ile karşılaşırız. İki eksenin bileşimi, sanat uygulamalarının ve aktörlerin kolayca yerleştirilebildiği dört alan ile sonuçlanıyor: Dahili, topluluk, pazar ve kamu alanları. G harfi gelişme-eğilimliyi, Ü harfiyse üretim-eğilimliyi temsil ediyor. Ağ kurma derecesi, düşük dereceli ağ kurma için küçük a ile, yüksek dereceli ağ kurma için büyük A ile gösteriliyor.

Dahili alan, ağ kurma derecesi düşük gelişme-eğilimli uygulamayı (yani Ga) simgeliyor. Bu alandaki aktör prototipi, tavan arasındaki odasına kapanmış uzun uzun olası eseri üzerine düşünen (“Romantik”) ressam. Dahili alan, sanatçıların veya küratörlerin etraflarındaki eserlere veya röprodüksiyonlara sakın bir ruh haliyle odaklanabilecekleri güvenli, özel bir ortam sağlar. Katalog, sanata ve topluma dair kuram içerikli yayınlar bu alanda dikkatle okunabilir. Fakat, bugünlerde oturma odasından bütün dünyanın taranabildiği internete ait bir alan haline geldi. Dahili alan, daha önce sözü edilen “yavaşlığa” koruyuculuk ediyor: Bu alandakiler kendi



tempolarını ayarlar. Dahili alanın ille de bir “ev” demek olmadığını belirtmek gerekebilir. Dahili olan; kütüphaneler, müzeler veya trenler gibi yarı-kamusal alanlarda da deneyimlenebilir. Örneğin, bir sanatçı veya diğer bir aktör bir trende huzurla oturmuş kitabını okuyor veya dizüstü bilgisayarında bir şeyler yazıyor; tren ne kadar kalabalık olursa olsun bu dahili alana ait bir andır. Dahası, internetin varlığı bir tıkla oturma odasını farklı bir uzama

dönüştürebilir. İnternet kullanıcıları çevrimiçi alışveriş siteleri üzerinden bir AVM'ye gidebildikleri gibi, bir dilekçe imzaladıklarında da kamuya karışmış olurlar. Ve oturmuş, bir grup sanatçıyla, eleştirmenle veya küratörle yeni bir sergi çerçevesi veya sanat fikri hakkında konuşurlarken de, koltuklarından kalkmadan bir sanat topluluğuna dahil olurlar. O zaman internetin doğuşu ve demokratikleşmesi, oturma odasında yapılan eylemlerin, dahili alanda yapılanlarla bütünüyle eşanlamlı olmadığını açıklığa kavuşturuyor. Sanatçılar veya küratörler, çalışmalarını veya kendilerini huzur dolu bir samimiyet içerisinde (bir makale okuyarak veya bir imajı analiz ederek) geliştirdikleri zaman, odaklanmanın yaygın anlamındaki dahili halini bulmuş oluyorlar. Bu alan, Cittadellarte'deki UNIDEE, Maastricht'teki Van Eyck Akademisi veya New York'taki PS1 gibi uluslararası nüfus barındıran açık sınıflardan, eğitim programlarından veya yerleşkelerinden çok farklıdır. Bu alanlarda diğer sanatçılarla etkileşime geçmeyi sağlayan olanaklar vardır ve çoğunlukla çeşitli ülkelerden ve bölgelerden gelen profesyonel ziyaretçileri ağırlarlar. Fikir alışverişi kendiliğindenliği teşvik ediyor, araştırma-eğilimli bir ortam yaratıyor ve genel olarak konuşursak sanatsal fırsatların kapısını aralıyor. Burada aynı zamanda, eylemin ve eyleyenlerin *Gemeinschaft* [topluluk] (GA) alanı içerisindeki yerlerini aldığı bir birincil ilişkiler ağından da bahsedilebilir. Ferdinand Tönnies'in ürettiği bu terimin (kuşkusuz altında yatan romantik ve nostaljik sesle birlikte) üstündeki tozu burada silkmemizin nedeni, bu 19. yüzyıl sosyoloğunun *Gemeinschaft* dediği alandaki nitelikleri çağrıştıran kimi konuların burada ortaya çıkmış olması. *Gemeinschaft* içindeki toplumsal etkileşimler "bütüncül kişiliğin" ve yüz yüze ilişkilerin etrafında döner. Önemli olan tek şey aktörlerin sahip olduğu özel yetenekler değildir, karakterleri, iletişim ve empati kurma yetenekleri, hatta bazen nasıl göründükleri, nasıl koltukları, konuşma veya davranış biçimleri bile önemlidir. Kısacası, Tönnies'in çizdiği çerçevenin post-fordist çalışma şartlarında yeni bir geçerliliği var. Şüphesiz burada, o güçlü, uzun süreli ve çoğunlukla da akrabalarla ayakta tutulan kabilevari *Gemeinschaft*'tan bahsetmiyoruz. Açık stüdyo ve uluslararası profesyonel topluluk daha çok Maffesoli'ye atıfta bulunularak açıklanan *neotribal* [yeni-kabileci] kabileye benziyor. Buradaki ilişkiler geçicidir ama fikirlerin güven içinde paylaşılmasına ve başka gayri resmi toplumsal alışverişlerin yapılmasına yetecek kadar içtendir de (daha önce sözü edilen "şehir

samimiyeti”ni hatırlayalım). Uluslararası bir meslektaş grubu tarafından işgal edilen bir açık stüdyo böylece sanat sahnesindeki kurumsallaşmış eklem noktalarından birini oluşturur. Can alıcı nokta, bu alan içinde bir sanat eserinin toplumsal ilişkiler üzerinden olgunlaşabilmesinde ve uluslararası ortam içinde erken aşamada sınanabilmesinde. Dolayısıyla bunun oluşturduğu kendiliğindenlik doğası gereği toplumsaldır ve dahili alanda yapılan yalıtılmış meditasyondan epey farklıdır. Tıpkı dahili alan gibi *Gemeinschaft* da, henüz istismar edilmemiş bir “özgür” alandır. Bu alandaki gelişmeler, pazarda masrafını çıkardığı veya “zararını karşıladığı” sürece, görece sorunsuz bir şekilde ilerler. “Özerk” sanatsal gelişmeler için yer açan bu tür özgür alanlar pazar için her zaman sermayeye dönüştürülemeyen, güvenilmez bir üretim fazlasının riskini taşır. Dahili alan örneğin, sanatçıya fikir geliştirmeme veya sadece tembellik hakkını verir. Ya da harika sanatsal görüşler geliştirebilir ve onları herhangi bir yerde paylaşmayı reddedebilir. *Gemeinschaft* alanıysa sermayeye dönüştürülebilir nihai ürünü üretmeyi başaramayan bir dolu gevezelik ve mırıltı için saha yaratır. Ve bu alandaki insanlar bugün yerküreye hakim olan temel pazar ilkelerinden kaçmak için, değiş tokuş gibi alternatif ekonomik alışveriş yollarını kullanmayı topluca kabul edebilir. (Sanatçıların, çalışmalarını değiş tokuş ettiği ya da yemek ve yatacak yer karşılığında takas ettiği bilinir. Ve küresel göçebelerin gayri resmi kültüründe karşılığı barınma vs. olan ve çalışmaların ödünç verilmesiyle oluşan bir alışveriş çemberi vardır. Yani yerküreyi turlayan sanat dünyası sadece sanat sosyetesine ve üç yıldızlı otellerden oluşmuyor.)

Üçüncü sıradaki pazar alanında profesyonel ağ kurma derecesi düşük ve vurgu görünür ürünün üstünde (yani *Üa*). Profesyonel ağ kurma derecesinin burada düşük olmasının nedeni, pazarın sanatsal ürüne karşı eksiksiz bir yabancılaşma doğurmasıdır. Serbest pazarın ve onun rekabetinin temel ilkelerinden biri bütün malların *de facto* değiş tokuş edilebilir olmasıdır. Toplumsal ilişkiler tamamen ekonomik alışverişlerle sınırlıdır. Bu alandaki sanat dünyasının aktör prototipi, bir sanat ürününün hiçbir toplumsal ilişki olmadan ve tamamen anonim olarak kapatılabildiği müzayededir. Aynı şey belli bir noktaya kadar, yaşayan sanatçıların eserleriyle ilgilenen profesyonel galeriler için de söylenebilir. Baştan aşağıya paraya dayalı alışverişlerin yanı sıra, bir önceki makalede ele alınan temsili ve gayri resmi ekonomiler burada da geçerli. Galeriler üzerinden sanat

pazarlamak, “katıksız” ekonomik alışverişlere dayanmayan modern öncesi ticarete dair bir şeyler barındırıyor ve bir sanat eserini satın almayı bir araba satın almaktan farklı kılıyor. Tam da kabilecilik ve yeni-kabileciliğin sanat sahnesinde buluşması gibi, modern öncesi ve post-fordist çalışma biçimleri de galeride bir araya geliyor. Ama pazarın kendisinde bu melez yapıya dair pek bir şey bulunmuyor ve bununla sanat bienalleri, sanat fuarları ve diğer sanat etkinlikleri kastediliyor.

Pazar alanı denildiğinde verilecek örneklerin arasında, Bilbao’daki Guggenheim’ı da kapsayan bugünün sanat turizmi projeleri de yer alıyor. Profesyonel çağdaş sanatlar dünyasıyla bağlantıda kalmak Guggenheim için zor. Kurum kesinlikle birçok yabancı ziyaretçinin ilgisini çekiyor ama bunlar çoğunlukla sanatla profesyonel bir ilişkisi olmayan insanlar ya da binanın kendisine, içindeki sanat eserlerinden daha çok ilgi gösteren turistler. Müzenin sanat eksenindeki ağ ile bağlantıda kaldığının tek güvencesini koleksiyon veriyor, fakat bugün binanın ötesine geçen uluslararası ağlar doğaları gereği büyük oranda ekonomik ve siyasi. Diğer bir deyişle, uluslararası ağ kurma derecesinin yüksekliği ille de, profesyonel, sanatsal veya yerine tam oturan bir küresel konum getirmiyor. Benzeri kurumlar oyunu güvenli oynayarak elindeki sanat eserleriyle süreli sergiler açıyor, dolayısıyla sanat uzmanları ve profesyonellerinin fazla ilgisini çekemiyor. Sanatçılarla veya eleştirmenlerle etkileşime geçmek veya görüşmek ya çok az mümkündür ya da hiç mümkün değildir. Son olarak kamu alanı da aynı şekilde ürün-eğilimlidir ama buradaki ağ kurma derecesi yüksektir (yani, ÜA). Bu kurumlara verilebilecek en tipik örnekler sanat fuarlarıdır ama bunlar da pazar alanındakilerden farklıdır. Basel, New York ve Madrid’deki sanat fuarları tamamlanmış çalışmaları şüphesiz pazarlanabilir ürünler olarak sergilerler. Fakat, profesyonel bir sanat fuarı küratörler, galeri sahipleri ve koleksiyonerler için çok önemli bir buluşma noktasıdır ve kamusallığını buna borçludur. Özellikle de halkın vergileriyle finanse edilmiş olan müze veya bienal kamu alanına bir parça daha yaklaşır. Bir müze veya bienal tamamlanmış sanat eserlerini sergilemek üzerine odaklanır ama aynı zamanda, özellikle sözel olan gayri resmi bağlantıların anahtar rol oynadığı bir buluşma yeri olarak da işlev üstlenir. Toplumsal tartışma ve meşruiyet kamu alanının can damarıdır: Halkın vergileriyle finanse edilen bir müzenin müdürü, özel koleksiyonerin aksine, yatırımlarının hesabını

vermek zorundadır. Dolayısıyla bu tür kurumlar sanat eleştirmenliği ve siyasi meşruiyet için en önemli yerlerdir. Kamu tarafından yönlendirilen argüman, pazar alanında tamamen lüzumsuz ve hatta yıkıcı bulunan bir toplumsal destek ve tartışma temeli yaratır. Eserini kamu alanında sergileyen veya kamu alanından eser satın alan bir kişi, onu toplum içinde savunmak için de hazırlıklı olmalıdır. Halbuki aynı şeyi pazar alanında yapan biri bunu mümkün olduğunca sessiz yapmayı tercih eder.

SANATSAL ALANLAR VE MEŞRUIYET

Yukarıdaki şemadaki dört bölme belki de – bu konuda dikkatli olmak en iyisi – sanat dünyasının yaşatmaya devam ettiği bir tür olan dört yapraklı yonca'yı oluşturuyordur. Sonuç olarak bu, dört alan arasında hassas bir denge tutturabilmek meselesi. Dahili alan (Ga) kişinin derinlikli olarak düşünebilmesi için mekân yaratırken sanat dünyasının kimi zaman başdöndürücü hale gelen koşuşturmacasını bırakıp “inziva”ya çekilme hakkını da verir. Üstelik bu sadece sanatçı için değil, küratör, galeri sahibi, koleksiyoncu ve hatta izleyici için de geçerlidir. Sonuncusu, bir kataloğu veya sanat eserini derinlemesine inceleme şansını kişisel alanın mahremiyetinde yakalar. Dahili alan kişisel tatmin içindir ama sanatsal bakış açısından da eşit derecede doğrulanabilir olan zaruri düşünüm için de gereklidir. Bu derin düşünmenin ancak toplumsal olarak sıkıca birbirine bağlanmış bir ağ dahilinde varolabileceğini varsaymak, bir miktar “sosyolojizm” gerektiriyor olabilir. Dolayısıyla ANt'nin mantığı uygulanmalı, resimler, kitaplar videolar gibi sanat eserleri de toplumsal aktörler olarak görülmelidir. Bu açıdan bakıldığında dahili alan kesinlikle toplumcudur ama tek aktörü, klasik sosyolojide olduğu gibi insanlar değildir. *Gemeinschaft* (GA) ise tersine, düşünümle, diğer özneler ile kurulan ilişkilerden ve sanatın küresel evrimi ve sanat üzerine süregiden tartışmalara dair bir farkındalıktan doğan olanakları (tercihen uluslararası olanları) hissedebilmekle başlar. Ve bu alan öncelikle ve en önemlisi birbirinin akrası olan sanatçı topluluğu için önemlidir. Yüksek seviyede bir sanatsal gelişim hedeflenmektedir. Ancak, bu gelişim izleyici için yeterince anlaşılabilir, geçerli veya arzu edilir olmayabilir. Bunu yiyecek endüstrisinden bir metaforla da anlatabiliriz: Birçok insan

çikolatanın nasıl yapıldığıyla ilgilenmez, sadece tadını çıkarır. Fakat önemli olan bu alanın, profesyonel sanat çevrelerinde ve sanat sisteminde çok değerli olması, ihtiyaç duyduğu meşruiyete kavuşması ve – Boltanski ve Thévenot’nun da belirttiği şekliyle – “heybet”in önünü açabilecek olmasıdır. Bu açıdan bakıldığında *Gemeinschaft* öncelikle pazar alanıyla (Üa) tezat oluşturur. Çünkü sanat ürünü burada hem ekonomik hem de politik ve medyatik ilginin odağı olur. Diğer bir deyişle burada birbirinden çok farklı değer sistemlerine atıfta bulunulur. Turizm, siyasi temsiliyet ve medyatik imajlar veya haber değeri, gündemi sanatsal kaygılardan daha çok meşgul eder. Bunu söylerken tedbiri elden bırakmamak gerek ama, belki de sanat dünyasının, meşruiyet kazanmak için veya hiç yoktan sanatsal, deneysel ve bazen de hayli nevi şahsına münhasır olan özerk alanını daha geniş bir sosyal çerçevede kabul ettirebilmek için bu kapsamlı ve çok katmanlı takdire ihtiyacı vardır. Etkinliği zevk alarak ziyaret eden bir turist veya sıradan vatandaş, fırsatı seçim kampanyasında değerlendirebildiği için mutlu olan politikacı, okuyucu veya izleyici sayısından bahseden medya, dahili alanı ve hepsinden önemlisi de sanatsal *Gemeinschaft* alanını muhtemelen sanata hiçbir şekilde ilgi göstermeyenlerden daha çok hoşgörüyordur. Ama bu spekülasyondan ibaret ve büyük sanat etkinliklerinde veya turistik bölgelerde halk ile yapılan sistematik anketlerden ziyade sanatla ilgisi olan insanlarla yapılan söyleşilerdeki gözlemlere dayanıyor. Bizim için önemli olan pazar alanında birbirinden farklı sanatsal olmayan meşruiyet biçimlerinin olduğunu, bu yüzden de başka değer sistemlerine atıfta bulunulduğunu bilmek. Pazar alanı niceliğe dayalı biriktirme sisteminin hakimiyeti altındadır; mevzu bahis olan para da, sergilenen eser sayısı da, oylar da, ziyaretçi/okuyucu/izleyici sayısı da olabilir, fark etmez. Neyin biriktirildiği değildir önemli olan. Kamu alanının (ÜA) pazar alanından ve diğer iki alandan da ayrıldığı açı özellikle budur. Çünkü bu alan sözler ve argümanlarla kamusal olarak savunulan yüksek bir sanatsal değer keyfini sürmektedir. Bu, sanat eserinin takdirinin müşterek alandaki ana ifadesi olan kamu sergileri üzerinden kolayca yapılabilir. Göz önüne çıkmamış bir sanat ürünü, kamuda ve siyasi hayatta – en azından toplumsal hayatta – sanat eseri olarak adlandırılmaz. Bu alanın salt bir sanatsal meşruiyetinin olmayışı bundandır. O tam tersine, ekonomik, siyasi ve medyatik değer sistemlerini de uygulayan gerçek bir çok katmanlı alandır. Ekonomik çıkarı kitle turizminden ziyade, eserlerin muhtemel satışına

bağlıdır. Yine de, bolca beğeni toplayan yüksek nitelikli müzeler veya sanat etkinlikleri de uygun bir siyasi veya medyatik ilgiyi uyandırabilir. Şimdi üstünden geçtiğimiz gibi kamu alanının ayırdedici özelliği konuşulan dildir, sanatsal, siyasi veya medyatik alışverişe eşlik eden toplumsal tartışmalardır. Kamu alanı bir hayranlık ve argüman oluşturma sistemiyle yönetilir, söz konusu alanın bu ikisinin bileşimi olduğunun altını çizmeye değer. Bunu, tamamen mantık temelli Habermasçı bir argüman oluşturma yöntemiyle çalışmadığımızı açıklığa kavuşturmak amacıyla belirtiyorum. Bizim yön-temimiz hissi, bazen duygusal, ve bilimsel olarak nadiren doğrulanabilir argümanlara dayanıyor. İnsanların, bir sanat eserine mantıki dayanakları olmadan hayranlık duymaları, sevdikleri birini benimsemeleriyle, bir dine inanmalarıyla veya siyasi bir ideolojiyi desteklemeleriyle karşılaştırılabilir. Diğer bir deyişle, kamu alanı olduğu gibi toplumsal olarak savunulabilecek tercihle ilgilidir ve bu tercihin, yapılabilir bütün diğer tercihler arasından sadece biri olduğunun alttan alta duyurulması önemlidir.

Bu dört bölmedeki bütün alanların, kendilerini diğer alanlardan ayıran belirleyici meşruiyetlere sahip olmalarının yanı sıra içlerinde belirli baskın değer sistemlerini barındırıyor olmaları da önemli. Çok katmanlı ağların hayatta kalma şansının daha yüksek olduğu “kuramını” – tabii onların da gereken değişim ve dönüşümlerin yolunu açmaları gerekiyor – göz önünde tutarak, mevcut sanat dünyasının bu çok katmanlılığın kabullenilişine ihtiyaç duyduğu, ANı’nın mantığı biraz daha öteye taşınarak söylenebilir. Kesin olan bir şey var: Tek bir alanın hakim olduğu yerde, sanat hareketliliği karaya oturacaktır. Örneğin sadece dahili alanın (Ga) hayatta kaldığını farz edelim: Bu durumda, sanat sahnesi özel bir etkinliğe ve belki de sadece bir terapi etkinliğine indirgenecektir. *Gemeinschaft* alanının (GA) fazlasıyla genişlemesi ise daha çok tartışmaya ve sonuçları (o da olursa) uygulamaya konulmayan birtakım laboratuvar çalışmalarının artmasına sebep olacaktır. Pazar alanının (Üa) ya da kamu alanının (ÜA) hakimiyeti de deney için ayrılan alanın kökünün tamamen kuruyacağı ve sanatın yenilenemeyeceği anlamına gelir. Başka bir deyişle, benzeri bir durum sanat dünyasını statükoya doğru götürür.

Dolayısıyla bu analiz, her “sağlıklı” sanat dünyasının, dahili, *Gemeinschaft*, pazar ve kamu alanları arasında bazen kavgacı olan bir denge tutturması gerektiği sonucuna varıyor. Mesele ulusal hükümetlerin bu

dengeyi tutturup tutturamayacaklarında. Ve tabii bir de, bu kadar küreselleşmiş bir sanat sisteminde bunu onların yapmasının gerekip gerekmediği...

SANAT POLİTİKALARININ KÜRESEL BAĞLAMDAKİ YERİ

Yukarıdaki sorular kasten provokatif tabii. Küresel sanat dünyasını analiz etmek ve “haritalandırmak” için dört bölmeyi kullanmak, uluslararası olarak farklılaşmış bir sanat politikası sunma şansını doğuruyor. Bu, belirli ülkelerin, bölgelerin veya şehirlerin mevcut küresel sanat sahnesine dair sahip oldukları bilgiye dayanarak ve kendi siyasi, ekonomik, coğrafi ve nüfusa bağlı koşullarını göz önünde bulundurarak belirli politika vurguları seçecekleri anlamına geliyor.

Ancak, şu anda neoliberal pazar alanının küreselleşmesinin, başka şeylerin yanı sıra çok daha hızlı bir sermaye birikimine ve mevcut sanat sahnesinin metalaştırılmasına öncülük ettiğini biliyoruz, geriye kalan soru buna nasıl cevap vereceğimizdir. Konuya dört bölme çerçevesinde yaklaşırsak, bu öncelikle pazar alanının (Üa) küresel seviyede aşırı nüfus artışı gösterdiği anlamına geliyor. Toplumsal argüman geliştirilecek alan daralıyor, hatta bertaraf edilme tehlikesiyle tehdit ediliyor. Sonuç ise sanatsal yenilenmenin eksikliği ve nereye gidersek gidelim aynı şeyin varyasyonlarını tüketmemiz ihtimalinin artması oluyor. Hedefi bu olan bir sanat politikası neoliberal pazarın araçlarını ve mantığını, örneğin görkemli bir müze mimarisine ve turistik sanat etkinliklerine yatırım yaparak geliştirmeye çalışacaktır. Benzeri siyasi kararlar en iyi şekilde “siyaset-sonrası” olarak tanımlanabilir; çünkü gerçekten sadece pazar ilkelerini takip eder ve tek bir ideolojinin çatısı altında toplanırlar: Neoliberalizm. Gerçek bir siyaset veya neopolitik siyaset, ya gelişme-eğilimli etkinliklere yatırım yaparak ya da toplumsal argümanın aracılık rolünü güçlendirerek seçenekler arar. En azından, gerçek bir politik tercihin pazar karşıtı olmak zorunda olmadığını belirtelim: Neoliberal de olabilir. Neopolitik denilecek bir politika için, kararlar çoklu ihtimaller arasından – neoliberal olanlar da dahil – yapılan tercihler olarak iletilmelidir. Fakat siyaset-sonrasının sorunu, kendini tek – veya gerçekçi – seçenek olarak sunmasında. Yukarıda gösterilen şema, bir hükümetin veya bir politikanın birkaç alana yatırım yapabileceği

seçeneği olduğunu kanıtlıyor. Üstelik bunu küresel olarak yalıtılmaktan korkmadan yapabilir. Pazar alanının genişlediği küresel çerçevede, alternatif alan aramak işe yarar olabilir. Bu, insanların küresel çerçevede kendi markalarını sunmalarını ve uluslararası cazibe kazanmalarını da sağlayabilir. Ve kapitalizmin yalnızca yukarıda resmedilen gelişim bölgeleri gibi özgür alanlarla hayatta kalabildiğini unutmamalıyız. Kapitalizm sadece kendi ötesinde yer alan bölgeler sayesinde varoluyor ve mantığıyla yasalarından da böyle kaçılabilir (örneğin, dahilinde mülkiyet hakkı diye bir şeyin varolduğu kabul edilen politik alan ve bu hakkı güçlendiren bir hukuk sistemi). İçinde fikirlerin yeşereceği (solabilirler de) gelişim alanları da bu arazinin parçası. Pazar, fikirlerden her an nemalanabilir tabii; fakat özgür alanlarda her zaman sermayeye dönüştürülemeyen üretim fazlası “riski” vardır. Dahili alandayken bu üretim fazlasının farkına varılmayabilir veya bu, *Gemeinschaft*’ın sonsuz mırılıtısının içinde savrulup gidebilir... Veya “müştereğın” içine sürüklenip herhangi biri tarafından kullanılır ve onu kimse kendine mal etmez. Bu başına buyruk üretim fazlasının veya nevi şahsına münhasır mırılıtının yarattığı ihtimaller, iletişime, dil ustalığına, yani söze dayalı post-fordist ekonomi içinde müthiş güçlüdür. Post-fordizm, bu iletişim akışını kullanmak için kendi biyo-politik taktiklerini geliştiriyor. Gerçekten sanatını düşünen bir politika, üretim fazlası alanını büyüterek bunun içinden kaçış yollarını her zaman arayacaktır. Aslında siyaset bu yolla kendi alanını ve sermayeye çevrilemeyen kelime anlamındaki mantığını korur. Bu alan ve mantık bazen sonu gelmez tartışmalar ve başına buyruk bir mırılıtıyla doludur ama her zaman toplumsal olanaklar yaratmayı amaçlar. Robert Musil’den alıntılanarak tekrar edelim: Olan her şey başka türlü de olabilir. Siyaset ve sanatın ortak noktaları kesinlikle bu. Ve şayet siyaset ya da sanat Musil’in sloganına inanmayı bırakırsa, bizim için geriye sadece siyaset-sonrası ve en az onun kadar sinik sanat-sonrası kalacak.

KAYNAKLAR

- Abbing, H. (2002), *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*, Amsterdam University Press, Amsterdam.
- Bennett, T. (1995), *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, Routledge, Londra ve New York.
- Boltanski, L. ve Thévenot, L. (1991), *De la justification: Les économies de la grandeur*, Gallimard, Paris.
- Bourdieu, P. (1977), "La production de la croyance: Contribution à une économie des biens symboliques", *Actes de la recherche en sciences sociales*, Sayı: 13, s. 3-43.
- Bourdieu, P. (1992), *Les Règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris [Sanatın Kuralları: Yazınsal Alanın Oluşumu ve Yapısı, Şevil, N. K. (çev.) Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999].
- Danto, A. (1986), *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York.
- Franck, G. (1993), "Ökonomie der Aufmerksamkeit", *Deutsche Zeitschrift für europäische Denken*, Sayı: 9-10, cilt 47, s. 748-761.
- Gielen, P. (1998), "Dans om de macht. Positionering van de hedendaagse dans in Vlaanderen", *Boekmancabier*, Sayı: 36, cilt 10, s. 127-141.
- Gielen, P. (2003), *Kunst in netwerken. Artistieke selecties in de hedendaagse dans en de beeldende kunst*, LannooCampus, Leuven.
- Gielen, P. (2004), "Welcome to Heterotopia", *International Fine Art Journal for Social Change*, Sayı: 2, cilt 3, s. 1-21.
- Gielen, P. (2005), "Art and Social Value Regimes", *Current Sociology*, Sayı: 5, cilt 53, s. 789-806.
- Gielen, P. (2006), "Educating Art in a Globalizing World. The University of Ideas: a Sociological Case-study", *International Journal of Art & Design Education*, Sayı: 11, cilt 25, s. 5-18.
- Gielen, P. ve Laermans, R. (2004), *Een omgeving voor actuele kunst. Een toekomstperspectief voor het beeldende-kunstenlandschap in Vlaanderen*, Lannoo, Tielt.
- Gielen, P. (2007), "Artistic Freedom and Globalisation", *Open. Cahier for Art and the Public Domain*, Sayı: 12, cilt 1, s. 62-70.
- Glaser, B. ve Strauss, A. (1967), *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*, Aldine, Chicago.
- Hannula, M. (yay. haz.) (1998), *Stopping the Process? Contemporary Views on Art and Exhibitions*, NIFCA, Finlandiya.

- Heinich, N. (1991), *La Gloire de Van Gogh: Essai d'anthropologie de l'admiration*, Éditions de Minuit, Paris.
- Heinich, N. (2005), *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Éditions Gallimard, Paris.
- Held, D., McGrew, A., Goldblatt, D. ve Perraton, J. (1999), *Global Transformations: Politics, Economics and Culture*, Polity Press, Cambridge.
- Latour, B. (1994), *Wij zijn nooit modern geweest. Pleidooi voor een symmetrische antropologie*, Van Gennep, Amsterdam [Biz Hiç Modern Olmadık, Uysal, İ. (çev.), Norgunk Yayincılık, İstanbul, 2008].
- Luhmann, N. (1995), *Die Kunst der Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Luhmann, N. (1997a), "Ausdifferenzierung der Kunst", *Institut für soziale Gegenwartsfragen Freiburg I. Br. / Kunstraum Wien (Hg.), Art & Language & Luhmann içinde*, Passagen Verlag, Viyana, s. 133-148.
- Luhmann, N. (1997b), "Die Autonomie der Kunst", *Institut für soziale Gegenwartsfragen Freiburg I. Br. / Kunstraum Wien (Hg.), Art & Language & Luhmann içinde*, Passagen Verlag, Viyana, s. 177-190.
- McLuhan, M. (1964), *Understanding Media: The Extensions of Man*, Routledge & Kegan Paul, Londra.
- Moulin, R. (2000), *Le marché de l'art: Mondialisation et nouvelles technologies*, Flammarion, Paris.
- Quémén, A. (2002), *L'art contemporain international: Entre les institutions et le marché*, Jacqueline Chambon/Artprice, Nîmes.
- Robertson, R. (1992), *Globalization: Social Theory and Global Culture*, Sage, Londra.
- Sassen, S. (2001), *The Global City: New York, London, Tokyo*, Princeton University Press, Princeton.
- Urry, J. (2000), *Sociology Beyond Societies: Mobilities for the Twenty-First Century*, Routledge, Londra ve New York.
- Velthuis, O. (2005), *Talking Prices: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*, Princeton University Press, Princeton.

BASKICI LİBERALİZM

Hükümetler her şeyden kısıp, bütün işi pazara havale ederken, pazarın özgürlüğünden sorumlu yöneticiler yükseliyor.

Hans Achterhuis¹

Tarihimizde, “kültür”ümüzün büyük bölümünün şu andaki kadar “sahiplenildiği” bir dönem daha önce hiç olmamıştı. Dolayısıyla, kültürün kullanımlarını avcunun içine alan yoğunlaştırılmış gücün hiçbir şekilde sorgulanmadan kabul edildiği bir dönem de olmamıştı.

Lawrence Lessig²

Özgürlük, baskıcı bir bütünün hükmü altındayken tahakkümün kuvvetli bir aracı olarak kullanılabilir.

Herbert Marcuse³

TASARRUF MANTRASİ

Konu kültür politikasına geldiğinde Hollanda her zaman uluslararası ilgiyi üstüne çekmiştir. Yabancı gözleri Hollanda’ya çeviren sadece merkez hükümetin 2011’de kesintileri % 26 seviyesine çekeceğini açıklaması değildi.

1 Hans Achterhuis, *De utopie van de vrije markt*, Lemniscaat, Rotterdam, 2010, s. 150.

2 Lawrence Lessig, *Free Culture: The Nature and Future of Creativity*, Penguin Books, New York, 2004, s. 12.

3 Herbert Marcuse, *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Beacon Press, Boston, 1964, s. 7 [*Tek Boyutlu İnsan*, İdea, İstanbul, 2010].

Geçmişte kültür alanındaki daha olumlu politika düzenlemeleri, yurtdışında hoşnutsuzluğa sebep oluyordu. Örneğin, 1949'da uygulanmaya başlanan ve 1987'ye kadar yürürlükte kalan Görsel Sanatlar Yönetmeliği (BKR) kültür çevrelerinde dünyaca ünlüydü. Hollanda'da yaşamayan biri, sanatçıların görece istikrarlı bir devlet geliri sayesinde nasıl rahat nefes aldıklarını zor anlar. Bu sosyal imkândan 1982'de 3 bin 377 görsel sanatçı yararlandı; toplamda 125 milyon avroya tekabül ediyor.⁴ Artık geçerli olmayan bu düzenleme, kültür sektöründe şimdilerde uygulanmaya başlanan 200 milyon avroluk kesintilerle büyük bir tezat oluşturuyor – bu da kesinlikle Hollanda'yı aşırılıklar ülkesi gibi gösteriyor. Sarkağın ortada durduğu hiç görülmez, bir o yandadır, bir bu yanda... Oysa ülkenin yakın zamana kadar dolu dolu bir pay ayrılan kültürel yapısı yurtdışındakilerin kıskanç bakışlarını çekiyordu. Bugünlerdeyse, Hollanda sanat ve kültür sektöründe bir kariyer yapmaya niyetlenenlere genellikle bir acıma duygusuyla yaklaşıyor.

Tabii bu tasarruf mantrası yüzünden acı çeken tek ülke Hollanda değil. Herkesin bildiği üzere bütün Avrupa ağır bir finansal baskının altında. Üstelik süregiden krizlere kurban edilen de tek başına kültür sektörü değil; refah devletine ait klasik dayanışma ölçütlerinin hemen hemen hepsi kökten bir değişimle yüzleşiyor. Sağlık sektörü, emeklilik sistemi, kalkınma yardımı ile göç ve iltica politikaları da çoğu Avrupa ülkesinde ateş altında. Konu eğitimin demokratikleştirilmesine geldiğinde bile, bazıları saati yeniden 1970 öncesi döneme ayarlamak istiyor gibi görünüyor.⁵

4 Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten*, Sun, Nijmegen, 2006, s. 546.

5 Örneğin, Belçika'daki birkaç üniversitenin heyetleri fen bilimleri ve beşeri bilimlerinin giriş aidatlarının farklı olmasını istiyor, beşeri bilimlerinin harcının daha yüksek olması gerektiğini savunuyorlar. Bunun sonucunda, toplumun alt sınıfları bu programlara daha az ilgi gösterecekler. Birleşik Krallık'ta, üniversite harç oranları 2011'de arttı, bu da sınıf ayrımını bir hayli tetikledi. Özellikle Londra gibi şehirlerde ilk ve orta dereceli devlet okullarının niteliğinin düşük olmasının nedeni kamu desteğinin eksikliğinden kaynaklanır, bu da bir çeşit kamusal sır. Birçok ebeveynin çocukları için özel okulları tercih ediyor olmasının nedeni bu. Ancak, gayet iyi bilindiği üzere bu okulların fiyatları epey yüksektir, yani bu okullar yalnızca zenginler içindir. Hollanda devleti de son 10 yılda burs yerine öğrenci kredisi vermeye başlayarak burs sistemini değiştirdi. Bu, birçok genç insanın henüz çalışmaya bile başlamadan önce 30 bin ile 70 bin avro arasında bir borç yüklendiği anlamına geliyor. İnsanlar bugünlerde daha yüksek veya ek bir diploma için okumayı seçmeden önce iki kere düşünüyorlar.

Ekonomik krizlerin, “güçlü olgu ve verilere” dayandırılan politik önlem ve kararları meşrulaştırmak için kullanılmaları yeni bir şey değil. Kaçınılmaz ve “doğal” olarak sunulan yeni düzenlemeler de, işleri siyasi tercihler olmadan yoluna koyan teknokratların sözümona mantıklı yanıtlarıdır. Hollanda’da toplu taşıma ve sağlık sistemlerinin özelleştirilmesi ile kültür sektöründeki bütçe kesintilerinin son 10 yılda kayda değer bir muhalefetle karşılaşmamış olması dikkat çekici.⁶ Ayrıca, sol partiler de serbest pazar sistemine inanıyormuş gibi görünüyorlar ama bu konuyu daha sonra ele alacağım. Sonuç olarak hesap yapabilen herkes aynı sonuçlara varır ve benzer politik önlemleri alır. Anavatanın sütü tükenene kadar sağılmaya devam edilemez. Hükümet de kemer sıkamak zorunda ve bunu yapmanın en iyi yolu özel girişimlere olabildiğince çok yer açmaktır. Devlet özelleştirmeleri Avrupa’da Birleşik Krallık’ta Margaret Thatcher yönetiminde başladı ve o zamandan beri de bir dolu taklitçi türedi. Mevcut krizler, özelleştirme konusunda hâlâ tereddütleri olan yönetimlerin aklını çelmek için hazır saikler üretiyor.

Pazara doğru bu yönelişin hiç de tarafsız bir durum olmadığını biliyoruz. Ekonomistler, sosyologlar ve felsefeciler son birkaç yıldır devletin “kaçınılmaz” önlemlerine gittikçe artan bir sıklıkla işaret ediyorlar.⁷ “Kapitalizm” ve “neoliberalizm” gibi ifadeler şunu anlatmak için özellikle seçiliyor: 2008’de patlak veren ekonomik kriz, toplumun gidişatını alttan alta kaynatarak etkileyecek ideolojik değişikliklerin yapılabilmesi için bir “özür” gibi öylece kullanılıyor. Görünüşe bakılırsa sayı temelli akılcı argümanlar, acil “gerçekçilik” çağrısıyla desteklenerek, işleme konulmaya çalışılan siyasi gündemin arkasına saklandığı bir perde işlevi görüyor.

Bu durum, belirtildiği üzere her ne kadar bütün Avrupa’yı etkiliyorsa da, Hollanda, sanata ve kültüre yönelik “küstah” politikaları yüzünden ilginç bir vaka. Sadece, deniz seviyesinin altında, göz alıcı devlet düzenlemeleriyle şekillenmiş bir ülke olduğu için değil, aynı zamanda, özellikle kültür anlamında çok zengin bir derinlemesine düşünme ve tartışma geleneği olduğu için de. Mesela neredeyse 20 yıldır, portfolyosunda kültür olan

6 Achterhuis, *De utopie*, s. 211.

7 Bkz. Achterhuis, *De utopie*; David Harvey, *The Enigma of Capital and The Crisis of Capitalism*, Oxford University Press, New York, 2010; ve Slavoj Žižek, *First as Tragedy, Then as Farce*, Verso, Londra, 2009.

bakanlar ve devlet vekillerinden, çalışma dönemlerinin başında, gelecekteki tasarılarını açıklayan ve anlatan bir kültür bildirisi yazmaları isteniyor. Kültür politikaları üzerine yapılan bütün araştırmaları yöneten ve düzenli olarak materyal yayınlayan Boekman Vakfı'nın tarihi daha da eski. Diğer bir deyişle, Hollanda'nın politikalarını belirginleştirmek konusunda köklü bir geleneği var. Nedeni, özellikle hükümet kararlarının düzenli olarak bu hesaplamalara, yasallaştırmalara ve araştırmalara dayanarak alınıyor olması; değerler sınanırken kullanılacak uygun kaynağı oluşturuyorlar. Kısacası, Avrupa'nın büyük bölümü aynı mantık içinde kitli kalabileceksen, bu tersine gidişat Hollanda'da çok daha belirgin, çünkü çok daha geniş bir söylemin parçası. Dolayısıyla, burada bastırılarak "kelimeye dökülen" şey aynı zamanda, diğer ülkelerde sessiz sedasız olup bitenlerin semptomları olarak kabul edilebilir.

Bunlar, Hollanda'da kültür alanında alınan önlemlerin bütün Avrupa'yı temsil ettiği anlamına gelmiyor tabii. Fakat, bütün kıtada gittikçe daha fazla karşılaşılan bir politikanın genel özelliklerini simgeliyorlar. Bu makalede, Christian Joppke'nin "baskıcı liberalizm"⁸ ifadesi altında toplandılar. Ancak, bir sosyolog olan Joppke bu ifadeyi göçmen politikalarıyla bağlantılandırırsa da, ben bu ifadeyi, bütün vatandaşlara yöneltilen liberal demokrasilerin yapısal mekanizması olarak genelleyeceğim. Bu felsefe bireyin özgürlüğünü ilan eder, bağımsız (kültürel) girişimciliği teşvik eder, yaratıcılık endüstrisini kucaklar, serbestleşme çığırkanlığı yapar ve devletin sınırlandırılmasına (düzenleme) kefil olur. Fakat aynı zamanda biz de deneyimleyerek öğreniriz ki, söylenenlerin aksine düzenlemeler artmakta, denetimler hüküm sürüyor ve merkezsizleştirilmiş – şüphesiz özelleştirilmiş veya "kiraya verilmiş" – bir bürokratik makine almış başını gidiyor. Böylece özgürlük, özellikle de serbest pazar hükümetlerce benimsenmiş ama o özgürlüğün düzenlenmesi de bir taraftan gittikçe daha çok ihaleye açılıyor ve dahası bu düzenlemelerin alanı gittikçe büyüyor.

İşte "baskıcı liberalizm"i'nin çelişkili tanımı böyle görünüyor. Yani bu kesinlikle ideolojik bir yaklaşım ve tam olarak nasıl işlediği, bir sonraki bölümde Hollanda kültür politikalarına bakılarak incelenecek. Sanat ve

8 Christian Joppke, "Beyond National Models: Civic Integration Policies for Immigrants in Western Europe", *West European Politics*, Sayı: 1, cilt 30, 2007, s. 13.

kültür adına, hem ödenek kararları hem de onları destekleyen söylemler anlamında yapılan tercihler temiz bir siyasete olan inancı baltalıyor. Dahası, bu politikaların pazarlamayı ve sunulan “özgür” rekabeti ucuzlatmadığı, hatta bazı koşullarda pahalılaştırdığı (devlet için de) gerçeği, mantıklı görünen tasarruf argümanlarının tartışmaya açık olmadığını gösteriyor. Aydınlanmış ve açık fikirli politikaların ardında mantıksız bir inanç mevzusunun başka bir şey yatmıyor. Tıpkı komünizmin çok uzaktaki bir ütopya fikrini benimsemesi gibi, bu (ekonomik) gerçekçilik politikaları da kurgusal bir ütopyacı ideal tasavvur ediyor.⁹

ŞARTLI ÖZGÜRLÜK

Hollanda hükümeti, ulusal devletin kuruluşundan beri sanat ve kültüre ikircikli bir tavırla yaklaşmıştır. Liberal devlet adamı Johan Rudolf Thorbecke’nin 1862’de benimsediği – hükümetin “bilimin ve sanatın yargıcı” olmaması gerektiği yönündeki – duruşu, bu tavrın özelliklerinden biri. Bu duruşun bir buçuk yüzyıldan sonra bugün hâlâ savunuluyor olması ve tarih boyunca çeşit çeşit yoruma maruz kalmış olması, önemini gösteriyor. Devlet adamı neyi kastetmişti? Politikacılar sanatın niteliği hakkında yargıda bulunmamalı mıydılar yoksa (aynı zamanda) sanat kendi yolunu hükümet desteği olmadan mı bulmalıydı? Thorbecke ikinci soruya zamanında olumlu bir yanıt veriyse de, göreve geldikten sonra kültür politikaları için ayrılan paranın miktarı dikkat çekecek kadar büyüdü – hatta devlet giderleri için ayrılan kullanılabilir toplam bütçeden bile daha hızlı büyüdü.¹⁰ Bu söz ile eylem arasındaki çelişki Hollanda’nın kültür politikasını 150 yıldan uzun bir zamandır şekillendirmeye devam ediyor. Roel Pots’un, Hollanda kültürü okuyan öğrenciler için zaruri olan kitabı *Cultuur, koningen en democraten*’de [*Kültür, Krallar ve Demokratlar*] yaptığı gibi bir tarih analizine girişenler, Hollanda kültür politikalarının, fazlasıyla müdahaleci bir devlet yönetimiyle sanat ve kültürü özel girişimlerin eline bırakmayı tercih eden bir yönetim biçimi arasında bocalayıp durduğu sonucuna varıyorlar. Fakat, devlet desteği

9 Achterhuis, *De utopie*, s. 168.

10 Pots, *Cultuur, koningen en democraten*, s. 91.

ve “edilgenlik” arasında gidip gelen şartlar Thorbecke’nin ikircikli duruşuna sadık kalınarak bütün bu zaman zarfında, temelde yanıtı beklenmeyen bir soru olarak kaldı. Rakamları karşılaştırma zahmetine giren herhangi biri, ilk günden, yukarıda değinilen tasarruf önlemlerinin alındığı 2012’ye kadar neredeyse kesintisiz bir çizgide yükseldiklerini görerek, tutarsız gelgitlerin devlet giderlerine ayak uydurmadığı sonucuna varmak zorunda kalacak. Hükümet 2012’den sonra ayağını yorganına göre uzatmayı bildi, fakat artık yorgan gitmiş kavgaya bitmişti.

Bu hikâye, ideolojik (sözel) siyaset ile reel politikanın her zaman birlikte yürümediğini gösteriyor. Fakat, Hollanda örneğinde, merkez hükümetin kültür politikasına 2012’nin gerçekten ani ve büyük bir değişim getirdiğini de gösteriyor. Üstüne üstlük, kültür sektöründe yapılan önemli kesintiler de taşra yönetimlerine ve belediyelere aktarılıyor.¹¹ Bütün bu bir arada alınan önlemler Hollanda sistemini kalbinden vurdu. 2012’den sonra kültür Hollandası bir daha asla aynı olmayacak.

Tasarruf önlemleri büyük bir darbe gibi gelmiş olsalar da, tamamen öngörülemez değillerdi. Hollanda’nın gözü, 90’ların ortasından beri serbest pazarın üstündeydi. “Mor” bakanlar kurulunun (liberaller [mavi] ve sosyal demokratlardan [kırmızı] oluşan koalisyon) ilk günlerinde politikacılar tüm kıtaya ait Ren kapitalizmini refah sistemi ve kolektif hizmetleriyle, Anglo-Sakson pazar ekonomisine çevirmek istediler. Birleşik Krallık’taki Tony Blair için genel hatları sosyolog Anthony Giddens tarafından çizilen sol ve sağ arasındaki uzlaşma siyaseti “Üçüncü Yol”, kıta Avrupa’sındaki karşılığını Hollanda’daki “Polder Modeli” ile buldu.¹² Bu, Hollanda sosyalist partisi Partij van de Arbeid’in (PvdA) serbest pazarın işleyişine dair inancını destekledi; tıpkı Birleşik Krallık’taki İşçi Partisi için olduğu gibi. Yani Hollandalıların “Polder Müzakereleri”, sadece, neticenin her zaman bir üçüncü, orta yol ile geldiği kapsamlı bir uzlaşma modeline gönderme yapmıyor. Tam da, Hollanda siyasi partilerini husumetlerine rağmen birlikte çalışmaya iten, ülkenin suya karşı verdiği savaşta olduğu gibi (Polder Modeli

11 Alwien Boogaart ve Annelies van der Horst, *Bezuinigingen van gemeenten en provincies op kunst en cultuur*, DSP, Amsterdam, 2011, s. 28.

12 Bkz. Dennis Bos, Maurits Ebben ve Henk Te Velde (yay. haz.), *Harmonie in Holland: het poldermodel van 1500 tot nu*, Bert Bakker, Amsterdam, 2007.

ismi de buradan geliyor zaten) siyasi uzlaşma modelleri taviz verilemeyecek bir üçüncü “gerçek”e ihtiyaç duyarlar. Hollanda siyasetindeki çalışmalarda serbest pazar ekonomisi suyun doğal gerçekliğinin yerini alıyor. Akış halindeki suyun gerçekliği, likit mallara olan inanç olarak tercüme ediliyor. Kısacası Polder Modeli taviz verilemeyecek üçüncü bir unsur olmadan yapamaz. Bu, tartışma halindeki sosyal grupların veya siyasi fraksiyonların üzerinde hep beraber anlaşmaya vardıkları “doğal” bir dışsallıktır. Zaten, dışsal unsurun gerçekliğine duyulan inancın uzlaşma gerektirmemesi, bir uzlaşma modelini mümkün kılıyor.

Bu şekildeki bir tasarruf içinde çekim merkezi siyasetten politika yapmaya, siyasal olandan siyaset-sonrasına, siyasetçiden bürokrata, ideolojiden teknokratik yönetilebilirliğe kayıyor. Artık, toplumun görüntüsüne dair gerçek politik kararlar alınmasına ihtiyaç yok. Toplumun temel biçimi veya gerçek doğası tanrı vergisi olarak kabul ediliyor. Tartışmaya hâlâ açık olan şey oraya nasıl varılacağı ama bunun büyük bölümü de akılcı-teknokratik bir iş. Bu uzlaşma modelinde, toplumu şekillendiren en önemli güçler siyasi uçlar değil, daha ziyade ölçülebilir ve ulaşılabilir bir ortalama için çalışan bürokratik orta sınıf. Yani, teknokratik bürokrasinin Hollanda’nın kültüründe daha önce hiç görülmemiş bir oranda büyümüş olması şaşırtıcı değil. Sadece idari sistem değil, aynı zamanda sanat ve kültür fonları gibi yarı-idari araçlar ve her türlü araştırma enstitüsü de, topluca, sanat sektörünü kurallara boğan ve aynı zamanda da onun üzerinden geçinen şişkin bir bürokrasi oluşturdular.

Eğitim, kültür ve bilimden sorumlu sosyalist devlet bakanı Rick van der Ploeg, 1990’ların sonunda önerdiği genelgede daha fazla “kültürel girişimcilik” çağrısı yaptığında, aslında kendini “serbest pazarın mutlak gerçekliği”ne razı etmişti.¹³

Fakat ekonomistlerin bu pazar-eğilimli söylemleri, devlet kaynaklarında ani kesintilere yol açmadı. Aksine, devlet ve finans söylemleri arasında Thorbecke geleneğine sadık kalınarak bir uyumsuzluk yaşandığını görüyoruz. Yoksa tam olarak böyle değil mi? Çarpıcı olan, kültür kurumlarının 1990’lardan itibaren gerekli ziyaretçi sayısı, işletme yönetimi (buna profesyonelleştirme deniyor) vb.’ne ilişkin gittikçe artan bir dolu düzenlemeye tabi tutulmuş

13 Pots, *Cultuur, koningen en democraten*, s. 503.

olması. Ve daha da önemlisi, bu standartların karşılandığının kanıtlanması yükü de, araştırma, denetleme ve danışmanlık yapan yabancı şirketlere verilmişti.¹⁴ Sonuç olarak, kültür ödeneklerinin gittikçe artan bir bölümü her türlü aracı, düzenleyici kurum ve kârlı araştırma ajanslarına gitti. Belirttiğimiz gibi, devlet memurlarından, yarı-devlet memurlarından, araştırmacılarından, denetçilerden ve anketörlerden – yani doğrudan kültürel üretimden sorumlu olmayan insanlardan – oluşmuş şişkin bir Hollanda bürokrasisi bu şekilde oluştu. Hollandalı ekonomist Pim van Klink doktora araştırmasında,¹⁵ Hollanda'daki sahne sanatları için ayrılan genel ödeneklerin 10 ila 15 milyon avro arasındaki bir bölümünün işletme yönetimi için kullanıldığını hesapladı. Bu, sanatsal üretim veya kamu hizmetlerine yatırılmayan para sadece hükümetlerle iletişim kurmak, denetim mekanizmalarının hazırlanması ve ödenek başvuruları yazmak için kullanılıyor.

Yukarıda belirtilen *baskıcı* liberalizmi, özellikle son 20 yıla ait bu hükümet ölçütleri oluşturuyor. Kültüre ayrılan bütçe her ne kadar büyümeye devam ediyorsa da, aslında büyük bölümü “ikincil” (düzenleyici) hizmetler için kullanılıyor. Kültür sektöründeki bu daralmayı hesaplayacak bir yol neredeyse yok.

Fakat, her nasılsa Hollanda sağlık sektörü için durum aynı değil. Sağlık hizmetleri, 1 Ocak 2006'da Sağlık Sigortası Yasası'yla özelleştirildi. Sonuç, masrafların 2005'te gayri safi milli hasılanın % 7,8'i olan tutardan 2008'de 13,2'ye doğru olağanüstü bir şekilde artması oldu. Benzer şekilde artan verimsizlik ve yükselen fiyat senaryoları toplu taşıma, posta hizmetleri, enerji sektörü ve liman gemi işletmelerinin özelleştirilmesinde de gözlemlenebilir.¹⁶ Refah devletinin öngörülen yetersizliği böylece çok daha yetersiz olan serbest pazar sistemiyle yer değiştirmiş oldu. Yükselen masraflar büyük oranda, liberalleşmenin beraberinde getirdiği artan düzenleyici sistem ile açıklanıyor.

14 Hollanda, kültür sektörü için tavsiye vermekte, denetim yapmakta veya araştırma yönetmekte uzmanlaşmış ABF, Berenschot, Bureau Art, Bureau Driessen, De Bussy Consult ve Scoop gibi birçok özel şirkete ev sahipliği yapıyor.

15 Pim van Klink, *Kunsteconomie in nieuw perspectief*, K's Concern, Groningen, 2005.

16 Zihni Özdil, “Vrije markt voor jullie, socialisme voor ons: een deconstructie van de bezuinigingsmantra”, *Open*, Sayı: 22, Eylül 2011, s. 24.

Bu sıçrama, iş sahasında bir şüphe havası, bir “güvensizlik yönetimi” oluşturuyor. Bunu artan biçimde sadece kültürel kesimde değil, sanat akademileri ve üniversitelerde de görüyoruz.¹⁷ Bu eğilim özellikle mesleki niteliklerin daha fazla yitirilmesine sebep oluyor. Mevzu özellikle yaratıcı ve bilgiye dayalı çalışmaya geldiğinde, sanatçıların gitgide üretimlerini boş zamanlarında yapmak zorunda bırakıldıkları ortada. Aynı şekilde, üniversitelerdeki profesörler de makalelerini, kitaplarını yazarken, hatta araştırmalarını yaparken bile çalışma saatlerinin dışında kalan zamanı kullanmaya mecbur ediliyorlar. Yaratıcı ve bilgiye dayalı çalışma özel alana itiliyor, burada da bir hobi doğası hüküm sürüyor. “Mesai dışı zaman” artık giderek çalışmayla geçtiğinden, insanların iş ortamında yapmaları gereken şeylerin mesleki bilgi ve yeteneklerle neredeyse hiçbir ilgisi kalmadı. Sanatçılar ve diğer yaratıcı bireyler artık “girişimci” olmalı ve profesörlerin de öğretmenlik yerine “yöneticilik” yapmaları gerekiyor.¹⁸ Yaratıcı işçilerin ve zihin işçilerinin görev çeşitliliği son 10 yıl içinde içerikten biçime kaydı. Söylemek zorunda oldukları şeye herhangi bir ilgi gösterilmiyor veya karşılığında para almıyorlar ama bunu *nasıl* söyledikleri çok önemli. Sanatçılar ürünlerini pazarlamak zorundalar, öğretmenlerse bilgilerini günümüzün eğitim modasına göre aktarmalı. Bunların hepsi, baskıcı liberalizmin başarısı ve yaratıcılığın pazar kurallarına, aktarılan bilginin de üreticiliğe hizmet ettiğinden emin olmak için yapılıyor. Ustalığın, yaratıcılığın ve bilginin esas yasaları güvensizlik yönetimi içinde eridi gitti ve onların ölçebileceklerini düşündükleri şey ile yer değiştirdi. Bu yönetim bir taklitle doğru yöneliyor. *Gerçek* iş bu yüzden yalnızca yönetim terimleriyle anlaşılıyor ve o terimlerle ölçülüyor. Ve yönetmek de *şekillendirmekten* (kuruluşa ait yapıları, iletişim işlemlerini vs.) başka bir şey değil zaten. Tıpkı papaz gibi, yöneticilik mesleğinin de inananlar dışında kalanlar için

17 Pascal Gielen ve Paul De Bruyne (yay. haz.), *Teaching Art in Neoliberal Realm: Realism versus Cynicism*, Valiz, Amsterdam, 2011.

18 Örneğin, Hollanda’nın bazı üniversitelerinde doçentlikten profesörlüğe geçiş için bir iş idaresi dersine katılmak şartı koşuluyor ve Hollanda’daki sanatçılar ve kurumlar da, 2013’ten beri sağlam “kültürel girişimcilik” kanıtları sunma zorunluluğuna bağlanmış durumdadır. Bkz. “Ondernemerschap kunst en cultuur”, Rijksoverheid (web sitesi), <http://www.rijksoverheid.nl/onderwerpen/kunst-en-cultuur/ondernemerschap-kunst-en-cultuur>.

bir anlamı yok. Tıpkı politikacılar gibi yöneticiler de zihin işçileri olarak toplumu biçimlendiriyorlar veya en azından onlar da toplumun bir parçası. Ancak yöneticiler içerik anlamında politikacılardan çok farklılar. Politikacılar şeyleri inançları üzerine temellendirmeye çalışırken, yöneticiler şekil verdikleri içerik hakkında bir fikre sahip olamıyorlar. İyi yöneticilerin herhangi bir şeyi yönetebilmelerinin nedeni de bu.

Liberalizmde baş kahraman girişimciydi, baskıcı liberalizmde ise yönetici. Yani, sanatçılara ve diğer yaratıcı bireylere seslenen “girişimci olun” çağrısı bir safsatadan ibaret: Geleneksel girişimciler, oluşacak değişimlerin sonuçlarını bilmeden yaratmak isterler. Neyle karşılaşacaklarını bilmeden gözleri kapalı bir şekilde yaptıkları şeye inanırlar. Esaslı bir girişimci bu anlamda modern sanatçıdan çok da farklı değildir. Fakat, sanatsal veya yaratıcı girişimcilik için bugün yapılan çağrı, aslında, kişinin hayatını hesaplanabilir ve denetlenebilir kılmak için (öz-)yönetim ve öz-tasarıma yönelik bir çağrıdır. Yaratıcı bireylerden beklenen sadece yeni fikirler ve nesneler şekillendirmeleri değil, aynı zamanda onları pazar ölçüleri içinde tutmaları da gerekiyor. Böylece yarattıkları şeyin riskini kabul edilebilir ölçüler içinde tutabilirler.

Hollandalı politikacılar “yaratıcı girişimcilik”ten bahsettiklerinde, aslında “yaratıcı yöneticilik”i kastediyorlar. Konunun özünü, ölçülebilirlik yasasının kurumların hem içinde hem de dışında kullanılmasıyla, güvensizlik yönetiminin fikir insanlarına ve sanatçılara devasa miktarda iş yüklemesi oluşturuyor – söz konusu iş, asıl işten (yetenekleri ve uzmanlıklarından) gün geçtikçe uzaklaşıyor. Mesleklerini ve itibarlarını kaybetmemek için asıl işlerini de yapmak ama karşılığında para aldıkları saatlerin dışında yapmak zorundalar. Çok az müze veya bienal sanatçılara sergi karşılığında para veriyor ve profesörlerinin araştırma saatlerine saygı gösteren sadece birkaç Hollanda üniversitesi kaldı. Baskıcı liberalizmde ölçülemeyen her şey – yaratıcı bir fikir geliştirmek veya temel bilimsel araştırma yapmak için ihtiyaç duyulan zaman gibi – güvensizlikle karşılaşılıyor. Sanat okullarında yaratıcı bir fikir geliştirmek için kullanılan zaman irtibat saatleri ve uzmanlıklar¹⁹ dahilinde

19 Jan Masschelein ve Maarten Simons, “School – A Matter of Form”, *Teaching Art in the Neoliberal Realm* içinde, Pascal Gielen ve Paul De Bruyne (yay. haz.), Valiz, Amsterdam, 2012, s. 69-85.

mantığa uygun hale getirilip resmileştirilmek zorundayken, Hollanda Bilimsel Araştırma Kurulu (Netherlands Organization for Scientific Research [NWO]) izin verilen araştırmaya fon vermek için sonuçlarının doğrudan kullanıma uygun olmasını talep ediyor. Bu, başvuran toplumsal veya ekonomik çıkarlara dair bir kanıt sunabiliyorsa,²⁰ araştırma bursu alma şansının daha yüksek olduğu anlamına geliyor. Böylece temel, derinlikli bir araştırmanın teşvik edilme şansı azalıyor.

Bu ölçülemeyene karşı duyulan güvensizliği 2012’de alınan son ödenek kararlarında da buluyoruz. Özellikle Kültür Konseyi, akademi sonrası sanat programları ve performans sanatları sektöründeki üretim evleri gibi kültürel kesimde deneyleme, yenileme, canlandırma ve çeşitlilik tarafında duran kuruluşları baltalamayı tercih etti.²¹ Diğer taraftan yeterli satış rakamlarına ulaşan veya klasik ölçütleri temsil eden kurumlar nispeten gözetildi. Diğer bir deyişle, % 26’lık kesinti özel olarak hedeflenen ve seçilen bir biçimde yerine getirildi. Kısacası, “olan her şey başka türlü de olabilir”²² modern fikrini benimseyen sanatın, kültürel veya siyasi olarak yıkıcı ve saldırgan olma potansiyeline sahip sanatsal ifadelerin ayağı kaydırıldı. Neoliberal kültür politikaları sadece baskıcı değil, aynı zamanda gerici de.

Mevcut politikanın ideolojik ve pek de mantıklı olmayan doğası tasaruf söylentileri bir anda kesildiğinde de kendini gösteriveriyor. Çünkü, bazı durumlarda hükümetten gelen para kesilmiyor, basitçe başka yere kaydırılıyor. Ödenekler, aralarında “yaratıcı endüstri”nin de olduğu “en iyi sektörler” olarak tanımlanan yönlere kaydırılıyor. Eğitim, kültür ve bilimden sorumlu devlet bakanı Halbe Zijlstra’nın politikası (2010-2012) paraları, kâr amacı gütmeyen sanat sektöründen ticari tasarım ve medya dünyasına aktardı. Böylece kamunun parası, eski refah devleti mantığına göre parayı teslim almak yerine vergi olarak ödemesi gereken bir kesimin

20 NWO’nun raporunda detaylı anlatılmıştır. Bkz. S. D. Broek ve A. J. Nijsen, *Impact Assessment Geesteswetenschappen*, NWO, Den Haag, 2009. Online olarak: <http://www.nwo.nl/suscription-documents/gw/gw---impact-assessment-geesteswetenschappen>.

21 Bkz. Kültür Konseyi, “Summary: Recommendations Cultural Sector Cutbacks, 2013-2016”, *Raad voor Cultuur*, 2012: <http://www.cultuur.nl/Uplod/DOcs/Summary%20recommendations%20cultural%20sector%20cutbacks%202013-1016.pdf>.

22 Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1995.

eline geçti. Hal böyleyken, hükümet bu ödenekleri mimari, yeni medya veya endüstriyel tasarım gibi alanlardaki gelecek yetenekler için ekonomik yatırım olarak tahsis etme girişiminde bulunmadı. Hayır – Zijlstra sektörü genişleterek yeniden tanımladı; böylece Vodafone gibi bir mobil telefon sağlayıcısının, Elsevier gibi bir yayıncılık firmasının ve H&M gibi bir giysi mağazasının çalışanları da Hollanda'nın yaratıcı yığınlarının arasında sayılıyor.²³ “Yaratıcı Endüstrinin Zirvesi” adlı, Hollanda hükümetinin 2011’de vekaleten yaratıcı endüstrinin “en iyi”²⁴ takımlarından birine yazdırdığı ve kültürden sorumlu Devlet Bakanlığı’nın siyasi takvimini belirleyen rapor, rol model olarak Frog Design şirketini öneriyor. Bu, 1970’lerde Sony televizyonları, 1980’lerde de Apple bilgisayarları için yaptığı tasarımlarla meşhur olmuş devasa bir şirket. Bu özel örnek, Flemenk tasarım kuramcısı ve medya alanında eğitim görmüş Florian Cramer’in aşağıdaki fikrini açığa çıkardı:

Konu makro-ekonomik rakamlarla ilgili olduğu zaman tavsiye raporu “yaratıcı endüstrileri” şişiriyor, fakat görüşler ve politikalar ileri sürüldüğü anda, odak endüstriyel sınır ölçülerine uyan tasarım şirketlerine doğru daralıyor... “En iyi takımın”, “yaratıcı endüstriler”e ilişkin görüşleri ve bunların benimsenmesine bakarsak Hollanda hükümeti *Mad Men*’e geriye doğru bir yolculuk yapıyor. Bunun da ötesinde, serbest pazar destekçisi bir hükümetin burada bir merkez komite gibi davranması tuhaf. Temel iş geliştirme planları Çin’deki gibi yapılıyor.²⁵

Ve bu açıklamayla birlikte, o konu açılmış oldu: “Çin.” Bu Asya ülkesinin siyasi sistemi birkaç yıl önce Alman felsefeci Peter Sloterdijk tarafından “otoriter kapitalizm” olarak tarif edildi. Sloterdijk’e göre bu

23 Florian Cramer, “De fictie van de creatieve industrie”, *Open*, Sayı: 22, Eylül 2011, s. 36. İngilizcesi için bkz. “The Fiction of the Creative Industries”: <http://interactivist.autonomeia.org/node/32487>.

24 Topteam Creatieve Industrie, “Creatieve industrie in topvorm,” 2011: www.rijksoverheid.nl/documenten-en-publicaties/rapporten/2011/06/17/creative-industrie-in-topvorm.html.

25 Cramer, “De fictie van de creatieve industrie”, s. 37.

politika pekala yarınlara dünya modeli haline gelebilir.²⁶ Baskıcı liberalizm belki de sadece benzeri bir küresel siyasi sistem için yol yapıyordur. Neyse, şimdi çok da kuruntulu öngörülere sürüklenmeyelim. Meselenin özü, bir tasarruf politikasının yalnızca bir mantık çerçevesinde yürütülmüyor olması ve vergilerin ideolojik değerlendirmeler göz önünde tutularak yer değiştirmesi. Bu konuda aynı şey bilimsel araştırma fonları için de geçerli. Hükümet aynı zamanda NWO'ya araştırma paralarını en tepedeki sektör olarak "yaratıcı endüstriler"e yatırması emrini de verdi. Kaynaklar, ticari ortaklarla eşleşme ve ödenekli araştırmaların teknik özelliklere sahip olması gibi sıkı koşullara bağlandı. Yaratıcılık anlamında yapılacak temel nitelikte ve çok önemli araştırmalar, sanat ve yaratıcı endüstri arasındaki ilişki veya ekonomik kıstasların insan özgürlüğü üzerindeki etkisi ve yaratıcılığın kendisi araştırma gündeminden çıkarıldı. Baskıcı liberalizm bu anlamıyla kendi politikasına karşı yapılacak herhangi bir muhtemel eleştiriye de önlüyor. Aslında yere göğe sığdıramadığı özgürlük sadece koşullu.

BASKI STRATEJİSİ OLARAK SANAT

Alman felsefeci Herbert Marcuse, baskının sadece gücün ve siyasetçilerin politikalarının çıplak uygulaması üzerine kurulu olmadığını *Tek Boyutlu İnsan*'ında (1964) çoktan gösterdi. Baskı toplumsal dokunun bütün seviyelerine giriyor ve dil bu anlamda işleri kolaylaştıran en önemli etkenlerden biri. Kültürün temel bileşenlerinden biri olarak dil, hem yapısında hem de anlamında saklı varsayımlar ve kanaatler taşıyor. Diğer bir ifadeyle, bir ideoloji dile çoktan işlemiştir ve buna karşı bir çeşit inanılası muhalefeti ifade etmek için ihtiyaç duyulan kelimeler aynı zamanda dilden çekip alınabilirler de. Bu durum belki de Hollanda'nın kültürel kesiminin 2012'deki haşın hükümet tedbirlerine karşı takındığı tavrı açıklar. Sanatçılar, kültür profesörleri ve sanat âşıkları hep birlikte felç geçirmiş gibiydiler. Birkaç oyunbaz bağırışmadan ve tuhaf dilekçeden sonra, siyasi başkent

26 Peter Sloterdijk, *Het kristalpaleis. Een filosofie van de globalisering*, SUN, Amsterdam, 2006 [*Kapitalist Dünyanın İç-Evreninde: Küreselleşmenin Felsefi Bir Kuramı*, İlknur Aka (çev.), Kırmızı Yayınları, İstanbul, 2008].

Lahey'e doğru daha dikkat çekici bir protesto yürüyüşü yapıldı. Bunun dışında, tevekkül hali hâlâ hakim tavır gibi görünüyor – özellikle de şu anda yeniden yeni bir hükümet başa geçmişken. Sanatçılar ve kurumlar politik olarak harekete geçmekte zorlanıyor gibiler, diğer taraftaysa, hükümetin tek ve kaçınılmaz seçenek olarak öne sürdüğü pazar yolunu da kabul etmiş gibi görünmüyorlar.

Hollanda'nın kültür kesimi geçtiğimiz 10 yıl içinde, kendinden utanmasını gerektirecek pek çok davranışta bulundu. Kültürel kesim, kanıta dayalı politikasının niteliklerine duyduğu derin inançla ticarileşmeyi kucakladı. Tiyatrolar ve müzeler bilet satışlarına konulan kotayı uysalca karşıladı. Aynı şekilde üniversiteler de kültür yönetimi ve sanat pazarlaması gibi dersler koyma fırsatını kolayca benimsediler. Kültürel katılımcıların müşteri, sanatçıların da yaratıcı girişimciler olarak yeniden tanımlanmaları da dirence benzeyen herhangi bir şeyle karşılaşmadı. Hollanda'nın kültür politikasının, daha önce bahsi geçen Boekman Vakfı gibi araştırma merkezleri ve tarihçi Roel Pots gibi diğer akademik gözlemcileri, çalışmaları ve yayınlarındaki "politik destek" veya "kültür ödeneği" terimlerini "hükümet müdahalesi" kavramı ile, pek de eleştirel veya aksettirici bir yorum yapmadan değiştirdiler.²⁷ Bu dili benimseyerek²⁸ hükümetin kültür politikasının kaçınılmaz değil, ihtiyaç duyulan bir kötülük olduğunu ima ediyorlar. Bu neredeyse pazarın yakışıksız bir doğrulanmasıdır ki, bu da sahiden biraz utanç verici.

27 Bkz. Pots, *Cultuur, koningen en democraten*, s. 578; Cas Smithuijsen (yay. haz.), *Cultuurbeleid in Nederland*, OCW, Den Haag; Boekman, Amsterdam, 2007, s. 135.

28 Bu "jargon"un, Hollanda'daki akademik ve resmi dile nasıl girdiğini gözlemek ilginç. Mesela Pots'un kültür politikası hakkındaki kitabı her 3 veya 5 yılda bir güncellenir. 90'ların sonunda yayınlanan ilk baskılarda "hükümet müdahalesi" kavramından henüz bahsedilmiyordu. Daha yeni baskılarda (2003'ten sonra), nereden geldiği ve tam olarak ne ifade ettiği sorgulanmadan bir anda kullanılmaya başlandı. Aynı şey, Boekman Vakfı'nın müdürü Cas Smithuijsen tarafından derlenen *Cultuurbeleid in Nederland* için de geçerli. Bu kitap, Boekman ve Hollanda hükümeti eğitim ve kültür resmi yönetimi (OCW) tarafından beraberce basıldı ve öğrenciler ile kültür alanında çalışan insanları Hollanda'daki kültür politikaları hakkında resmi, tarafsız ve nesnel bir yolla bilgilendirmeyi hedefliyor. Ama, sanat ve kültür için "hükümet desteği" veya "hükümet hizmeti" yerine "müdahale" kavramını kullanarak hükümet, politikasını serbest pazar durumunun "doğal" yoluna karşılık "doğal olmayan" bir istisna olarak konumlandırıyor. Bu söylem ideolojik olarak tarafsız olmaktan çok uzak.

Peki aslında bu, kültürün kalbini gerçekten etkilemeyen yapay bir retorik kayması değil mi? Kişinin kendisi hakkında veya yaşadığımız dünya hakkında konuşması fikrinin tamamen önemsiz bir şey olduğuna – gerçek etkileri olmayan bir konuşma – Marcuse kendi zamanında çoktan işaret etmişti. Kelimeler, birlikte yaşayışımızın içinde gerçek şeklini aldığı sembolik bir evren meydana getirirler. Konu şu ki, Hollanda’nın kültürel çoğunluğu son 10 yılda bu siyasi olarak doldurulmuş söylemin içine kolayca çekildi ama sadece teknik yönetim meselelerini ilgilendiren tarafsız bir dil ile anlaşıyorlarmış numarası yapıyorlar.

Görünen o ki, bu faydacı dil, toplumun örgütlenme biçiminin haklı olduğu kanaatini destekliyor. Kültür kesimi aynı zamanda üçüncü tarafın, yani pazarın gerçekliğine duyulan inancı da ciddiye alıyor gibi görünüyor. Benzeri bir kolektif inanışta, eleştirelilik ancak “yapıcı” veya “çözüm eğilimli” olduğu zaman kabul edilebilir, çok radikal bir muhalefet rahatsız edici ve konu dışı bulunarak anında kenara itilir. Bunun gibi faydacı bir tutum, insanların gerçekten politik olan bir tavırla açık ve kesin sorular ifade etmeye cesaret etmesini engelliyor. Temelden sorgulanabilir olan, yönetilebilirlik politikası atmosferi içinde buharlaşıyor. “Kültür yönetimi”, “pazarlama”, “girişimcilik”, “kültürel tüketici”, “kanıt temelli politika” ve “hükümet müdahalesi” gibi kelimelerin kesinlikle ideolojik bir imza taşıdıkları gerçeği, faydacı dil içerisinde bir kenara atılıyor. Kültür sektörü bu dili kullanarak uzun zamandır kendini zihnen 2012’nin tasarruf tedbirlerine hazırlıyordu. Son yıllarda, Hollanda kültürü pazar mantığını benimsemek üzere kandırıldı. Sadece siyasette değil, sanat ve akademi çevrelerinde de bu duruma karşı çok az direnç bulunuyor. Elbette cılız da olsa muhalefet sesi yükseliyor ama bunlar da çabucak ötekileştiriliyor ya da naif olduğu veya gerçekçi olmadığı iddiasıyla saf dışı bırakılıyor. Sonuç olarak bu faydacı retoriği, akademisyenler alayı ve kâr amacı güden araştırma şirketi ordusu tarafından desteklenmekten mutlu olan devlet memurları ve politikacılar kullanıyor. Bu yolla, bu dilin sadece ayakları yere basan, ideolojiden muaf bir “iyi yönetimin” parçası olduğunu öne sürüyorlar. Bilimin metodolojisi doğru ama tarafsız desteği, bunun değer yargılarından muaf bir söylem olduğunu kanıtlamalı. Topluluk sanatı veya her türlü yaratıcı çevre projesinde olduğu gibi, insanların “daha iyi bir toplum” için bilinçli bir gayret gösterdikleri sanat çevrelerinde bile,

arabulucular, istenen hedefe ancak esaslı bir faydacılıkla ulaşılabilceğine inanıyorlar. Sanatçılar ve diğcr yaratıcı insanlar, itibarın yeniden kazanılmasının ve toplumsal süreçlere etki edebilmenin tek yolunun yapıcı faydacılıktan geçtiğine inanıyorlar. Belçikalı araştırma şirketi BAVO'nun vardığı sonuç şöyle:

Son birkaç yıl içinde, Hollanda'daki kültürel aktörler arasında, toplumun şiddetli kınamalar ve manifestolarla hiçbir şekilde ilgilenmediğine dair bir fikir birliği oluştu. Aslında diğcr toplumsal aktörlerin, kültürel aktörün eleştirel çalışması için ne kadar iyi niyet taşıdığının bir önemi yok; güncel uygulamada, somut sorunları çözmeye bir milimetre bile yaklaşımlarına yardımcı olmuyorlar. Dolayısıyla yeni faydacılar, kültür etkinlikleri için acil olan uygulanabilir değcrleri en önemli hedefleri olarak belirlediler.²⁹

Yaygın Marcusecu geleneğe göre, BAVO Hollanda'nın kültür arabulucularının siyaset-sonrası "üçüncü yol mantığı" nı dillendiren retoriğe gönderme yapmakla kalmıyor, "destansı gerçekçilik" (Willem Jan Neutelings), "kirli gerçekçilik" (Rem Koolhaas), "taze muhafazakârlık" (Roemer van Toorn), "radikal aleladelik" (Henk Oosterlinck) ve "radikal fırsatçılık" (Friedrich von Borries) örneklerindeki gibi, ilerlemeci sıfatları muhafazakâr isimlerle birleştirerek destekliyor da. Mimarların ve sanatçıların güncel, somut eylemleri çoğunlukla, serbest pazar işleyişinin gizli olumsuz yan etkilerini, gerçek yapısal ve siyasi sebeplerine değinmeden ya yumuşatıyor ya da bu etkilerle onları tedavi eder gibi başediyor. Bugünlerde sanatçılar, küratörler ve diğcr yaratıcı işçiler, çözdüğü sorunlardan daha fazlasını yaratan "dik kafalı" modern sanatçıların aksine, daha faydacı, sorun çözücü bir yaklaşımı tercih ediyorlar gibi görünüyor.³⁰ Yaratıcı müdahalelerde bulunurken, makro-ekonomik ve siyasi sebeplere dokunmadan mikro-sosyal sorunlara

29 BAVO, *Too Active To Act: Cultureel activisme na het einde van de geschiedenis*, Valiz, Amsterdam, 2010, s. 17.

30 Ayrıca bkz. Pascal Gielen, *Creativity and Other Fundamentalisms*, Mondriaan Fund, Amsterdam, 2013.

odaklanıyorlar.³¹ BAVO örnek olarak, başarılı Hollandalı sanatçı Jeanne van Heeswijk'i ve onun Rotterdam'ın Nieuw Crooswijk bölgesinde 2005'te yaptığı sanat projesini veriyor. Hükümet yetkilileri ve projeyi geliştirenler, bu mahalleyi yıkmak ve ucuza kiralanan evlerin büyük bölümünün yerine çok daha pahalılarını koymak istedi. Mahalledeki daha zayıf sosyal gruplar geri dönemeyeceklerdi. Van Heeswijk, *Dwaallicht* isimli projesiyle kamusal alanda çeşit çeşit etkinlik düzenleyerek mahallenin tarihini anmak istedi. Fakat çalışması, konut şirketleri ve politikacıların, yerel nüfusu daha yüksek sosyoekonomik sınıfların çıkarları uyarınca yerinden etme kararına değinmedi. Mahalle sakinlerinin yaşadığı duygusal ve muhtemelen para kaynaklı stresi “sembolik olarak telafi etmek”ten öteye gitmedi.³²

Paul De Bruyne ile birlikte topluluk sanatı üzerine yaptığımız bir araştırma olan *Community Art: The Politics of Trespassing*'de [*Topluluk Sanatı: İhlal Siyaseti*, 2011] benzer bir sanatsal fenomenle karşılaştık ve bu karşılaşma kesinlikle Hollanda sınırları içinde kalmıyor. Sanatçılar ve diğer yaratıcı arabulucular gittikçe daha fazla faydacı ve “yapıcı” bir yaklaşım takınıyorlar. Ve bunu, politikacılar, inşaat firmaları, yerel tüccarlar veya ilçe emniyetiyle karşılıklı kazanç elde etmek için ortaklıklar kurarak yapıyorlar. Karşılıklı kazanç dediğimiz durumda da, toplumsal sorunlar ustalıklı ve tedavi etmeye yönelik bir tavırla törpüleniyor ama kökten bir çözüme kesinlikle ulaşılmıyor. Ya da Marcuse'un fazlasıyla duygusal ifadesini alıntılanarak, bu sanatçıların yalnızca “mutsuzluk içinde öfori”³³ yarattıklarını söyleyebiliriz. Yani yaratıcı arabulucular, genel hakimiyet ve ideolojiyi sessizce sadece söylemlerinde değil, eylemlerinde de doğruluyorlar. Bu durumun çoğunlukla, seçkin müzayede evleri, ticari galeriler ve sanat fuarlarından oluşan çılgın sanat pazarının sanat sosyetesinden epey uzaklaşmış sanatçıları ilgilendirdiğini de belirtmeliyiz. Fakat, bu moda dünyanın dışında kalmak için çoğunlukla bilinçli bir şekilde alınan karar, bu sanatçıların vahşi kapitalist pazar mantığından kaçmalarına izin vermiyor. Tam tersi: Baskıcı

31 Pascal Gielen, “Mapping the Community Arts”, *Community Art: The Politics of Trespassing*, Paul De Bruyne ve Pascal Gielen (yay. haz.), Valiz, Amsterdam, 2011, s. 15-34 [bkz. bu kitapta s. 200-219].

32 BAVO, *Too Active to Act*, s. 54.

33 Marcuse, *One-Dimensional Man*, s. 5.

liberalizmin memur zihniyetini ve etkilerini sergilediği yer tam da burası. Dili, ve sağ kanada neredeyse hiç yakınlık duymayan iyi niyetli sanatçıların eylemlerini amaçlarına ulaşabilmek için kendine mal ediyor. Daha da kötüsü, sanatın dili baskıcı taktiğin tamamlayıcısına dönüşüyor.

PAZARIN ÖTESİNE Mİ?

Yukarıda anlattıklarımız, serbest pazardan kaçışın çağdaş sanatçı için aşırı tehlikeli bir girişim olduğunu gösteriyor. Baskıcı liberalizm sanatın özgürlüğünü ve özerkliğini şartlara bağlayıp, sanatı hükümet bütçesinden çıkartmayı ve serbest pazara aktarmayı tercih ettiğinde durum kesinlikle bu oluyor. Bu koşullar altında, kişinin kendini sanat pazarının merhametine bırakmaması zaten bir başarı sayılır. Fakat asıl soru daha çok kişinin bütün bir pazar algısından kaçıp kaçamayacağı... Yanıt ise, BAVO ve Van Heeswijk örnekleri üzerinden gördüğümüz kadarıyla hangi pazardan söz ettiğimize göre değişiyor. Her şeye rağmen, gözümüzün önünde bir çözüm bolluğunun olmaması bu soruyu sormamamız gerektiği anlamına gelmiyor. Sanatçının elinde bir tek ütöpik cennete göç etmek mi kaldı? Baskıcı liberalizmin işletme gerçekçiliğinin seve seve bizi inandırmak istediği şey bu. Çünkü bir göç, toplumun *dışına* değil *içine* doğru yapılan bir göç ise araştırılmaya değer. Sanatçıların, acımasızca serbest pazarın üçüncü gerçek tabanına çekilen günümüzün tek boyutlu dünyasına karşı çıkabilmelerinin yollarından biri bu. En azından gözlemlemek için dünyanın yanbaşıda veya üstünde durarak övgüye değer hamleler yapabilirler ve “aşkınsal” yolculuklarının dönüşünde de dünyaya ayna tutabilirler. Bir sanatçının bunu hangi sahada yaptığı, içinde Damien Hirst gibi biri olan sanat sosyetesinin dünyasında mı, yoksa daha ziyade toplumsal konularla ilgilenen Van Heeswijk’in dünyasında mı yaptığı fark etmez. Her şeyden önemlisi sanatçının bunu *nasıl* yaptığıdır. Kişi, varolan düzene sadece onun üstüne çıkarak etkili bir biçimde müdahale edebilir. Bunu, sonrasında, rahatsız edici bir unsuru gerekli mesafeden araya dahil etmek için yapar. Kullanılan araç gözetilmeksizin, sanatçı, o her zaman başka türlü olabilecek muhtemel imgeyi topluma sunmak için hayal gücüne başvurmak zorundadır. Sanatçının görevi – yine Marcuse’dan alıntılanarak – *sanatsal*

yabancılaşmayı tarihsel ve aşkınsal bir açıdan algılamaktır.³⁴ Yani sanatçı, belirgin politik mesajlar yayma gerekliliği olmadan bir kez daha politik davranmak zorundadır.

Fransız felsefeci Jacques Rancière'e göre,³⁵ toplumu siyaset yönetiyorsa, sanatçının siyasi rolü de mevcut hakimiyeti her zaman başka türlü olabilme ihtimalini taşıyan bir biçim ile yüzleştirmektir. Bu seçeneği kullansaydı Van Heeswijk, sakinlerin mahalleleri için düzenlenen bir veda törenine katılmalarını sağlamak yerine, onlara peşine düşmeye değer bir dünya gösterebilirdi, böylece onlar da bu dünya için savaşmak isteyebilirlerdi. Sanatçı ancak o zaman sanatsal ve yaratıcı araçların gerçekten siyasi yönden işe yaradıklarını sağlayabilir. Hirst'ün durumuna gelirsek, içinde yıkandığı yapmacık kapitalizmi ve İngiliz şovenizmini onaylamaya daha fazla devam edemezdi, ama aşırı özdeşleştirme ve aşırı tüketim aracılığıyla onu aşırı uçlara itti. Hatta daha fazla yıkım sergileyerek ait olduğu topluluğun ölmekte olan koşullarını öyle bir yolla ayıklayıp yüceltti ki, kendi dünyasına tamir edilmez bir zarar veriyor.

Görsel sanatçı Renzo Martens'in çalışması bu örneğin Hollanda'daki en iyi temsilcisi olabilir. *Enjoy Poverty [Fakirliğin Tadını Çıkar]*, 2008] gibi filmlerle izleyicileri kendi ahlaki sınırlarına taşıyor. Belgesel Martens'i, Demokratik Kongo Cumhuriyeti'ni, oradaki dünyayı iyileştirme isteğiyle gezerken gösteriyor ama gösterdiği bir şey daha var ki, o da, eninde sonunda filmi kendi sanat kariyerini ilerletmek için nasıl kullandığı... Martens'in kendisi zaten projelerine dair fazlasıyla kararsız ve bu ikircikli durumu sanat âşığı izleyenlerinin kendilerini rahatsız hissetmelerine neden olacak bir biçimde gösteriyor. Örneğin, sanatçının yerel düğün fotoğrafçıları için kamera karşısında düzenlediği atölyeler, ileride belgesel fotoğrafçıları olarak daha çok para kazanmalarını sağlayacak bir eğitime benziyor.

Niçin batılı gazetecilerin ve fotoğrafçıların, kendi yerel kaynakları üzerinden zengin olmalarına izin versinler ki? Sonuç olarak Kongolu fotoğrafçıları açlıktan ölen çocukların ve gelişigüzel öldürülmüş, sineklerle kaplı bedenlerin – kamuflajlı milisler! – şipşak resimlerini kendileri çeke-

34 Marcuse, *One-Dimensional Man*, s. 67.

35 Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, Gabriel Rockhill (çev.), Continuum, Londra, 2004.

bilirler. Bu arada bu onlara, Kongolu gelinle damadın kazandıracağından çok daha fazlasını kazandırır. Martens, “onları, kendi fakirliklerinden faydalanacakları şekilde eğitmeliyiz” diyor. Belgesel baştan aşağıya bir cümbüşe dönüyor ve Hollandalı sanatçı köy için bir parti düzenlediğinde işler izleyiciler için iyice rahatsız edici bir hal alıyor. Olayları biraz canlandırmak için, “Fakirliğin Tadını Çıkar” sloganıyla kocaman parlak mavi bir neon tabela yapıyor ve kelimelerin arasına da, yanıp sönen pembe bir “lütfen” koyuyor. Fakat, İngilizce olan sloganı, Fransızca konuşan Kongoluların küçük bir bölümü anlıyor. Ama zaten mesaj onlar için değil, belgeseli bir müzenin beyaz duvarları arasında güvenli bir mesafeden izleyen kozmopolit sanat takipçileri için üretilmiş. Aynı takipçiler daha sonra bir fincan sıcak kahve ve leziz bir dilim pasta eşliğinde kafeteryada film üzerine yorumlarını yapacaklar. Martens, estetik ve etiği altüst ediyor ki önemli siyasi mevzular öne çıksınlar. Ama sanat pazarından da tam olarak uzaklaşmıyor. Tıpkı Hirst’ün çalışmaları gibi onun çalışmaları da, düşündürücü fiyatlara satıldıkları klasik ticari galerilerde sergileniyorlar. Batı sanat dünyasının büyük bölümü gibi, Martens de fakirlik (Afrika’nın) üzerinden geçiniyor... Fakirliğin tadını çıkaran *biziz*, onlar değil.

Martens, Jonas Staal ve Hans van Houwelingen gibi Hollandalı sanatçılar, kendi üsluplarınca, pazar mekanizmalarını, hükümetin dilini ve ulusalcılık ile popülizmi açığa çıkaran bir doğrudan siyasi söylem yürütüyorlar. Ve, günümüz kültürünün açıklığına karşı bir yabancılaşma açısı sunmak için Marcuse’un dolambaçlı aşkınsal yolunu kullanıyorlar. Ama bu yine de sanat pazarından ya da en azından çağdaş sanat dünyasındaki klasik bienal ve müze çevrelerinden kaçtıkları anlamına gelmiyor. Onlara çalışmalarını gerçekleştirme kurumsal teminatını ve kariyerlerini uçurma fırsatını veren tam da o profesyonel dünya. Fakat bu “kariyerlerini uçurma” dediğimiz şey çoğunlukla sadece, artık ikna edilmeye ihtiyacı kalmamış birbirine daha yakın küçük bir grup insan için gerçekleşiyor. Yani mesajları kesinlikle politik ama uygulamaları gerçek bir siyasi çalkantıyla sonuçlanmıyor. Benzeri bir şey ancak, sanatçıların ve diğer sanat aktörlerinin toplumu gerçekten dönüştürmeye başladıkları bir ihtimaller dünyasında varolabilir. Bunu öncelikle, kendi ekonomilerini, hareketlerini ve ilişkilerini baştan aşağıya gözden geçirip kendi hayatlarını farklı biçimde yeniden düzene koyarak yapabilirler.

Benjamin Verdonck'un bir projesi benzeri bir girişimin ne kadar zor olduğunu gösterdi. Belçikalı performans sanatçısı ve yönetmen 2010'da yayınladığı bir ekoloji manifestosuyla ("*Performans sanatları sektöründe eşit ve adil bir sürdürülebilirliğe geçiş için nizamname*"), Flaman hükümetinden para desteği alan bütün performans sanatçıları ve sanat kurumlarını bir yıldan uzun bir süre için sıkı ekolojik kuralları izlemeye çağırdı. Kurallar arasında haftanın altı günü sıkı bir vejetaryen olmak ve bir sanatçı veya kuruluş olarak hayatta kalmak için ihtiyaç duyulmadığı sürece uçağa binmemek vardı. Verdonck, projeden bir yıl sonra yaptığı bir değerlendirme konuşmasında sadece bir sanat merkezinin (Antwerp'teki Scheld'Apen) manifestoyu imzaladığını açıkladı. Bu, deneysel olarak hayatı tepetaklak etme çağrısı dikkatlice uygun zamanla sınırlandıysa da, tek bir sanatçı veya sanat kuruluşu daha bu zorluğu göğüslemeye cesaret edemedi. Verdonck'un çağrısı hem anaakım medya hem de sanatçı meslektaşları tarafından "pek gerçekçi olmadığı" gerekçesiyle görmezden gelindi. Hatta bazıları bunu sanatın özgürlüğüne karşı bir tehdit olarak bile değerlendirdiler. Gerçi birkaç tiyatro ve oyunevi, Verdonck'un çağrısından sonra sebatla güneş paneli ve düşük-enerjili ampül arayışına girdi. Sanatçı dünyanın ilerlemesini sağlamadı ama bir düşünceyi işleme koydu ve – daha da önemlisi – etkin eylem ivme kazandı.

Sadece böyle bir duruma – sanatsal eylemin yaşam tarzımıza gerçekten müdahale ettiği – "politik" çalışma diyebiliriz. Bu aynı zamanda sanat eserinin içeriğinden veya mesajından tamamen ayrı da olabilir. Bugün, geniş bir toplumda beyaz bir kanvas için özerk bir alan edinmeyi başaran herhangi biri siyasete angaje oluyor. Artan popülizm ve medya gerçekçiliğine karşı minimalist çalışmanın önemini savunan bir müze müdürüne de mütevazı bir siyasi eylemci denebilir. Sonuç olarak o da, varolan her şeyin veya her durumun başka türlü de olabileceğini gösteriyordu.

Fakat, Hollanda'daki müze ve tiyatrolar gibi sanat kurumlarının son birkaç on yıldaki tutumlarına baktığımızda, genel olarak görece pasif bir duruş sergilediklerini görüyoruz. Jeopolitiğin hakim olduğu günlerde ulusalcılığın araçları haline geldiler, devreye baskıcı liberalizm girdiğinde de müzeler ve diğer sanat kuruluşları "çağdaş" oldular ve kendilerini iş adamları, ziyaretçi sayıları ve verim ölçümleriyle meşrulaştırmaya giriştiler. Bu kamuya karşı haklı çıkarma ve temsil edilme halleri zaman zaman

sanatın kendi içindeki referans değerlerini etkilediyse de, görünen o ki, Hollanda'da özgünlüğün özü bugün derinlerde bir yerlerde dokunulmamış olarak duruyor. Kurumlar gün geçtikçe daha fazla anonim şirket gibi davranmaya başladıkça, sanatsal değerlere dair "klasik" modern fikirler de yerini koruyor. Fakat, Hollanda'nın bazı sanat kurumları ve sanatçıları ne kadar kof, kurnaz, rekabetçi ve randımanlı görünürlerse görünsünler, şimdilik sanatın özerkliği, sınırları aşma ve özellikle de hayal gücü hâlâ hayatta. Sanat dünyası, *varolan her şeyin başka türlü de hayal edilebileceği* fikrini yeşertmeye devam ediyor. Bu fikir modern çağın başlangıcından beri ayakta. Bu arada bu fikrin, reklamcılar tarafından taklit edildiği, yaratıcı endüstri tarafından kötüye kullanıldığı ve baskıcı liberalizm tarafından kesin olarak alıkonduğu şüphe götürmez. Ama, Hollanda'da hâlâ gerçekten özgür bir hayal gücünün veya mutlak olasılıklar fikrinin ne olduğunu bilen insanların etrafta dolaştıklarını anlamak için sanat kuruluşlarının veya akademilerinin hizmet beyanlarındaki dile bakmamız yeterli. Daha önce bahsettiğimiz faydacı üslubun yanı sıra bu tür metinler, benimsenen gerçekçilik söyleminden ziyade ileriye giden bir sanatsal ütopyanın hâlâ varolduğunu gösteriyor. Şu an hâlâ Hollanda sanat dünyasının, kurgu olmayandan kurgu olana geçiş yolunun modern çağdan beri nasıl algılandığına dair berrak bir hafızası var.

Fakat baskıcı liberalizmi tersine çevirmek istiyorsak, sanatın modern "gerçekliği"ni (olan her şey başka türlü de olabilir) kültür politikalarının ardındaki itici güç haline getirmek zorundayız. Sanatçılar ve diğer aktörler, yukarıda resmedilen Marcusecu dünyevi aşkınsallık imkânının tamamen kaybolmasını önlemek istiyorlarsa, "barışı bozmak" zorundalar. Nasıl ki pazar bugün bankalarını baskıcı liberalizmin yardımıyla tıkabasa dolduruyorsa, sanat dünyası da dünyanın gidişatına karışmak için kendi sınırlarının ötesine geçmek zorunda kalacak. Serbest pazarı, sanat dünyasının duvarlarından içeri sızmayı düşünmekten alıkoyabileceğimizi varsaymak bir yanılsamaya kapılmak olurdu. Dahası, kişinin kendini korumak amacıyla yeniden, modernist idealin ruhu içindeki tapınağına çekilmesi de gerici bir tavır olur. Sanat, daha ziyade bütün kalabalıklarını toplayarak saldırıya geçmek zorunda kalacak. Bunu yaparken de muadili sanat akademilerinin ve stüdyolarının tanıdık alanlarıyla yetinmemeli ve toplumsalın ev, sivil alan, siyasi arena ve evet, serbest pazar ve tepedeki baskıcı liberalizm gibi "yabancı" alanlarına da zorla girmeli.

Bunu yapmak içinse Hollandalı sanatçıların ve sanat kuruluşlarının öncelikle ve en önemlisi kendi değerlerini sanatın kendi mantığına göre tahayyül etmeleri gerekiyor – böylece, baskıcı liberalizmin kuralları daha fazla geçerli olmayacak. Sanatçılar ve kuruluşlar daha sonra, pazarın hem kamusal hem de dahili alanlardaki sömürgeci mantığına karşı, aynı alanlara örnek olacak yeni modeller geliştirerek belli bir taktikle cevap verecekler. Örneğin, pazar mantığının şimdi ev eğlence sistemleri ile işgal ettiği ve bireysel yaratıcılığı engellediği dahili alanda, müzeler ve bienaller, internet, çocuklar için atölyeler, gönüllü çalışma ve formatlanmamış ve önceden programlanmamış her türlü olasılık yoluyla bu yaratıcılığın önünü yeniden açacaklar.

Öğretmenler meslektaşları arasında ve sanat okullarının duvarlarının ardında girişimcilik, pazarlama ve işletme çağrılarını politik bir söylem içinde ele alacaklar. Öğrencilerin, bu hakim çağrının ideolojik olarak peşin hükümlü olduğunu ve kocaman bir olasılıklar kaleydoskopunun içinde hayal edilmiş tek bir gerçeklik sunduğunu kendilerinin anlamasını sağlayacaklar. Onlara aynı zamanda bir sanatçının kaderinin girişimcilerin iddia ettiği gibi bireysellik olmadığını, kolektif dayanışma yapılarına başvurabileceklerini de öğretecekler. Örneğin bugünlerde Hollanda'daki birçok sanatçı yerleşkesi ve yurtdışındaki kimi bienal çevreleri alternatif bir değiş tokuş ve hizmet ekonomisi üzerinde anlaşmaya vardılar bile. Sanat dünyası, pazarın değer sistemi içinde bu liberallikten uzak ilişkiler üzerine inşa oluyor. Sanatçılar ve tasarımcılar mesela, yaratılan müştereklerin serbest haklarına göndermede bulunarak yaratıcı endüstrinin ve baskıcı liberalizmin mülkiyet yasalarına karşı çıkıyorlar. Bu müşterekler Hollanda'nın çeşitli bölgelerindeki yayıncılar ve sanat prodüktörleri tarafından desteklenmeye çoktan başladılar bile.

Sanat organizasyonları da bundan böyle ne istediklerini sorarak oluşturduğu binbir türlü pazarlama stratejisiyle izleyiciyi cezbetmeye çalışmayacak. Tersine, kurumlar izleyicilerine kamusal alanda ne istemeleri *gerektiğini* söyleyecekler, tabii bu izleyiciler hayal edebilme yetilerini korumak istiyorlarsa... Faydacı retorikğin dışına yönelen yolculuğu kimi zaman bir anda başlatmak gerekir. Hollanda'nın kurumları yakın geçmişte gerçek bir rehberlik rolü üstlenmekten, topluluk için kendi değer çerçevelerinde belirledikleri tasarımları önermekten neredeyse utanır gibi göründüler.

Patronluk veya bilgiçlik taşıyormuş gibi algılanma korkuları yüzünden toplumda sergiledikleri performanstan oldular.

Çok fazla Hollandalı sanatçı ve sanat kuruluşu kendini baştan aşağıya hayal gücüyle örülmüş beyaz duvarların içindeki güvenli bir adaya sürgün etti. Gerçekliğe dair hiçbir talepte bulunmadığınız sürece burada her şey mümkündür. Eğer sanat gerçekten pazarın ötesine geçmek istiyorsa, kendi dünyasının dışına şu anda olduğundan daha fazla müdahale etmek zorunda kalacak – tabii kendi koşulları altında kendi değerlerini kullanarak. Pazar ve hakim mekanizmalar da bu dış dünyanın parçası. Süregiden ekonomik krizler pazarın kendisinin de bu esnada yüksek dozda “yaratıcı yıkıma”³⁶ yol açabileceği izlenimini veriyor.

Şimdi Renzo Martens, Jonas Staal veya Hans van Houwelingen’in çalışmalarından açık sonuçlar çıkarıp, onları gerçek yaşam biçimlerine dönüştürecek sanatçıyı bekliyoruz. Şimdi, Jeanne van Heeswijk’in çalışması üzerine düşünen ve onu esaslı bir politik biçime taşıyacak sanatçıyı bekliyoruz. Bu Hollandalı sanatçılardan birinin çıkıp kendisi için bir adım atması da bir dereceye kadar mümkün tabii. Ben kesinlikle hepsinin kendi çalışmalarına epey derinlikli düşünerek yaklaştıklarına ikna oldum. Bu sanatçılar, çalışmalarının siyasi etkililiğini hiç durmadan deneyliyorlar zaten. Hollanda’daki şiddetli kültür düzenlemesi bu işi kesinlikle hiç kolaylaştırmıyor ama kesintilerin baskıcı doğasını çok daha görünür kıldı. Bu baskıcılığın Hollanda ve ötesindeki kökünü dibinden kazımak bundan sonra bu veya diğer sanatçıların elinde.

36 Joseph A. Schumpeter, *Capitalism, Socialism and Democracy*, Routledge, Londra ve New York, 2010.

TOPLULUK SANATLARINI HARİTALANDIRMAK

SANATIN YETERSİZLİĞİ

Yasadışı bir göçmen, bir sanatçı hakkındaki eleştirisini çekinceyle kamera önünde ifade ediyor. Adam, bir kamusal müdahale için Belçikalı sanatçı Benjamin Verdonck ile işbirliği yapacağına söz vermiş. Proje, dikkatleri mültecilerin, yasadışı göçmenlerin ve diğer vatansızların sorunlarına çekiyordu. Yardımsever sanatçı, üzerine, “*Nokia, connecting people*” [Nokia, insanları buluşturur] ve “*My home is where Stella is*” ([Stella neredeyse evim orasıdır] Stella Artois bir Belçika birası markası) gibi bilindik reklam sloganları yazdığı kartondan bir evi caddenin ortasına koymuştu. Verdonck’un sanatsal eylemi çerçevesinde bu sloganlar, kafa karışıklığı yaratan ve hatta iç acıtan bir ifadeye bürünmüşlerdi bir anda. Mevzuyu kaçırın kimse olmadı. Sanatçı, bu kırılğan konutların yanı sıra bir tane de ilan hazırlamıştı. İlanda, kendilerini göçebeye dönüşmüş bulan bu insanların – çoğu zaman kendi tercihleri dışında – içinde bulundukları durumun anlaşılması isteniyordu. Sanat içerikli gösteriler esnasında yasadışı göçmenler bu ilanları dağıttılar. Fakat, kameranın karşısındaki adam sanatçının mesajını verme şeklinden hafifçe rahatsız olmuştu. İlanı dillendiren el yazısının bir çocuğunkini andıran hali, bu adama göre pek de ikna edici değildi. Yasadışı göçmen, kendisinin ve yoldaşlarının davalarının yeterince ciddiye alınmadığını düşünüyordu. Verdonck kendini aynı kamera karşısında, bu çocukça üslubun sadece kendi şahsi sanat tarzının bir parçası olduğu yönünde savundu...

Yasadışı göçmen ve sanatçı arasındaki bu kısa devre, kendi dünyanın sınırları dışına çıkan bütün sanat maceralarının ortak belirtisi olarak

değerlendirilebilir. Sanat ne zaman bir tiyatronun ya da müzenin o tanıdık çevresini terk etse, farklı fıkirlere, takdirlere ve yorumlara yem oluyor. Üstelik bunun için toplumsal sorumluluk alması veya siyasi eylemciliğe başvurusu da gerekmiyor. Kamusal alanda beliren estetik bir ses ve “güzel” bir görüntü de, sadece fazlalık yaptığı gerekçesiyle bir protesto fırtınası başlatabilir. Fakat yukarıda anlatılan olayda başka bir şeyler dönüyor. Verdonck bu sanatsal müdahalesiyle, yalnızca kendine uygun görülen alandan çıkmakla kalmıyor, aynı zamanda toplum hakkında, o toplumun belli bir kısmına yöneltilmiş bir açıklama yapmaya da cüret ediyor.

Bir konser salonunun, bir tiyatronun veya bir müzenin sınırları içinde veya dışında yer alan veya gösterilen bütün sanatlar, toplum hakkında, toplumun belli bir kısmına yönelik açıklama yaparlar. Başka bir ifadeyle, bütün sanat *ilişkiseldir*. En nevi şahsına münhasır münzevinin sanat çalışmaları bile, sanat olarak kabul edilebilmek için görölmeye veya işitilmeye ihtiyaç duyar. İçine, yalnızca seçkin bir grup insanın girebildiği hayli seçkin bir çevrede gösterilen en soyut eser bile toplum *hakkında*, toplum *içinde* ve topluma *yönelik* bir açıklama yapar. Fransız küratör ve sanat kuramcısı Nicolas Bourriaud (1998), “ilişkisel” kelimesini, sanat dünyasının belli bir bölümünün ve eğiliminin üzerine ışık tutmak için kullandığında aslında yetersiz bir tercih yapmıştı. Çünkü sanat, ya *de facto* ilişkiseldir ya da sanat değildir. Buna rağmen Bourriaud, *ilişkisel estetik* kavramını sanatın belli bir biçimi için kullanıyor ama, verdiği örnekler aslında bazı sanatçıların belirli bir tutumunu işaret ediyor gibi görünüyor. İlişkiler kuran sanatçının tutumu, izleyicisiyle bilinçli bir şekilde iletişim kurmaya çalışmak olarak tarif edilebilir. Dahası, bu yönü sanatına bilfiil dahil de ediyordur. Bu amaç için kullandığı sanat türü, bu çabanın tamamen dışında kalmaz ama, ona kıyasla ikinci önemde kabul edilebilir. Aslında sanatının içinde bulunduğu toplum ve çevre hakkında ne demek zorunda olduğu – bir müzenin içi veya dışı – o kadar da önemli değildir. Fransız küratöre göre, sanatçı, izleyiciyle bilfiil ilişki kurma arayışında ve diyalog kurma çabasında olduğu sürece ilişki yakalamaya çalışan bir estetik de iş üstündedir. Bu, ilişki halindeki sanatçının çalışmalarının yıkıcı olsa bile eleştirel olduğu anlamına gelmiyor. Çalışmalarında yakalanabilecek yegane eleştirelilik ziyadesiyle dolaylıdır; çünkü iletişim ve diyaloga karşı duyduğu belirgin açlık, mevcut toplumdaki sosyalleşme eksikliğinin ifadesi olabilir.

Fakat, girişte verilen Verdonck ve yasadışı göçmen örneği bu durumun ötesine geçiyor, zira Verdonck toplumun bir sorununu alenen açığa vuruyor. Sanatçı eylemiyle yalnızca bir ilişkinin peşinden koşmuyor aynı zamanda bu izleyicilere eleştirel bir mesaj da sunuyor. Sanatsal ifadenin oyuncu ambalajı, onun açık, siyasi, belki biraz da yıkıcı olan karakterini zar zor örtüyor. Şunu söylemeden ilerliyor: Bu belirli sanatçı açıkça yasadışı göçmenin tarafını tutuyor. Eylemi durumlarını açıkça duyurmayı amaçlıyor. Öyleyse niçin özellikle bu yasadışı göçmen tam olarak tatmin olmuş değil? Yanıt çoktan verildi bile: Belirli bir estetik biçime karşı gardını alıyor. O halde görünüşe göre Verdonck'un özgün estetik imzası gerçekten iyi bir amaca hizmet etmiyor. Gerçek siyasi iddiaları olan eyleminin güvenilirliği zayıf bir kurgu dünyasında kayboluyor. Çünkü sanatçı ilk etapta hâlâ bir sanat projesi gerçekleştirmenin peşinde. Meseleyle kurduğu bağın ne kadar iyi niyetli olduğunun bir önemi yok, sivil eylem ancak ikinci sırada geliyor. Diğer taraftaysa, yasadışı göçmen için sanatçının topluma yaptığı çağrının ciddiye alınmaması ihtimalinin yarattığı endişe hali önemliken, sanatçı için sanatın yarattığı ayrıcalığı kaybetme fikri ürkütücü görünüyor. Öncelikle ve en önemlisi çocukça dokunuşunun onu sanat dünyası içinde tutmasına ihtiyacı var. Sanatçıyı eylemciden, sanat dünyasını siyasi dünyadan ve sanat eserini de toplumsal çalışmadan ayıran şey bu şımarıklık etiketidir. Yasadışı göçmene daha iyi veya daha mutlu olması için yardım edilip edilmediği sorusu, tamamen başka bir konu.

Bu arada Verdonck'un kendini şanslı sayması gerektiği yeterince ortada, çünkü müdahalesinden bir yıl sonra eylemin maddi izleri şüphesiz bir çağdaş sanatlar müzesinde takdir ediliyor olacaktır. Hayal gücünü harekete geçiren sergideki çalışma her anlamıyla şiirle ve zaman zaman da toplumun eleştirisiyle doludur. Çalışmanın ortaya çıkardığı siyasi mesajın doğru mesaj olduğunu saptadığında müttefik izleyicinin durumu başıyla onaylaması şaşırtıcı olmaz. Sokaktayken yıkıcılığını belli oranda koruyabilen, müzede sağduyunun içinde kayboldu işte. Sanatın önemi ve özellikle de etkisi kesinlikle bağlamına dayanır. Verdonck'un çalışması müzenin içinde, çağdaş sanatın sıkı ölçütlerine her anlamda uydu. Bir tek şey kesin görünüyor: Stella ile veya Stella'sız, sanatçı evine gelmiş bulunuyor. Yasadışı göçmenin ise o esnada, Stella'nın içinde boğulmaktan ziyade bir evin tadını çıkartıp çıkartamıyor olması da yanıtlanması bir

şekilde zor bir soru. Sanatsal bakış açısına göre ise bu, tamamen alakasız bir soru. Estetik ve etik iki ayrı şeydir.

SANATSIZ ESTETİK

Verdonck “örneği” bize, içtenlikle siyasi bir görüş bildirmeyi dileyen sorumlu sanatçının kendini özellikle karmaşık bir role zorladığını gösteriyor. Durum özellikle de bu toplumsal iddiayı sanatsal bir noktada gerçekleştirmeye çalıştığında bu hali alıyor. Verdonck’un konumu – ya da en azından burada anlatılan projesi – Bourriaud’nun fikirleri üzerinden *öz-ilişkisel* diye tanımlanabilir. İzleyici ile kurulan bağlantılı ilişki, siyasi çağrışımları da kapsayarak uzun vadede sanatçının sanatsal kimliğine hizmet ediyor. Konuya dahil olan yasadışı göçmenler, eninde sonunda sanat dünyasındaki güvenli yerini alacak olan projeye suç ortağı yapılmışlardı.

Fakat, *öz-ilişkisel* estetik, *öteki-ilişkisel* denen bir şeyi de varsayıyor. Modern sanatın tarihinde, nihayetinde sanatçının veya sanat topluluğunun kimliğine değil de, başka bir kişiye hizmet eden projeler ya da gösteriler tespit etmek mümkün mü? Sonunda sanatsal olanı değil de, ilişkisini vurgulayan ifadeler var mı? Modern tarih üzerine yapılan mütevazı bir araştırma bizi Sitüasyonistlere götürüyor. Onların sanat etkinlikleri ve toplumsal provokasyonları 1960’ların sonunda tamamen toplumun içine karışmıştı. Sanatları siyasete dönüşüvermişti. İtalyan felsefeci Paolo Virno’nun sözleriyle:

Sitüasyonistler, siyasi bir hareket haline geldiklerinde çok önemliydiler ama o andan itibaren yaptıkları artık avangard sanat değildi: Bu, iki çeşit varoluş haliyle ilgili. Bunu geç anladıklarını açıkça belli ettiler. Onlar, 1960’dan önce köklerini Dadaizm ve Gerçeküstücülükten alan bir sanat hareketiydiler, sonrasındaysa, toplumsal direnişe katıldılar ve diğer siyasi eylemcilerle aynı hataları yaptılar ya da aynı hakları kazandılar. (Virno, 2009)

Öteki-ilişkisel sanat, kesinlikle sanatsal intihara yol açabilir. Fakat bu, Sitüasyonistlerin, onların izlerini takip eden birçok eylemciyi etkilemesini engellemiyor. Gay hareketinde olduğu gibi feminist harekette de, çevre için

yapılan ve küreselleşme karşıtı eylemlerde de kostümlü oyunlara, teatral ifadeler ve belli bir toplumsal yıkıntıyı (ara sıra kelimenin gerçek anlamıyla) aydınlatmak isteyen diğer estetik biçimlerine denk geleceksiniz. Özellikle de “kimlik siyaseti” denilen şeyin içinde, ifadenin sanat içeren biçimleri kişinin toplumsal iddiasını güçlendirmek için en severek kullandığı yolmuş gibi görünüyor. Dahası, örneğin kostümlü bir oyundaki sanatsal edimin içinde yeni öznellikler doğuyor. Başka bir ifadeyle, oyunun zevki ve estetiği, yıkıcı anların önemli bir yapı taşıdır. Antonio Negri ve Michael Hardt, Baruch Spinoza’yı takip ederek şunu iddia ediyorlar:

Neşenin yolu daima yeni olasılıklara açılır; hayal gücümüzü, hissetme ve duygulanım yeteneğimizi, eylem ve tutku kapasitemizi genişletir. Aslında, Spinoza’nın düşüncesinde etkilenme gücümüz ve etki etme gücümüz arasında bir benzerlik vardır. Zihnimizin düşünme gücü ne kadar yüksekse, diğerlerinin fikirlerinden etkilenme kapasitemiz de o kadar artar, bedenimizin hareket kabiliyeti ne kadar fazlaysa, diğer bedenlerden etkilenme kapasitemiz de o kadar artar. (Negri ve Hardt, 2009)

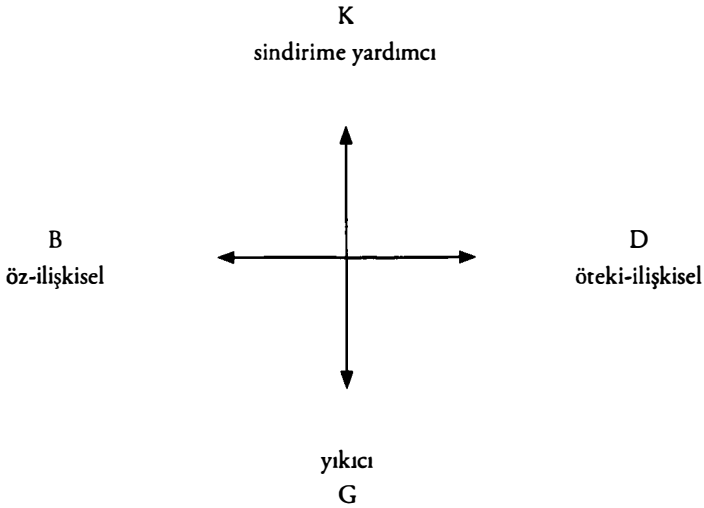
Fakat, Negri ve Hardt’ın kinayesinin tersine, estetik ifadenin ilişki kurma gücünün kesinlikle yıkıcı bir niyeti yoktur. Jan Cohen-Cruz topluluk sanatı üzerine yazdığı makalesinde (2002), bütün biçimlerin ilerlemeci, siyasi karaktere sahip olmadığına işaret eder (yıkıcı olanla örtüşmeyen bir şey tabii). Argümanını, Adolf Hitler’in Nuremberg’deki parti mitinglerinin birer estetik topluluk töreni olduğunu öne sürerek güçlendiriyor. Bu mitinglere sadece kaslı sarışın işçiler katılmıyordu, geleneksel Cermen kıyafetleri içindeki kadınlar da halk dansları icra ediyorlardı. Cohen-Cruz’un örneği bizi bir sonraki noktaya taşıyor. Popüler sanat, bir Nazi ideolojisine mal edilmeden, çoğu zaman insanları bir araya getirmeye niyetlenir. Bu korkunç boyut geç Sitüasyonistleri takunya ve Tirol danslarıyla bağdaştırıyor. İkisi de öteki-ilişkisel sanat yapıyor, çünkü iki durumda da sanat boyutu, önce siyasi odağın, sonra da topluluk odağının altında kalıyor. Yani izleyiciyi suç ortağı yapmak sanatsal hedeflerin dışında kalan başka hedeflere hizmet ediyor. Geç Sitüasyonistlerin siyasi eylemleriyle Benjamin Verdonck’unkiler arasındaki fark özellikle burada yatıyor.

Topluluk sanatının yönelimleri yukarıda görüldüğü gibi yavaş yavaş, el yordamıyla ortaya çıkmaya başladı. Yine de, daha fazla ayrıntıya girmeden önce, bu sanat eylemleri için makul bir tanımlama öne sürmek akıllıca olacak gibi görünüyor. Bu kültürel uygulamanın merkezinde insanlarla olan ilişkiler vardır. Yani bütün topluluk sanatları en azından ilişkisel sanatlardır. Bir çalışmanın topluluk sanatı olarak değerlendirilebilmesi için, en azından işleyiş ya da üretim sürecinde insanları içermesi gerekir. Peki bu mantık dahilinde, bir tiyatro prodüksiyonu için profesyonel oyuncular çalıştıran bir müdür de topluluk sanatı mı yapıyordu? Daha önce alıntıladığımız Cohen-Cruz bu soruya muhtemelen, sanat eserine insanların dahil edilmesi sürecinin, en az sanatsal süreç kadar ya da projenin kendisi kadar önemli olması gerektiği yanıtını verirdi. Kısacası, topluluk en az sanat kadar hayatidir. Katılımcıların çoğunlukla profesyonel, hatta sanat meraklısı bile olmadıkları gerçeği, yalnızca söz konusu sahayı daha iyi betimlemek için önemli. Bir topluluk sanatı projesi şüphesiz sadece yöneldiği katılımcılar arasında bir etkileşim yarattığı zaman “başarılı” olur. Bu etkileşimin amacı siyasi veya yıkıcı olabileceği gibi, sosyal, kimlik belirleyici ya da tedavi edici de olabilir. Estetik boyut bu durumların her birinde salt araç olarak hizmet görür. İfadenin biçimi, yalnızca topluluk ve sanat arasındaki simetri kavrandığında profesyonel sanat dünyasında bir iddia sahibi olabilir. Diğer bir ifadeyle, ilişkisel eser estetik de olabilir ama bu başarılı bir sanat eseri olmasını gerektirmez. Aynı şekilde, içinde topluluk olan bir sanat projesi de her zaman başarılı bir topluluk sanatı projesi olamaz. Verdonck’un hikâyesi bize hem topluluğa hem de sanata hizmet etmenin hassas bir denge gerektirdiğini gösterdi. Daha önce kullandığımız dile göre bahsettiğimiz denge öz-ilişkisel ve öteki-ilişkisel estetikler arasında kurulmalı. Bu ayrım topluluk sanatının seyrini belirleyebilecek iki yönü ortaya çıkartıyor. Birinci durumda, topluluk sanatı daha çok profesyonel sanatın kurallarına göre işliyor. İkincideyse sadece toplumun etkileşimine yarıyor. Bu etkileşimin muhtemel amacı haritaya iki yön daha ekliyor, çünkü Sitüasyonistler ve Tirol dansçıları arasında da bir ayrım yapılması gerekiyor. İlk grup köklü bir yıkımı amaçlarken, ikinci grup yalnızca toplumu bütünleştirecek etkiyle ilgileniyor. O halde bu ikinci boyuta topluluk sanatının *sindirimi* etkisi diyebiliriz. Tam da bir sindirim

ilacının kişinin metabolizmasını çalıştırmaya yardım etmesi gibi, bu sanat biçimi desosyal grupları toplumla bütünleştirmeye yardım ediyor. Bu, baskın değerler, kurallar veya alışkanlıklar sorgulanmadan yapılıyor. Dilerseniz, sindirime yardımcı topluluk sanatını bir çeşit “vatandaşlık sanatı” olarak alalım. Bu sanat, toplumdaki yeri sabit olan kurallarla uyum içindedir. Kimi durumlarda bilerek devreye sokuluyorlar ve bütünleşmeyi sağlayabilmek için – şirketlerden, hükümetlerden veya diğer resmi dairelerden – mali destek alıyorlar. Sindirime yardımcı sanatın merkezindeki uyumluluk ve engel yaratmama özellikleri, onu, yıkıcı sanat eyleminin tersi kılar. Fakat iki kutup arasındaki ayrım aşılmaz değil, zira bütünleşme, hemen arkasından (daha) etkili yıkıcı taktikleri getirebilecek olan kurtuluşa önyak olabilir – kişinin kendi haklarının ve acısını çektiği olası adaletsizliğin farkına varması buna örnektir.

Ana hatları verilen kutuplarda öz-ilişkisel, öteki-ilişkiselin karşısında, sindirime yardımcı sanat da yıkıcı sanatın karşısında. Böylece ortaya dört kanadı olan bir rüzgâr gülü çıkıyor, tam da ismini hak eden bütün haritalarda olması gerektiği gibi. Bu kurulumda, Kuzey, makul ve hafiften hipotermik olanı temsil ediyor, sıcak ve kıpkızıl Güney’in karşısında. Canlandırdıkları klişeler kesinlikle sindirim ile yıkım arasındaki zıtlığı anlatmak için kullanılacak ideal metaforlar olarak işlev görüyorlar. Diğer taraftan Batı’da birey kültü egemen ve kendi kimliği merkezde. Halbuki Doğu felsefesi – özellikle Budizm – kendiliğe veya egoya bir yanılsama olarak bakar. Yani Batı ve Doğu, öz-ilişkisel ve öteki-ilişkisel sanatların sırasıyla oturabilecekleri ideal bölgeleri yaratıyorlar.

Fakat, nasıl ki bu yerkürede çok az insan gerçekten kuzeyin veya güneyin ötelinde yaşıyorsa, topluluk sanatı da aynı şekilde çoğunlukla “katışık” alanlarda kurulacak. Öz-ilişkisel ve öteki-ilişkisel sanat arasındaki ayrım da, sindirime yardım eden ve yıkıcı sanat arasındaki ayrımın anlaşıldığı gibi anlaşılmalı; başka bir deyişle, ayrıcalıktan ziyade derecelendirmeyi ifade ediyorlar. Daha Kuzey-Batı veya Güney-Doğu var ki, oralarda da ilginç melezlikler boy veriyor. Bu haritada ayrıca kişinin kendini başka bir referans noktasıyla ilişkilendirmesi de mümkün. Karşılıklı ilişkiler her zaman görecelidir: x, y’nin daha güneyine ve y x’in daha batısına ve daha güneyine uzanabilir, vs. Sonuç olarak, sanatın yörüngeleri zaman içinde dönüşebilir veya yön değiştirebilir. Yani bir sanat fikrinin gelişimi en başta



salt öz-ilişkisel bir konuyken, işin sonunda sindirime yardımcı bir öteki-ilişkisel (tekrarlayıcı) sanata dönüşebilir. Bundan sonra da, nihai ürün yine öz-ilişkisel bir şekilde özetlenebilir. Fakat bu da, durumla yüzleşen sanat kalabalıkları için fazla saldırganca olur. Verdonck'un yukarıda andığımız yasadışı göçmenlerle sokakta yaptığı kamusal müdahalesinden kalanlarla müzedeki sergiye atlayışı, topluluk sanatı haritasında farklı güzergahların takip edilebileceğini gösteriyor. Sokakta yapılan müdahale yıkıcı, öz-ilişkisel ve öteki-ilişkisel sanat arasında hafif hafif dalgalanırken, müzedeki sergi çok daha sindirime yardımcı öz-ilişkisel bir karaktere sahip. Bununla, o belirli serginin sanatsal niteliği ve ikna gücüyle hiç alakası yok. Bağlam ve ulaşılabilir izleyiciler, bir sanat projesinin topluluk sanatı haritasının neresine konumlandırılabilceğine birlikte karar verecekler. Bunu resmederken de, pusulamızı birkaç tane somut örnek üzerinde gezinmek için kullanacağız.

SİNDİRİME YARDIMCI ÖZ-İLİŞKİSEL SANAT

Bir mahalleyi veya bölgenin tarihini imleyerek oranın kimliğini tasdik eden kamusal alandaki sanat çoğunlukla sindirime yardımcı olan bir

sanat biçimidir. Sanat eseri en azından kamusal alanı, onu sorgulamadan ve kesinlikle baltalamadan “canlandırmak” amacını güder. Sanatçı görevi kabul ettiğinde (evet, çünkü bu sanat çoğunlukla görev icabıdır), çalışmanın gerçekleştirileceği bölgedeki insanları hem gelişim hem de uygulama sırasında çalışmaya dahil eder, ve böylece topluluk sanatıyla karşı karşıya kalırız. Sanatçı nihayet bütün toplumsal güçleri – çoğunlukla görevi veren hükümet, işin içindeki şirketler veya işletmeler ve mahalle sakinleri – devreye sokabilecek hale geldiğinde, üzerlerine kendi özel sanatçı imzasını arar ve burada da öz-ilişkisel bir çalışmayla karşı karşıyayızdır. Fransa ve Belçika’daki Les Nouveaux Commanditaires [Yeni Sponsorlar] veya Hollanda’daki De Stichting Kunst in de Openbare Ruimte [Kamusal Alanda Sanat Vakfı] gibi kuruluşlar genelde bu tür sindirime yardımcı öz-ilişkisel sanatları hayata geçirmek için çalışıyorlar. Bir taraftan sponsorların dileklerini öğreniyor ve “uygun sanatçı”yı arıyorlar, diğer taraftan sanatçının tekil kişiliğini koruyorlar. Sanatçı ve topluluk arasında sonradan yaşanabilecek sürtüşmeler müzakereler yoluyla önceden yumuşatılıyor.

Örneğin, sanat araştırmacısı Simone Kleinhout (2010) Les Nouveaux Commanditaires’ın Fransa’nın küçük bir köyü olan Blessey’de yaptığı bir projeden bahsediyor. Yalnızca 23 sakini olan bu köye bir çamaşırhane kuruluyormuş, belediye başkanı ve sakinler de bu projeye bir sanat eserinin de dahil edilmesini istemişler. Sanatçı Rémy Zaugg işi almak istemiş. Çoğunluğu çiftçilerden oluşan ve çağdaş sanat hakkında çok az şey bilen bir nüfusla karşı karşıyaymış. Fakat bu insanlar, bir sanat eserinin hangi ölçülere uyması gerektiğini gayet iyi biliyorlarmış. Bölgenin hassasiyetleriyle uyum içinde olması gerekiyormuş ve maddi açıdan da bir fayda sağlamalıymış. Çalışmanın hangi malzemelerle yapılması gerektiğine dair bir fikirleri bile varmış. Malzemeler arasında çevrenin belirleyici özelliklerinden olan su, taş ve bitkiler bulunmalıymış. Ve sponsorlar da sanatçının işinin toplumsal açıdan da fayda sağlayacak sonuçlar getirmesi gerektiğini düşündükleri için, Zaugg sonunda istemeden de olsa, işini bir toplumsal bütünleştirme projesi çerçevesinde gerçekleştirmek zorunda kalmış. Zaugg’un işinin hayata geçmesi neredeyse 10 yıl almış, bütün bu zaman zarfında da birçok müzakereye katılmak zorunda kalmış. O mesela, malzeme olarak sakinlerin kafasındaki köy imajına hiç oturmayan betonla çalışmak istemiş. Sanatçı sonuç olarak bu konudaki kararında ısrar etmiş ve bu şekilde de, işin

üstüne kendi etiketini bırakmış. Fransa'nın Bourgogne bölgesine gidip çalışmayı gören herkes kabul etmek zorunda ki, bu gerçek bir "Zaugg". Bu arada, sanatçının ölümünden sonra tamamlanan *Blessey'nin Çamaşırhanesi* (2007), köyün doğal eğimleri ve mirasıyla neredeyse mükemmel bir uyum içinde olmanın yanı sıra tarihini ve kimliğini de bozmuyor, aksine köyün özelliklerini pekiştiriyor. Başka bir ifadeyle, Zaugg, kendisinin ve Les Nouveaux Commanditaires'in müdahalesiyle ortaya mükemmel bir sindirime yardımcı öz-ilişkisel sanat çıkartmış. Köylüler, bu çalışma için kendi önceliklerinden bile vazgeçmişler. O halde şunu bir kez daha yerine oturtalım ki – bu konuda şüphesi olanlar için – "sindirime yardımcı" ifadesi kesinlikle "kötü" sanatın eşanlamlısı değil.

SİNDİRİME YARDIMCI ÖTEKİ-İLİŞKİSEL SANAT

Birleşik Devletler'de, Law Enforcement Assistance Administration [Yasa Güçlendirme Destek Dairesi] ve National Endowment for the Arts [Sanat için Ulusal Bağış Vakfı] 1977'de, sanatçıların hapishanelerde proje geliştirmelerini sağlayacak bir program yürütmek için güçlerini birleştirdiler. The Federal Bureau of Prisons [Hapishaneler Federal Bürosu] bu amaç için iyi niyetle "ıslah-edici-sanat" eğitimleri düzenledi. Bu sanatsal müdahalelerin amacı "suçluların üretken vatandaşlara" dönüştürülmesiydi (Hillman, 2001). Bu ulusal program zaman içinde unutulduysa da, içlerinde Kaliforniya ve Mississippi'nin de bulunduğu birkaç eyalet yönetimi benzer projeler geliştirmeye devam ettiler. Kaliforniya'da bu tür projelere birkaç milyon dolar yatırıldı. Sanatın iyileştirici gücüne olan inanç belli ki dünyanın bazı bölgelerinde belirgin biçimde güçlü. Grady Hillman projesi aşağıdaki argümanla savunuyor:

Gelişmekte olan ıslah-edici-sanat modeli, hapishanede veya çocuk ıslahevinde gerçekleştirilen bir konuk sanatçı programı modeli değildir. Bu bir koruma, aracılık ve hastalık sonrası tedavi modelidir. [...] Bu ceza adaleti topluluğunun yararı, büyük oranda tutarsız olan bir düzene tutarlılık kazandırma... (Hillman, 2001)

Bu tür topluluk sanatı programlarının toplumsal bütünleşmeyi hedeflediği ve sanatçının imzasının ikinci planda kaldığı gayet açık tabii. Bu programların haritadaki yönü açıkça Kuzey-Doğu; sindirime yardımcı ve öteki-ilişkisel de orada buluşuyorlar.

YIKICI ÖZ-İLİŞKİSEL SANAT

Cumhuriyetçi senatör Jesse Helms'in 1989'da *The Perfect Moment* [*Mükemmel An*] başlıklı "tatsız" katalog karşısında dehşete kapıldığı Birleşik Devletler'de kalalım. Katalog, Robert Mapplethorpe'un eşcinsel sado-mazoşistik fotoğraflarını açık bir şekilde sergiliyordu. Bu konu o sıralarda dünyaca ün kazanmıştı, dolayısıyla daha fazla ayrıntıya inmek çok da anlamlı değil. Olaydan 20 yıl sonra bile kimse, Mapplethorpe'un hareketinin yıkıcı olarak yorumlanacağından şüphelenmeyecektir. Fakat, bu taşkın sanatçının çalışması öylece topluluk sanatına dahil edilirse, işte o zaman tartışılabilir. Onun çalışması da ilişkiseldir tabii; çünkü, daha önce de belirttiğimiz üzere bütün sanatlar toplumla bağ kurma arayışındadır. Diğer türlü, sanat gerçekte söz konusu değildir. Hiç kimse sanatçının kendi imzasını sermaye olarak kullandığı gerçeğine karşı çıkmayacaktır – gerçi belki Helms gibi birkaç kişi "sanat" konumunu sorgulamaya cüret edebilir, ama bu da tamamen başka bir konu ve burada da tartışılıyor. Fakat asıl mesele, sanatçının, Bourriaud'nun kastettiği anlamıyla bir kitleyle iletişim kurma peşinde olup olmadığı. Fotoğraf için poz veren homoseksüel arkadaşlardan oluşan bir grup dışında, bir topluluğa dair herhangi bir iz bulmak güç. Yine, birileri Mapplethorpe'un öz-ilişkisel sanat yaptığı görüşünü savunabilir. Onun *ilişkisel estetiği* sanatçının toplumsal duruşundan ziyade fotoğraflarında bulunacaktır. Amerikalı fotoğrafçının bu çalışması – bilerek ya da bilmeyerek –, bir topluluğun içinde kendi ifadesini aradığı bir çeşit "kimlik siyaseti"ne mükemmel bir biçimde oturuyor. Her halükârda, Mapplethorpe'un çalışması yalnızca sanatın özgürlüğü için yazılmış bir manifesto olarak okunamaz. Bu aynı zamanda belirli bir topluluğun – toplumda çoğunlukla bastırılan – kültürünü görünür kılma hakkının ifadesidir. Mapplethorpe kendi ülkesinde, Amerikan toplumunu kendi fantezileriyle, bastırılmışlığıyla veya "ötekiliği" ile yüzleştiren bir antropolog gibi davranıyor. Fotoğrafçı,

abartılı bir yaşam biçimini kamusal alana taşıyarak, onu meşrulaştırıyor; bu da rahatça siyasi bir eylem olarak anlaşılabilir. Bu açıdan bakıldığında, bu alışılmışın dışında kalan bireyin çalışması belki de, birçok sanatsal saha çalışmasından daha topluluk-kurucu ve pekiştiricidir. Kesin olan şey, bir sanatçının belli bir topluluğa tek bir parmağını bile göstermeden topluluk sanatı yapmasının mümkün olduğu. Ne var ki, Mapplethorpe, topluluğu işinin içinde şekillendirmek amacıyla, çalışmasının bariz bir parçası kılar. İşin bu boyutları onu kesinlikle ve fazlasıyla öz-ilişkisel bir sanatçı yapıyor.

YIKICI ÖTEKİ-İLİŞKİSEL SANAT

Homoseksüel çevrelerde takılmaya devam edelim. Gay Parade bir topluluğu şekillendiren hayat dolu estetik için iyi bir örnektir. Bugünlerde gittikçe daha çok şehirde düzenlenmeye başlanan geçitler, Rus felsefeci ve edebiyat eleştirmeni Mikhail Bakhtin'in 20. yüzyılın ortasında çoktan anlamış olduğu şekliyle, çoğunlukla "karnavalı" andırıyor. Bakhtin (1968) karnavala özel bir toplumsal işlev atfediyor: mevcut güç ilişkileri hiyerarşisinin geçici süreyle tersine çevrilmesi. Onun bu mekanizmaya "temsili tersine çevirme" dediği artık biliniyor. Bu tersine çevirme gerçekten de temsildir, zira geçici kostümlü oyundan sonra kişi o günün toplumsal düzenine geri döner. Karnaval, kişinin eleştireliliğini "havaya salması" için yeterince alan sunuyor olsa da, asıl varolan bir "hava vanasıdır"; o da atmosferin gerçek bir devrime dönüşmesini engeller. Gay Parade ne zaman ki geçici olan bu festivali homoseksüellerin siyasi haklarını gündeme getirme boyutuna taşır, gösteri de ancak o zaman kendi yıkıcılık gücüne ulaşır. Fakat takip edilen estetik sadece topluluğa hizmet ediyor, bireysel sanat kimliğineyse zar zor yaklaşıyor. Dolayısıyla haritada Güney-Doğu istikametinde, yıkıcı öteki-ilişkisel sanatı takip ediyor.

Bugünlerde birçok yerel yönetim kendi Gay Parade'lerini yapmak için birbirleriyle yarışıyorlar. Politikacılar renklerle dolu geçidin şehirlerinin açıklığını vurgulayacağını, aynı zamanda da yeni bir çeşit turizmi çekeceğini umuyorlar. Amerikalı sosyal coğrafyacı Richard Florida'nın (2002) çalışmasına göre, yaratıcı şehir talebi içinde sağlam bir homoseksüel nüfus, aynı zamanda yüksek yaratıcı potansiyel anlamına gelir. Bu mantığa göre Gay

Parade kolaylıkla yeni bir ekonomiye fayda sağlamaya yarıyor, çünkü “alter-seksüeller” yaratıcı sınıfın önemli bir parçasını oluşturuyorlar. Bu arada, bu sınıfın potansiyeline ve endüstrisine duyulan yerleşik inanç dikkate alındığında, bütün homofobik politikalar ekonomik açıdan sorumsuz sığ bir görüş sergiliyorlar. Sahte veya gerçek olsun idarenin toleransı, her halükârda Gay Parade’in ve diğer alternatif gösterilerin yıkıcı yönlerini bütünüyle kaybedip kaybetmedikleri sorusunu açığa çıkarıyor. Daha geniş çerçevedeyse topluluk sanatının herhangi bir biçiminin toplumdaki yeri üzerine bir tartışma başlatıyor.

BASKICI TOLERANS VE PASTORAL SANAT

Belçikalı bağımsız araştırma grubu BAVO, 2007’de bu tartışmaya önemli bir katkı yaptı. Siyaseten angaje sanatın geri dönüşü üzerine yaptıkları analizde, “STK-sanatı” adı verilen sanatı ifşa ediyorlar. BAVO bu yeni tip siyasi angajmana ilişkin şu önermeyi ileri sürüyor:

Sanatçıların günümüzün sıradanlaşmış asap bozucu tacizlerine karşı doğrudan eyleme geçmeyi sürdürmeleri asil ve gerekli bir davranış. Fakat, bu siyaseten angaje uygulamaların mevcut sorunlarla başetmekteki etkililiğini derinlemesine sorguladığımızda, yeterli olmadıklarını görüyoruz. [...] Hayır kuruluşları veya STK’lar gibi akıl yürütüp davranmaya çalışıyorlar. Büyük ölçekli siyasi sorunlarla başetmek yerine, hemen, orada, şimdi elde edilebilirin sınırları içinde ne yapabilecekleriyle ilgileniyorlar. [...] Hayır kuruluşlarında olduğu gibi STK-sanatında da otosansür olabilir. Hayır kuruluşları bilinçli olarak siyasi açıklamalar yapmazlar çünkü bu, yardım toplamalarına engel olabilir, [...] STK-sanatı aslında siyasetin reddiyle şekillenir: Her şeyin ötesinde verili eylemin uygulanabilirliğiyle ilgilenir. Bu sanatçılar, yönetimler ve sponsorlarla yüzleşmekten kasten kaçınırlar, çünkü eylemlerini hayata geçirmek için ihtiyaç duydukları ayrıcalıklar veya fonlar böyle politikalar yüzünden tehlikeye girebilir. Neyin şimdi ve burada ve nasıl en etkili yoldan gerçekleştirilebileceği sorusu, daha derinde yatan yapıları ortaya çıkartmak ve onlarla mücadele etmekten daha önemlidir – aslında bu tam da siyasetin en özlü kısmı. (BAVO, 2007)

Çok az sayıda topluluk sanatı projesinin yerel yönetimler tarafından finanse edildiği Hollanda'da biri, bu sanatsal angajman biçiminin sınırlarını kelimenin gerçek anlamıyla düzenli olarak hissedebilir. Örneğin, politikacılar sanatçılara çoğunlukla şu veya bu şekilde dezavantajlı olan mahalledeki sosyal hayatı canlandırmaları için yaklaşırlar. Siyaseten bağlı sanatçı, böyle bir proje hayata geçirilirken yarı yolda yapısal dezavantajın birkaç "toplum-karşıtı" sakinden kaynaklanmadığını, asıl suçun müteahhit şirketin umursamaz politikalarında olduğunu keşfettiğinde, projeyi devreye sokan sosyal hizmetliler bir anda hafiften gerginleşmeye başlarlar. Çünkü sanatçı; müteahhit şirket ve yönetim arasındaki bir özel-kamusal ortaklığın meşru farz edilen karşılıklı kazanç halinin, mahalle sakinleri için pek de kazançlı olmadığını kamuya açıkça duyurabilir. Kellelerinin üstündeki bu tehditle yaşarken, bir zamanlar hoş karşılanan bu topluluk sanatını durdurmayı tercih edebilirler. Sosyal bağlılık bir kere siyasi bağlılığa döndü mü, yönetimler de finansal bağlarını koparmayı tercih ederler. Ya da, yukarıdaki haritaya göre: İster öz-ilişkisel ister öteki-ilişkisel, sindirime yardımcı olan ile yıkıcı olan arasındaki sınır bir kez aşıldı mı, kişi kendini bu sanattan kurtarmak isteyebilir. Dolayısıyla asıl soru: Bir Gay Parade, sözde hoşgörülü olan bir yüzün ardındaki homofobik politikayı ortaya çıkarsaydı, bir kent yönetimi ne yapardı?

Potansiyel olarak yıkıcı olan sanat ile yerleşik güç arasındaki tuhaf ilişki Verdonck'un hikâyesinde de beliriyor. Daha önce anlatılan kamu eylemi, sanatçı tarafından Belçika'nın Antwerp kentinde bütün bir yıl süren bir müdahaleler serisine yayılmıştı. Bunlar, daha önce bahsettiğimiz yasadışı göçmenin eleştirilerine de yer veren tartışmalara yol açmış bir belgeselde toplandılar. Belgeselin başında, Verdonck'un, Antwerp şehrinin kültürel ve siyasi aktörleriyle yapılan bir toplantı esnasında eylemlerinin her zaman eleştirel olmadığını nasıl da coşkuyla ifade ettiğini görebilirsiniz. Antwerp belediye başkanı bile orada. Toplantının sonunda başkan sözleriyle Verdonck'un sırtını sıvazlıyor ve ona başarılar diliyor; sonrasında da Verdonck yüzünde memnun bir gülümsemeyle toplantıdan ayrılıyor. Başka bir ifadeyle, yerleşik güç, biraz daha yıkıcı davranması için sanatçıya yeşil ışık yakmıştır. Yahudi felsefeci ve sosyolog Herbert Marcuse (1965) bu olayı muhtemelen baskıcı hoşgörünün iyi bir örneği olarak tanımlardı. 1960'ların mirasının unutulması veya baskılanması, baskıcı hoşgörünün istenmeyen

fıkırlara yer açarak onları etkisizleştirme taktiğiyle gerçekleşti. Yerleşik güç, yıkıcılığı belli bir dereceye kadar hoşgörür çünkü bu şekilde onu kesin olarak etkisizleştirebilmeyi umar. Dolayısıyla böyle bir mekanizmanın olanaklılığı, para desteği alan bir topluluk sanatının herhangi bir yıkıcı gücü olup olamayacağı sorusunu akla getiriyor.

Çarpıcı olan, – çoğunlukla sindirime yardımcı – topluluk sanatının sıklıkla, İngiltere, Avustralya, Birleşik Devletler ve bugünlerde bir de Hollanda gibi açık neoliberal sistemlerde beliriyor olması. Bu da, sanat hamleleriyle refah devletinin tipik özelliği olan sağlam bir sosyal altyapının eksikliği veya eli kulağındaki bir yıkımını örtmek için yapılan bir girişimmiş gibi görünüyor. Belki bu, topluluk sanatlarının halihazırda niçin genel olarak bir geri dönüş deneyimlediğini de açıklar. Neoliberalizmin, Berlin Duvarı'nın yıkılışıyla birlikte egemen siyasi sistem olarak neredeyse bütün yerküreye yayılmış olması genel olarak kabul görür. Mesela Hollanda'da dikkat çeken şey, hükümetin, topluluk sanatını sorunlu bölgelerde, hayati sosyal hizmetleri 10 yıl önce geri çektiği bölgelerde canlandırıyor olması. Topluluk sanatı kesinlikle sosyal hizmetin ucuz bir biçimi, özellikle de, yerel okulların ve hastanelerin daha ciddi yapısal yatırımlara ihtiyacı varken, projeler biçiminde sunuldukları için. Toplum ilişkilerindeki mahrumiyet ve bölünme gibi ciddi konularla, geçici projeler ve aynı şekilde geçici olan sorumluluklar yoluyla etkili bir biçimde başedilebilir mi, şüpheli. Birkaç ay ile en fazla bir yıl arasında bir zamanda iyi bir sanat eserini hazırlayan sanatçı sonradan mahalleyi terk ettiğinde sorumluluğu kim alacak?

Şimdi hükümet, sosyal hizmet ve topluluk sanatı arasındaki bağlantı kuruldu. Bu üçler erki sürekliliği olan belirli bir iktidar biçimi ve disiplin etme uygulaması öneriyor. Daha önce bahsi geçen, Birleşik Devletler'deki "ıslah-edici-sanat" programları bu niyeti doğruluyorlar. Bizi, neredeyse gözü kapalı Michel Foucault'nun çalışmasına sürüklüyorlar; çünkü Fransız felsefeci aynı zamanda özellikle hapishanelere ilgi duyuyordu. Dünyaca ünlü 1975 tarihli *Surveiller et punir: Naissance de la prison* [*Hapishanenin Doğuşu*] adlı eserinde Foucault hapishanenin doğuşunu anlatır. Cezaların zaman içinde nasıl derece derece "insani" özelliklere yaklaştığını gösterir. Arka planda kaybolan kamusal alandaki işkence ve idamların yerini kapatma ve gittikçe büyüyen bir hemşireler, psikologlar ve sosyal hizmetliler ordusu alır. Foucault'nun çalışmasının püf noktası, bu disiplin

modelinin hastane ve okul gibi kurumlar yoluyla bütün topluma yayılmış olduğu kuramında yatar. Foucault çalışmasını 1977-1978 akademik yılında Collège de France’da verdiği derslerle gücün uygulanması alanında sürdürür ve “pastoral güç” kavramını da burada açığa vurur. Felsefeci, bu güç tekniğinin kaynağını, sürüsünü özel bir yöntemle “güden” çobanda bulur. Çoban, sürüsünün tamamını gözardı etmeden tek bir hayvana çok özel bir ilgi gösterir. Sonrasında, kilise bu sürü gütmeye yöntemini insanlara uygulamıştır ve kurumsallaştırmıştır. Buradaki merkez nokta, beşikten mezara kadar insan hayatının ele alınmış olmasıdır. Çobanın veya papazın (pastor) sanatı, özel hayatlarına sızmak ve itiraflar yoluyla da en gizli sırlarına dair bilgi almak için bir cemaatin üyelerine mümkün olduğunca bireysel olarak yaklaşmakta yatar. Papaz bir çeşit mikro-politika uygulayarak sürüsünün üyelerini devamlı surette değerlendirir ve düzeltir, hedef de onları sonuç olarak doğru yola götürmek veya doğru yolda kalmalarını sağlamaktır. Pastoral gücün, ulus-devletin egemen gücünden farkı, coğrafi olarak sınırlandırılmış bir toprakla değil, etten kemikten insanlarla ilgileniyor olmasıdır. Bu sebeple pastoral güç aynı zamanda bir “biyo-iktidar” biçimidir: Yönetim doğrudan hayatın kendine yöneltilmiştir. Sosyolog Maurizio Lazzarato (2010) geniş kapsamlı mülakatlara dayanarak bu pastoral gücün resmi bir “islah sistemi”nin parçası olduğunu gösteriyor. Denetleme memuru bu şekilde, “müşteri”nin en derindeki mahremiyetine ulaşmak için kamusal ile kişisel alan arasındaki sınır çizgisini devamlı aşar. Olası yaptırımların tehdidi altında (toplumsal faydalardan men etmek gibi) dış fırçalarını yoklar ve yataklarda uyunup uyunmadığına bakar. İşsizlik bürosundaki memur toplumsal faydalardan yararlanma hakkı olan kişiye doğru – üretken – yolda yardım edebilmeyi umar. Kayıt ve tutanakların kişisel dosyalarda ayrıntılarıyla düzenlenmesiyle, toplumsal faydalardan yararlanmaya uygun kişinin hayatı, her bir kişisel adımın dikkatle takip edildiği bir sayfanın üzerinde veya dijital kayıt cihazında “ikiye katlanır”. Müşteriye her ne kadar özgürlüğü ve bireysel sorumluluğu devamlı hatırlatılıyor olsa da, aslında o, kendisine sürekli “doğru yol”un gösterildiği asimetrik bir güç oyununun içine çekilmiştir. Böylece, sadece denetleme memurları değil, psikologların ve sosyal hizmetlilerin büyük bir bölümü de refah devletindeki “polis gücü”nün bir uzantısını oluştururlar. Kaydetmek, düzeltmek ve en mahrem hayatı ekonomik olarak üretken

kılmak için insanların kişisel günlük hayatlarına (yine) sinsice sızarlar. Şimdi konu, çok sayıda topluluk sanatı projesinin – özellikle hükümet tarafından yönetildiğinde – bu pastoral gücün hizmetinde olması. Daha önce bahsi geçen, Birleşik Devletler’deki “ıslah-edici-sanat” programında bu yeterince açıktır. Topluluk sanatı projeleri buralarda alıkonmuş insanları açıkça “üretken vatandaşlara” dönüştürmek için başlatılıyor. Ama, zarar görmüş mahallelere çok iyi niyetlerle giren sanatçılar bile çoğu kez bu “ıslah” mantığına adım attıkları gerçeğinin farkında değiller. Zaman zaman insanların en kişisel alanlarına derinlemesine girdikleri bile oluyor. Örneğin kendini fazlasıyla özgün bulan çok sayıda sözümona sanatçı, fotoğraf makinelerini ve kameralarını sosyal anlamda zarar görmüş ailelerin burunlarına sokarak, onların veya komşularının hayatlarını kaydedip edemeyeceklerini soruyorlar. Sosyal görevli ev ziyaretlerinde ailelerin mahremini kayıt altına alırken, topluluk sanatçısı bu durumda bir adım daha öteye geçmiş oluyor. Çünkü, mahrem belge her an kamuya paylaşılabilecek bir kayıtla yer değiştirmiş oluyor. Diğer bir deyişle, sanatçı, sefalet içindeki yaşama koşullarını “kamuya itiraf” etmeleri için yerleşimcileri heyecanla cesaretlendiriyor. Günah çıkartmada olduğu gibi bu da, sürüyü kontrol altında tutmak için kullanılan pastoral güç tekniklerinden biri. Rahip, psikolog ve sosyal görevli örneklerinde itiraf görece mahrem koşullarda gerçekleşirken, bu risk taşıyan sosyal sefillik sanatçı için dışavurumcu bir anlam taşıyor. Toplumsal sorumluluk sahibi sanatçı kendi dünyasında bütün iyi niyetiyle adaletsizliğe karşı savaştığını düşünürken, aslında kendini adaletsizliği devam ettiren iktidarın hizmetinde buluverir.

TOPLULUK SANATININ ÖTESİNDE

Birçok topluluk sanatçısı yukarıdaki tartışmayı izlerken bitkin düşebilir. Diğerleri de argümanlara inanmamayı tercih edip, karşı örnekler vererek onları etkisizleştirmeye çalışabilir. Fakat, topluluk sanatını haritalandırmak bize bu dünyanın iyi niyetle ve hatta devrimci fikirlerle dolu olmakla birlikte büyük saflıkları ve hatta beceriksizlikleri de barındırdığını öğretiyor. Yani yukarıdaki tartışma, topluluk sanatının cesaretini kırmak için değil, kendisiyle yüzleşmesini sağlamak için gündeme getirildi. Bu

sanatsal pratik, Mapplethorpe örneğinde de olduğu gibi, bilinçli bir şekilde en uç noktalarda ele alınarak değerlendirildi. Toplumsal sorumluluk taşıyan sanatçının gelecekteki konumunu daha iyi kestirebilmesi ve netleştirebilmesi için yardımcı olacağını umuyorum, aynı zamanda etkili taktikler geliştirmesini de sağlayabilir. Topluluk sanatının yukarıdaki tahlil üzerinden mezarına taşınması gerektiğini düşünen kişi, konuyu anlamamış demektir. İlk olarak, kimi sanat projelerinin sindirime yardımcı, bütünleştirici gücünün, diasporada yaşayanlar ile evsiz insan sayısının gün geçtikçe arttığı küreselleşen bir dünyada özellikle işe yarar olduğunu ortaya koyalım. Bunun dışında, “topluluk sanatı” kavramının bugünlerde, tam da “topluluk” kelimesinin içinde gizlenen müthiş yıkıcı bir potansiyel taşıdığını da not düşelim. Bireysellik, kişisel kazanç, rekabet ve riskli spekülasyonun günün egemen ahlakı olduğu ve toplumsal yapıyı yönettiği neoliberal dünyada, topluluk muhtemelen kulağa safça gelen çağrışımlar yaratacaktır ama bunlar mevcut hegemonya içerisinde kesinlikle az devrimci değiller. Topluluk kendi içine çekilmez de, ilkelerini kararlılıkla bilinmeyi ve ötekini savunmak için kullanırsa, hiç beklenmedik bir ideolojik karşıt güç bile yaratabilir. Kısacası, topluluk bugün hâlâ alternatif bir yaşam biçimi olarak duruyor. Amerikalı felsefeci Richard Sennett’a göre günümüzün düşman ekonomik düzenine karşı en önemli yapılanmayı sunuyor (Sennett, 1998).

Topluluk, günümüz ağ dünyasında artık, 1960’larda olduğu gibi sadece yüz yüze kurulan ilişkilerle şekillenen kapalı bir toplumsal biçim olarak anlaşılamaz, Ferdinand Tönnies’in (1887) bir zamanlar işaret ettiği romantik *Gemeinschaft* olarak ise hiç anlaşılamaz. Yeni veya farklı-topluluk bir şekilde “müşterek” olanı ve herkesin devredilemez hakkına ait olan ortak mülk olasılığını çağrıştırıyor. Nesiller boyunca, mahallelerin içinde ve mahalleler arasında veya dünyanın çeşitli yöreleri içinde ve arasında süregidecek bir dayanışmayı işaret ediyor. Son olarak da, müstakil aile hayatının duvarlarının ötesine ulaşan bir sevgi biçiminin sinyalini veriyor. Bu yeni topluluklar alter-modern ağ dünyasında yeni-kabile grupları gibi işlev görüyor. Bu, grupların kendi kimliklerine yapışıp kalmadıkları, aksine ağı devamlı dönüştürdükleri ve yeni buluşmalarla dönüşmesini sağladıkları anlamına geliyor. Bu devletsiz topluluk dünyaları kendi iş, zevk, sevgi ve bilgi ekonomilerini geliştiriyorlar, neoliberal hegemonyanın içindeki adalar gibi...

Uzaklardan “hayal etmeye devam et, bebeğim” diyen bir ses, aslında yakından gelen ayık ve ironik bir ses olabilir. Düşler, muhtemelen bir gerçeklik algısı içeriyorlar. Belki onları somut biçimlere dönüştürmek sanatın işidir. Yeni topluluklara şekil vermek kesinlikle çokça hayal gücü isteyecek. Başka bir deyişle sanat, topluluğun ötesinde, öncelikle toplulukların sanatı olmalıdır. Burada sanatın yansıması, bugünlerde neoliberal mantıkla medyada satılan bariz sorulara hizmet etmeyecek. Aynı şekilde estetiğin buradaki yeri de, kapitalizmin arkasında bıraktığı delikleri körü körüne sıvamaya yaramayacak. Topluluk sanatları bu boşlukları nasıl işgal edeceklerini ve hangi taktiklerle sürekli yeni kaçış yolları yaratacaklarını biliyorlar. Kısacası, topluluk sanatları sadece tektipleştirmenin, homojenleştirmenin, mantığı hesaplamanın enstrümanı olarak kullanılmayı reddedip, hayal gücünün bir dolu tekil ve uyumsuz biçiminin karşılaşması yoluyla çeşit çeşit topluluk ürettiği zaman bir anlam kazanacak.

KAYNAKLAR

- Bakhtin, M. (1968), *Rabelais and his World*, Cambridge, Massachusetts [*Rabelais ve Dünyası*, Öztekin, Ç. (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005].
- BAVO, (2007), *Cultural Activism Today: The Art of Over-Identification*, Episode Publishers, Rotterdam.
- Bourriaud, N. (1998), *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, Dijon [*İlişkisel Estetik*, Özen, S. (çev.), Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2005].
- Cohen-Cruz, J. (2002), *An Introduction to Community Art and Activism*: http://www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/2002/02/an_introduction.php.
- Florida, R. (2002), *The Rise of the Creative Class: An How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*, Basic Books, New York.
- Foucault, M. (1975), *Surveiller et punir: Naissance de la prison*, Gallimard, Paris [*Hapishanenin Doğuşu*, Kılıçbay, M. A. (çev.), İmge Kitabevi, Ankara, 2013].
- Foucault, M. (2004), *Sécurité, territoire, population*, EHESS, Gallimard ve Seuil, Paris [*Güvenlik, Toprak, Nüfus*, Taylan, F. (çev.), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2014].
- Gielen, P. ve Lavaert, S. (2009), *The Dismeasure of Art*, Paolo Virno ile söyleşi, Gielen, P. ve De Bruyne, P. (yay. haz.), *Being an Artist in Post-Fordist Times*, NAI Publishers, Rotterdam, s. 19-46.
- Hardt, M. ve Negri, A. (2009), *Commonwealth*, Harvard University Press, Cambridge, [*Ortak Zenginlik*, Yıldırım, B. (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2011].
- Hillman, G. (2001), *A Journey of Discouragement and Hope: An Introduction to Arts and Corrections*: http://www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/corrections_all2/index.php.
- Kleinhou, S. (2010), *Artprojecten in de openbare ruimte: waarde(n)volle ondernemingen*, Master Arten Cultuur en Media, Rijksuniversiteit, Groningen.
- Lazzarato, M. (2010), "De 'pastorale macht'. Voorbij het publieke en het private", *Open, Cahier voor art en het publieke domein*, Sayı: 19.
- Marcuse, H. (1965), "Repressive Tolerance", Wolff, R. P., Moore, B. Jr., ve Marcuse, H., *A Critique of Pure Tolerance* içinde, Beacon Press, Boston.
- Sennett, R. (1998), *The Corrosion of Character: The Personal Consequences of Work in the New Capitalism*, Norton & Company, New York ve Londra [*Karakter Aşınması: Yeni Kapitalizmde İşin Kişilik Üzerindeki Etkileri*, Yıldırım, B. (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2014].
- Tönnies, F. (1887), *Gemeinschaft und Gesellschaft*, Fues's Verlag, Leipzig.

DURUM ETİĞİ: BİR SANATSAL EKOLOJİ

Kendimizi acilen bilimsel referans ve metaforlardan kurtarmaya ihtiyacımız var: daha ziyade etik-estetik esinli yeni paradigmlar yaratmak için.

Félix Guattari, 1989

Aydınlanma Tanrı'yı kozmosta ahlaki bir arka plan ışığına indirgediğinden veya O'nu yekten kurgu olarak ilan ettiğinden beri, modernler de yüce olanın deneyimini etikten estetiğe yükselttiler.

Peter Sloterdijk, 2013

KAMPIN İZLERİ

Bir an için, *kamp bugün işgal ettiğimiz siyasi alanın matriksidir* diye öneren Giorgio Agamben'in (2002) haklı olduğunu farz edelim. Eğer böyleyse, Batı'da, şehri hayat için bir model olarak kullanmaya devam etmekle sosyal bilimciler, sosyologlar, şehir planlamacıları ve mimarlar çok yanılıyorlar. Diyelim ki, birlikte yaşadığımız bu alanın ölçülerini belirleyen tam da tersine kamptır. Buradan varacağım sonuç siyasetin biyo-politikaya indirgendiği olur: Egemen gücün öznesi artık kamusal insan değil, *zoe*, yani hayatın kendisidir. Başka türlü söyleyelim: Kampta yaşayanlar için özel ve kamusal alan tamamen birdir. Güvenli evdeki hane içi hayatı ile şehirdeki siyasi hayat arasındaki fark buharlaşır. Özgür bir ruhun bedenden kaçabileceği Yahudi-Hristiyan ve liberal gelenek kamp mantığı içinde

reddedilir. Burada beden ve ruh, doğa ve kültür ayrılmaz bir biçimde birbirlerine bağlanmışlardır. Dolayısıyla siyaset de, hem fiziksel hem de zihinsel bedeni güç uygulamasının öznesi haline getiren öjenik ve biyo-iktidar biçimini alır.

İtalyan felsefeci, kampların sıradan yasalardan değil, istisna halindeki savaş yasalarından türediğini iddia eder. Yasanın – Birleşmiş Milletler tarafından benimsenen Evrensel İnsan Hakları Beyannamesi’nin bile – bir kenara bırakılabildiği alanların ilan edilmesinin tek nedeni bir savaş durumudur. Agamben’e göre bu mümkündür, çünkü bu evrensel yasalar sadece ulus-devletin sınırları içinde uygulanmaya devam edilebiliyordur ve o da yalnızca, vatandaşlık hakkını doğumuyla kazanmış olanlar için geçerlidir (ulus = *nascare* = doğum). Hepimizin bildiği gibi ulus-devletin yaşamı bugünlerde küreselleşme, çokuluslu şirketler ve ulus aşırı siyasi kurumlar tarafından tehdit edilmektedir. Bu gelişmeden doğan göçmen, göçebe, devletsiz ve hem ekonomik hem de siyasi mülteci sayısındaki artış, kişinin insani ve sivil varoluşu ile doğum ve uyruk arasındaki doğrudan bağın üzerinde fazlasıyla baskı oluşturmaktadır. Bu aynı zamanda modern ulus-devlet mitinin maskesinin de, derece derece ama açıkça düşürülmesi anlamına geliyor. Mülteci, bir karşılık verme spazmı geçiren devlet adamını, sürekli yeni-ulusalcı cevaplar vermesine sebep olarak yıkıma sürüklüyor. Tamam, bu ona seçimlerde fayda sağlayabilir ama devlet adamı gayet iyi bilir ki, bu söz sanatıyla dolu jestler insan akışını durdurmaktan bütünüyle acizdir. Bu devasa mülteci varlığı, onların kağıt “kıyafetlerden” ve dolayısıyla vatandaşlıktan yoksun çıplak görüntüleri (*sans papiers*), kaçınılmaz olarak devletin iflası demektir. Bu “soyulmuş” insanlar en azından her ulusun uçuruma, artık histerik ve spazmodik bir cevap vermekten başka bir şey yapamadığı noktaya bakmasını sağlar. Yasadışı yabancı böyle koşullarda kişisel özgürlüğü korumak amacıyla – paradoksal olarak – gözaltına alınabilir.

Agamben’in tahlillerinin epey öfkeyle karşılanmış olması çok da şaşırtıcı değil. Modern toplumun bir istisna hali olduğunu ilan etmesi kocaman bir abartı olarak algılanmakla kalmadı, Nazi kamplarının aşağılayıcı koşullarının önemsizleştirilmesi olarak da değerlendirildi. Diğer taraftan, önermesini ilk olarak yayınladığı 1995’ten 7 yıl sonra, onu savunanlar da artık hayli ikna edici argümanlar üretebiliyorlardı. Birleşik Devletler’in, Washington ve

New York'taki terörist saldırılara verdiği yanıt, Agamben'in ilan ettiği istisna halinin en kesin kanıtı olarak sunuldu. Guantanamo Adası'ndaki gözaltı merkezi şüphesiz kendi düzenli yasalarını delmeyi başaran bir devletin mükemmel bir örneğidir.

Peki, Agamben'in çıplak adam portresi bir hayalperestin işi miydi? Yoksa İtalyan felsefeci bize, daha önce sanatçıların da yapmış olduğu gibi geleceğin gerçekçi bir portresini mi sundu? Belki de *Homo Sacer*'e – Agamben'in topluma dair ürkütücü tahlillerini içeren kitap – George Orwell'in 1984'üne atfedilen statünün aynısını atfedebiliriz. Bu kitap da kasvetli bir geleceği, kaçışı güç bir distopyayı öngördü. Ve her ne kadar Agamben, Orwell'in tersine kurgu değil felsefe yazdıysa da, ve dahası, her ne kadar olası bir gelecek hakkında yazmayıp şimdiki zaman gerçekliğini anlatma iddiasında bulunduysa da, iki yazar da aynı yazı taktiklerini kullandılar. Dünyaya gerçek, hatta deneysel olarak gösterilebilecek olan eğilimler yoluyla, uygulamada sanatçıların kullandığı metafor ve mübalağa gibi teknikleri uygulayarak ayna tutmayı eksiksizce düşündüler. Böylece öncesinde toplumda daha az hassasiyetle yaklaşılan eğilimleri açığa çıkardılar. Şimdilik Big Brother'ın totaliter yönetimi altında yaşamıyoruz ama gözetleme kameralarının deneysel gerçeği ve ulusal güvenlik kurumları bugünün hakikatleridir. Aynı şekilde, her ne kadar dünya nüfusunun çoğunluğu (henüz) kampın aşağılayıcı koşulları altında yaşamıyor olsa da, gözlemlere dayandırıldığında o yönde eğilim gösteren gelişmelerin varlığını inkâr etmek zor. İşin en çarpıcı yanı, Agamben'in mültecilerin etkisine dair yaptığı tanımlamadır belki de. Bazı demokrasiler utanmadan insan onurunun sınırlarını araştıran bir akıl hastanesi politikası uyguluyor gibi görünüyorlar ve İnsan Hakları Evrensel Beyannamesi'ni yadsımaya bile göz kırıyorlar. Fakat, Slavoj Žižek'in (2009) 2008 ekonomik krizini nitelendirdiği gibi 9/11 trajedisini takip eden "fars" da başka bir yöntemle bir istisna durumu yaymaya çalışıyor gibi görünüyor. Alman felsefeci Peter Sloterdijk durumu şöyle ifade ediyor:

"Hayatınızı değiştirmelisiniz!" Hâlâ bunu söyleyecek pozisyonda olan tek otorite küresel krizdir. O da, – herkesin bir süredir farkında olduğu üzere – etrafa havarilerini göndermeye başladı. Otoritesi gerçek, çünkü habercisi olduğu tasavvur edilemez şeyin üzerine temelleniyor: küresel felaket. (Sloterdijk, 2013, s. 444)

Sonuç olarak Avrupa’da bazı ulus-devletler şimdi kendilerini bir çeşit ekonomik kuşatma altında buluyorlar. Bağımsız uluslar, hiçbir demokratik dengesi olmadan patronluk taslayan troyka tarafından yasal baskı altına alınıyorlar. (Bu arada, işin komik yanı, Avrupa Komisyonu, Uluslararası Para Fonu ve Avrupa Merkez Bankası gibi ciddi kurumların “troyka”¹ diye anılması; çünkü bu aynı zamanda zevk için faytonla gezintiyi çağrıştırıyor.) Ulus-devletler gerçek kurbanlara yardım etmektense sorun çıkaranları korumayı tercih ettiğinden, kendi öznelerini de isimsiz bir emniyetsizlik durumuna sürüklüyorlar. Devlet, likit varlık sahibi olmak yönünde tereddütsüzce tercih yaparak gerçek rengini gösteriyor ve bu esnada kendi politik, seçimlere ve yaşamaya dayalı temelini de “likitleştiriyor”. Siyasi sağ, akışkan rüyasını dilediğince yaşama olanağı bulurken, siyasi sol ise bir tüketici koruma politikasından fazlasını önermiyor. Sosyalist partiler tüketici polisi gibi davranıyorlar ve kendilerini 1990’larda bir finans atlıkarıncasına ya da bir küresel gazinoya çevrilmiş olan serbest pazarın gerçekliğine teslim ediyorlar. Belki bu bütün siyasi sistemi kampın duvarları arasına almıyor ama bireyin özgürlüğünü ilan ederken, yasal güvenceleri ortadan kaldırarak aynı bireyi köşeye sıkıştıran baskıcı liberalizmin gerici politikasının içine yerleştiriyor. Refah devletinin kazanılmışlıkları, Darwinci rekabetin tek doğru gerçekliği adına kayıtsızca bir kenara itiliyor. Hükümetlerin teşvik etmek istedikleri tek ideal iş anlaşması serbest çalışanın; şu, ödeme iyi olduğu sürece herhangi bir düşmana kılıç çekmekten çekinmeyecek, ideoloji ve ahlaktan yoksun paralı asker. Mülteciler gibi, serbest çalışanlara da av mevsimi kısıtlaması yok. Hükümetler vatandaşlığın değerini Agamben’in tanımladığı gibi kitleleri vatandaşlıktan çıkararak ve ulusal haklardan mahrum ederek azaltmıyorlar. Yaptıkları şey daha ziyade devlet güvencelerini parçacıklarına ayırmak (sosyal güvenlik dahil). Vatandaşlarını soydukça soyuyorlar ve çıplak bedenler de günbegün her yerde belirmeye başlıyor. Bunlar kıta Avrupa’sındaki Rhineland ekonomisinin Anglo-Sakson pazar modeline dönüşmesinin gerçek sonuçları. Bu, şüphesiz uzun vadede siyasetin kendini de açığa alacak bir gelişme. Ulus-devlet, vatandaşlığın parçalarına ayrılmasıyla eşzamanlı olarak kendi siyasi kavrayışını da “insanat bahçesi” ekseninde daraltıyor.

1 Üçlü yönetim; ayrıca Rusların, hizada duran üç atla çekilen arabaya verdikleri isim. (ç.n.)

“Avrupa”nın baskısı altında veya değil, ulus-devletlerin durağan yasal iskeletlerini, hızla değişen tedbirler silsilesiyle gittikçe daha kolay biçimde nasıl değiştirdiklerini de görüyoruz. Devlet aslında – anayasa ve daha katı olan bir yasama gücü yoluyla – güvenlik, emniyet ve düzeni sağlayacakken, bugün daha ziyade esnek yasalar uyguluyor gibi görünüyor. Kurallar bertaraf edilerek geçici “ısmarlama” kurallarla değiştiriliyor; yani sürekli olarak beliren kriz durumlarına göre ısmarlanan ve tekrar tekrar değiştirilebilir kurallar. Öncelikle, tedbirler kelimenin iki anlamını da taşıyacak şekilde *alınıyor* ama aynı zamanda ölçü biriminin esnekçe ayarlanabilmesine de hizmet ediyorlar. Mevzu sadece şirket, okul ve hastaneleri saran “değişim yönetimi” değil; bütün devlet politikaları gittikçe daha az yasa ve kural, daha çok *tedbir* uyguluyor. Örneğin, Avrupa’nın Yunanistan’a, anayasasına zorunlu denk bütçe dahil etmesini dikte etmesi aslında, ulusun yasal temeli anayasayı parçalayarak, kaygan ve likit bir kütleye dönüştürmek için yapılan bir müdahaledir. Bu bir ulusu kendi yasalarını likitleştirmeye zorlar. Anayasa ekonomik durumun hükmü altına alınmıştır, kanun ve kurallar da böylece ölçü birimlerine indirgenir. Ölçünün gerçek anlamı tam da budur, standartları sürekli istisna halinde tekrar tekrar kurmak için ona geçit verilmelidir. Bu esnada istisna hali adına insanlara işkence edilir, mülteciler denizlere atılır, sosyal güvenceler parça parça edilir, hastalar sağlık hizmetlerine ulaşamaz, eğitimin demokratikleştirilmesi hafifletilir ve kültür ödenekleri durdurulur. Sonuç olarak bunların hepsi, kendi taşıdığı riskleri asgariye indirmek için bütün sorumluluğu sürüklenip giden bireylere yükleyen baskıcı liberalizmin hesaplanabilir ölçüsünün dışında kalır. Bu düzen, sorumlulukların devamlı bir diğerinin omzuna aktarıldığı büyük bir konveyör üretir. Görünen o ki, devam eden ekonomik krizler bizi Agamben’in istisna halinin eşğine doğru sürüklüyor. Hükümetler hâlâ kendi nüfuslarının büyük bölümünü vatandaşlıktan çıkarmak zorunda bırakılmamış olabilirler ama onları gittikçe artan istikrarsızlık koşullarına mahkum ediyorlar.

Henüz bir kampta yaşamıyoruz ama çoğunlukla iyi eğitim görmüş yaratıcı bilgi işçilerinin mevcut çalışma koşulları, Agamben’in de duyurduğu üzere özel hayat ile kamusal hayat arasındaki sınırın bulanıklaşmaya başladığını gösteriyor. Mevcut post-fordist çalışma koşulları ev ve iş alanlarındaki ayrımı gittikçe belirsizleştiriyor. Yaratıcı endüstridekiler veya bilgi ekonomisindekiler gibi zihin işi yapan insanlar sonuç olarak her

zaman, her yerde çalışabilirler. Böylelikle, eve dönerken akılları iş yerinde kalmaz. Bilgisayarlarını gecenin bir yarısında açıyor olmaktan dolayı hiçbir endişe duymazlar ve tatil deyken de cep telefonlarından ulaşılabilirler. Özellikle bahsi biraz önce geçen serbest çalışanın, bir sonraki işi kaçırmamak amacıyla her zaman çevrimiçi beklemesi gerekir. Bilgi işçisinin de sabit bir işyeri varsa da, bu yer kolayca resmiyet ve gayri resmiyet, oyun ve iş, aşk ve arkadaşlık sevgisi arasındaki ayrımı sürdürmekte zorluk çekilen bir ortama dönüşebilir. Bu yeni nesil işçiler için ideal işyeri fabrika veya şerit ışıklarla aydınlatılmış steril ofis değil, “sahnedir” (bkz. Gielen, 2009). Sokak sanatı, moda ve tasarım sahneleri, anlaşmaların şık barlarda yapıldığı, işlerin restoranlarda dağıtıldığı uygun işgücü bileşimleridir. Kısacası burada, özel ve kamusal hayat birbirine karışır ve hayat da tüm çıplaklığıyla potansiyel işverenlerin, müşterilerin veya politika üreticilerinin gözleri önünde cereyan eder.

Takım çalışmasına, partilere, resepsiyonlara ve benzeri hiper-sosyal merasimlere alerjisi olanların ve hatta evde yalnız başına oturmayı tercih edenlerin bile, dünyayla ilişkisi internet aracılığıyla kuruluyor. İçine kapanık, münzevi yaratıcı insanlar ve utangaç entelektüeller de bugünlerde, kendi evlerinin emniyeti içinde de olsa “klüp”e giden yolu bulabiliyorlar. Daha çok bilgi ve yaratıcılık, ciddi bir tartışma, yeni bir iş veya günlük bir sohbet arayışıyla ekrana doğru çekiliyorlar. Çevrimdışı sosyal beceriksizliklerini neredeyse müstehcen bir kendini ifşa ile tamamen bastırıyor gibi görünüyorlar. Bugünlerde sanal gerçeklik içinde, daha önce gerçek hayatta karşılaştığımızdan çok daha çıplak hayatlara denk geliyoruz. Hiç yoktan, özel hayatların müthiş bir dikkatsizlikle kamusal alana fırlatıldıkları gözlemlenebilir. Bu lakayt kamusal hayat internet kullanıcısını, iyi veya kötü niyet taşıyan herhangi bir yabancı özneye karşı savunmasız kılıyor. Her kim eylemlerini, gerçekleştirdiklerini, samimiyetlerini, medikal ve fiziki bulgularını World Wide Web’de somutlaştırıyorsa kendini potansiyel olarak dış denetim uygulayabilecek güçlere teslim ediyor. Bu güç ille de siyasi bir organ tarafından uygulanmak zorunda değil ama meşru olsun ya da olmasın tıklayıp bakmak isteyen herkesin ulaşabileceği mesafede duruyor. Çıplak beden böylece karşılıklı gelişigüzellikten ve bazen de korkudan kurulu sosyal ilişkilere dahil ediliyor. Dahası, kişinin kamusal alanda bedenini sergilemesi zorunluluğu, Faşizmde, Nazizmde ve Stalinizmde olduğu gibi

dışarıdan veya yukarıdan dayatılıyor gibi değil de, herkesin özgür iradesiyle gerçekleşiyormuş gibi görünüyor. Kısacası, Agamben'in kampı gönüllü mahkumların paylaştığı bir kampın özelliklerini sergiliyor.

Bu sosyal fenomenler Agamben'in tamamıyla haklı olduğunu kanıtlamıyor belki, ama tedbiri elden bırakmadan, mevcut sosyal ve siyasi manzarada kampı işaret eden eğilimler ve izler olduğu sonucuna varabiliriz. Daha kabaca ifade edersek, toplumsal modellerimizin "kamplaştırılması"nın sinyali veriyorlar. Bu gelişmeler devam ederse, zamanı geldiğinde Agamben'in istisna halinin radikalliğinden kaçınmanın ne kadar zor olduğunu anlayacağız. Dolayısıyla, kendimizi onun tarif ettiği distopyanın içinde bulmamak için ne yapmak gerektiğini bilmek hayati önem taşıyor. Buna yol açabilecek toplumsal eğilimlerle nasıl başa çıkabiliriz? Mesela özel ve kamusal hayat arasındaki sınırın bulanıklaşmasına nasıl yaklaşmalıyız ve gittikçe daha az (yasal) güvence ve vatandaşlık öneren sağduyusuz politikalara dair ne yapmalıyız? Ayrıca, kendi sağduyusuzlukları içinde bilimsel olarak ispatlanmış çevre senaryolarıyla bile yüzleşmeye cesareti olmayan hükümetler karşısında nasıl bir duruş belirlemeliyiz? Bu yeni hayat biçimine ne tür bir etik uygun düşer?

Geçmişin bilgisi üzerine temellenen etik, henüz bilinmeyen gelecekteki kötülüğü engellemekle ilgilenir, yaşama iyi yönde bir katkı sağlayabilmek umudunu taşır. Şimdi iyi bir yolda nasıl yaşanır sorusuna bir yanıt sağlar ki yarın kötülük veya ekolojik, ahlaki, toplumsal, siyasi ya da ekonomik yıkım getirmesin. Etik muhtemel, mutlak kötülüğe, o kötülük yerini almadan önce, en azından o noktaya varmadan önce işaret eder. En iyisi, başından sonuna üzerine iyice düşünülmüş bir Kötülük geleceğine karşı muhafız olarak hizmet eder, diyelim.

O halde, doğru bir ahlaki bilim, özellikle de geleceğin deneye dayalı nihai kanıtını gerçekten tam olarak bilemeyeceğimiz o şeye bağlı. Gelecek-bilim bilimsel olarak doğrulanabilir yöntemler sağlayana kadar etik, geleceği bizim için düşünecek sanatçılara, felsefecilere ve kuram üreten diğer akıllara bağlı olacak. Başka bir ifadeyle, etik, hayal kurmanın ve bugün geçerli varsaydığımız tarihsel bilgi ve deneye dayalı kesinlikler üzerine şekillenen gelecekte yaratılmış kurgunun gücüne bağlı olmaya devam ediyor. Yani ahlak bilimi, iyi bir hayatın kurallarını tasarlamak adına "Big Brother", "kamp" ya da başka bir örnek olarak "Matrix" gibi imajların ikna edici gücüne bağlı.

Diğer bir deyişle, etiğin ilkeleri çoğunlukla kurguya veya bizim geleceğe dair hayallerimize dayanıyor. Dahası, bu esasları takip etmek ya da etmemek, kendini gerçekleştiren veya kendini yok eden kehanet olarak çalışıyor. Etiği gelecekte tasarlamak veya takip etmek, felsefecinin veya sanatçının gelecek hayalinin yakında gerçeğe dönüşüp dönüşmeyeceğine karar vermeye de yardımcı oluyor. Bu, kendimizin denetleyebileceği şeye her koşulda uygulanabilir. Sonuç olarak, yarın atmosferden içeri bir kuyruklu yıldız girse, ardından ne geleceğini kimse bilemez, dolayısıyla benzeri bir olay etik diyarının dışındadır. Önemli olan, hem sanatın hem de kuram üreten düşüncenin bugün “doğru şeyi yapmak” olarak kabul edilen şey üzerindeki etkisidir. Bu, sanat ile etik arasındaki önemli bağlantıyı anında ortaya çıkartıyor ama sanatın etiğe nasıl şekil verebileceğine dair henüz bir şey söylemiyor. Etiğin bu tür bir tasarımını tartışmadan önce, “inşaat halindeki kamp” a dair birkaç dikkat çekici patolojik bulgu üzerine ışık tutmakta fayda var.

HARİCİ TRAVMA VE KÜRESEL HİSTERİ

Bugünlerde iştahların etik için böylesine kabarmış olması şaşırtıcı değil. Lider siyasetçiler – çoğunlukla muhafazakâr ve/veya neoliberal taraflar – değerlerin yozlaşmasından dert yanıyor ve anlamsız vandalizm ve saçma şiddetin karşısında yeni bir ahlakın savunuculuğunu yapıyorlar. Paris’in banliyösündeki veya Londra’nın varoşlarındaki yiğit genç erkek bastırılmış adrenalini kör öfkeyle dışarıya attığında medya ve politikacıların ahlaki büyükenmeleri hemen ağızlarına vuruyor. Ve bu politikacılar, toplumsal dayanışma yapılarının dağılmasından, eğitimin “demokratiksizleştirilmesinden”, iş ve çalışma güvenlik şartlarının değersizleştirilmesinden de kendileri sorumluyken, yine de bugünün gençlerinin “anti-sosyal” tavırlarından ve toplumumuza yeni katılanlardan bazıları arasındaki halk ruhu yoksunluğundan dem vurmaktan çekinmiyorlar. Hükümetler sistemli bir şekilde sivil hakları azaltıp, yılların kurumsal güvencelerinin altını oyarken, bir taraftan da vatandaşlara zorunluluklarını hatırlatıyorlar. Vatandaşların kendi sorumluluklarının farkında olması gerekiyor. Kendi kaderlerini kendi ellerine almalılar, bağımsız olduklarını

göstermeliler ve işe lezzet katmalılar. Vatandaşlar, günü yakalayabilmek adına kendilerini gönüllü olarak hayat boyu sürecek öğrenme süreçlerine adanmak zorundalar. Sonuç olarak, bir işe sahip çıkmak onların kendi bireysel sorumluluklarının en üstünde duruyor, patronluk taslayan bir hükümetinkinin değil. Vatandaşların gittikçe daha çok kendi münferit bedenlerine bel bağlamak zorunda olduklarını gayet iyi bilen politikacılar ve medya, onları sağlıklı hayatlar sürdürmeye zorluyor; sigara yasakları koyuyor, obeziteye karşı savaşıyor ve insanları daha fazla egzersiz yapmaya teşvik ediyor. Denetim, serbest pazarın besin zincirindeki fazlalıklarıyla mücadele etmeye hizmet ederken, vatandaşlar bir sağlık ahlakıyla kuşatıldılar ve biyo-etik zihinlerini ve bedenlerini formda ve üretken tutmayı hedefliyor. Sonuç olarak, giderek daralan bir refah devletinde, o beden, kendi hayat niteliğini şimdide ve gelecekte korumak için gün geçtikçe daha fazla kendine bağımlı hale geliyor. Katı bir çevre etiği hâlâ Endüstri Devrimi'nin tehlikeli yan etkilerinden kurtulmaya çalışmakla meşgulken, post-endüstriyel çağın yeni, ilave etkileriyle biyo-iktidar yoluyla başetmeye zorlayan baskı da halihazırda burada zaten. Stres, moral çöküntüsü, depresyon, aşırı yeme ve içme terapistlerce tedavi ediliyor, zindelik seanslarında terleyerek vücuttan dışarı atılıyor ve medyatikleşmiş ideal atlet vücudu imajlarıyla çarpıştırılıyor. Çevresel, toplumsal ve zihinsel ekolojiler burada aynı hizadalar. Ya da Félix Guattari'nin söylediği gibi:

Tine, ittifaka [*socius*] ve çevreye yönelik eylemin birbirlerinden ayrı olduklarını kabul etmek epey yanıltır. Aksine, – medyanın bizden yapmamızı beklediği şekilde – eğer bu üç alanın eşzamanlı olarak aşağılanıyor olmasıyla yüz yüze kalmayı daha da reddetmezsek, aklın topyekun çocuk muamelesi görmesi, demokrasinin yıkımı ve etkisizleştirilmesi karşısında boyun eğiyor olacağız. Müsekkin tüketimi, ve özellikle televizyon seyretme “alışkanlığından kurtulmaya” ihtiyacımız var. Dünyayı bu üç ekolojinin birbirleriyle yer değiştirebilir merceklerinden algılamaya ihtiyacımız var... Doğa daha önce hiçbir zaman kültürden bu kadar ayrılmaz hale gelmemişti; ve ekosistemler arasındaki, yani “mekanosfer” ve toplumsal ve bireysel evrenler arasındaki etkileşimi anlayacaksak, “evrenlerötesi” düşünmeyi öğrenmek zorundayız. Venedik'in suları nasıl canavarımsı, mutant su yosunları tarafından işgal edildilerse, bizim televizyon ekranlarımız da

insanlaştı ve “yozlaşmış” imajlar ve ifadelerle doyuruluyorlar... Biz, sadece hayvan türlerinin yok olduğu bir zamanda yaşamıyoruz, kelimeler, ifadeler ve insan dayanışmasının işaretleri de aynı şekilde yok oluyor. (Guattari, 1989, s. 134-135)

Doğa, kültür, beden ve beyin işte bu şekilde ayrılmaz biçimde birbirlerine dolanmışlar. Doğru olan sadece şu eski “ne yersek oyuz” esprisi değil. Aynı zamanda, düşündüğümüz şeyi yiyoruz ve kokladığımız, içimize çektiğimiz, okuduğumuz, gördüğümüz ve duyduğumuz şeyi düşünüyoruz. İklim değişikliğinin beyin kökümüzdeki veya inandığımız siyasi sistemler üzerindeki etkisi de cabası. Biyo-çeşitlilik, kültürlerarasılık, demokratik çoğulculuk, uyumsuz tonlar ve çoksesli müzik birbirleriyle şimdiye dek düşündüğümüzden daha ilişkili olabilirler.

Ancak, Guattari’ye göre kesin olan bir şey var: Doğa, *socius* ve tin bugün aynı esasa maruz kalıyor: Üçü de baştan aşağıya “yersizyurtsuzlaştırılıyor”. Post-endüstriyel kapitalizm – veya onun deyimiyse, “bütünleşmiş dünya kapitalizmi” – sadece bireyleri ve toplumları değil, bütün ekosistemleri yerinden ediyor. Agamben’in istisna haliyle bağlantılı olarak, bireylerin ve vatandaşların ayrıştırılmaları ve yasaların likitleştirilmesinin *dipsizlik* yarattığını söyleyebiliriz. Vatandaşlığın değersizleştirilmesi hem zihinsel hem de sosyo-politik olarak temelsiz varoluşa yol açıyor. Bu yüzden de, inşaat halindeki kampta yaşayan insanlar sadece kendilerinden ve kendi hayatta kalma koşullarından sorumlular. Kişinin yakın çevresi, toplumsal bağlamı veya ortamı, kişi hayatta kalmak adına zihinsel veya fiziksel olarak devamlı hareket etmek zorunda kalıyorsa, işlevini yitiriyor. Dahası dayanışma yapılarıyla bağlantısını kesen biri burada ve şimdinin merhametine kalıyor. Kısa vadeli düşünmeliler, çünkü hızla, esnekçe ve fırsatları kollayarak devamlı değişen ve öngörülemez olanakları beklemek zorundalar. Yasadışı yabancılar için kuşkusuz, ama serbest çalışanlar için de uzun vadeli bir bakış açısına ulaşmak zor. Zaman deneyimlerinin, sosyolog John Urry’den (2000) alıntı yaparak nerdeyse “şipşak zaman” haline geldiğini söyleyebiliriz.

Bu, zaman ve mekânın post-endüstriyel kapitalizm içinde nasıl bağlantılı olduğunu bir seferde açıklıyor. Dipsizlik veya yersizyurtsuzlaşma şipşak deneyimlenen bir zaman yaratıyor. Mikhail Bakhtin’den (1981) yardım alarak mevcut, yerküre çapında örgütlenmiş serbest pazar ekonomisinin

zaman-mekânını, şipşak dipsizlik veya dipsiz şipşaklık olarak tanımlayabiliriz. Zaman ve mekân, sabit şimdi ve burada kültürünün, küresel şimdiki zamanın içine çekiliyor. Bu zaman-mekân içinde toprağın kirlenmesi, toplumsal çözülme ve zihinsel dipsizlik, bağlanma bozukluğu ve sınır kişilik sendromu tuhaf bir biçimde bir araya geliyor.

Şipşak dipsizliğin veya dipsiz şipşaklığın ilk patolojisinin, hiper-ağ dünyasında filizleniyor olması gerçeğiyle bir alakası var; hiper-ağ dünyasını da yüksek teknoloji dijital bilgilendirme sistemleri destekliyor. Bir çeşit “zamansız zaman” bu dünyada, endüstri çağından bildiğimiz resmi “saat zamanı”ndan kendisini kurtarıyor. Bu, zamanın ilk defa “insan bilincinin gerçekleştirilebilir krallığının ötesine” geçtiği anlamına geliyor (Urry, 2000, s. 126). Bu tür bilgisayar ağlarının temel özelliklerinden biri inanılmaz derecede büyük miktarlarda hafızaya sahip olmaları. Ayrıca kendi bilgisayarlarımızdan da bildiğimiz üzere, bütün eylemlerimizin, yaptığımız her sorgulamanın ve yüklediğimiz her imajın tamamen silinemeyen izlerini taşıyorlar. Ondaki bu kapasite bizim zamanla olan ilişkimizi derinlemesine değiştiriyor. Dosyaları çarçabuk bulmayı ve geri almayı sağlayan tekniklerle birleştirildiğinde bu, World Wide Web’in neredeyse hiçbir şeyi unutamadığı anlamına geliyor. Depolanmış tarihler, alınmış kararlar ve kaydedilmiş yaramazlıklar da saniyeler içinde tekrar şimdiki zamana fırlatılabilirler. Başka bir ifadeyle hafıza sürekli olarak tazelenebilir ve geçmiş kolayca şimdiki zamana süzülebilir. Tarihin kendisi böylece “şipşak” hale gelir. Aynı şey kişisel hikâyeler için de geçerli. Dijital hafızanın imkânları, unutmayı yarı-imkânsız hale getiriyor. Diğer bir deyişle, insanlar şeyleri bastırabilir ve unutabilir tabii ama dijital biyografilerinin geri getirilme ihtimali her zaman var; bunu da başkaları seve seve yapabilir.

Fakat, psikoanalizler bize baskılamının ve seçici amnezinin travmatik deneyimlerle başetmek için kullanılan savunma mekanizmaları olduklarını öğretti. Bir anda geri getirilebilir bir Kendi ihtimali bu mekanizmayı kapatıyor. Dahası, geçmişte travmatik olarak deneyimlenmemiş olan eylemler, şimdiki zamanda ekranda belirdiklerinde acı verecek kadar rahatsız edici hale gelebilirler. Hayattaki münferit yürüyüşümüzün – GPS cihazlarındaki veya cep telefonlarındaki hafıza düşünüldüğünde kelimenin tam anlamıyla – kayıt altına alınması, takip edilmesi, soruşturulması ve yeniden inşa edilmesi gittikçe kolaylaşıyor. Bu bir de, daha önce bahsettiğimiz

hem işte hem de dijital alanda özel ve kamusal görüntü arasındaki ayrımın kalkmasıyla birleştirildiğinde, ortaya *harici travma* denilen şey çıkıyor. Bu, bir topluluğu yakalayan unutulmaz bir olay gibi bir sosyal travma değil. Bir travmatik vakanın bireyin bilincini hiç durmadan taciz ederek tehdit ettiği bir psikopatolojinin temel özelliklerini de taşıyor. Travmatik hafıza bu örnekte, harici – dijital – olarak kaydedilen ve hem birey hem de başka biri tarafından şimdiki zamana geri getirilebilen bir potansiyel olarak varoluyor. Kısacası, özel hayatlarımız gittikçe kamusal hale gelmekle kalmıyor, dijital geçmişlerimiz de birer kamusal portfolyo olma yolunda evriliyor. Bu, herkesin geçmişini potansiyel olarak önüne geçilemeyen bir şimdiki zamana çeviriyor. Kişisel hayat hikâyelerimizin hem teknik açıdan hem de zihnen yönetimini düzenleyecek yeni bir etiğe ihtiyaç söz konusu. Buna *teknolojizmin ekoloji* ihtiyacı diyelim.

İkinci patolojik buluntu emeğin güvencesizleştirilmesi ve daha önce bahsi geçen devlet güvencelerinin parçalara ayrılmasıyla ilgili. Bunlar işçiyi gerçek ve sanatsal ağlara gittikçe daha bağımlı hale getiriyor. Geçici iş sözleşmeleriyle, birbirini hızla takip eden kısa süreli işler ve projelerle yürüyen bir post-fordist ekonomide, işçiler hayatta kalmak için devamlı “bağlı” durmak zorundalar. Bu hiper-bağılılık aynı zamanda dipsiz şipşaklığı da sürdürüyor. Yaratıcı bilgi işçileri – özellikle serbest çalışıyorlarsa – yeni proje yakalamak için her zaman çevrelerine yaslanmak zorundalar. Her gönderilen e-postadan sonra heyecan içinde yanıt bekliyorlar. İki gün içinde gelmezse de telaşlanmaya başlıyorlar. Mesajımı okudular mı? Bir şeyler ters mi gitti? Veya daha kötüsü yanlış bir şey mi söyledim? Hakkımda kötü bir şey mi duydular ya da sosyal medyada bir şeye mi denk geldiler? Çevrede hakkımda dönüp duran tamamen asılsız bir dedikodu olabilir mi? Onlar için yaptığım son iş düşündüğüm kadar iyi değil miydi? Ve, en kötüsü, ya benden daha iyisini buldularsa? Proje çalışanı tükenmek bilmeyen bir şüphe hali içindedir. Yanıttaki gecikme bir sonraki işin gelmeyeceğinin işareti olabilir. Bu bağlam içerisinde her zaman başkalarına ve başkalarının onlar hakkında ne düşündüğünü düşünmeye bağlılar. Bu çalışma koşulları, medikal sözlükten çıkıp tarihe karışmış olan bir patolojinin, yani histerinin beslenebilmesi için bulunabilecek en iyi zemin. Slavoj Žižek’e göre histeri bir soruyla tanımlanır: *Ben, Başkasının gözünde ne tür bir nesneyim?* Bu, post-fordist işçiyi, değiştirilebilirlik olasılığının sabit olduğu durumuyla

yüzleştiriyor. Bir anda ortaya çıkıyor ki, sunmak zorunda olduğu yaratıcılık veya bilgi, hiç de o kadar eşsiz veya özgün değilmiş. Vazgeçilebilir olmak, yaratıcı insanları kendi beyhudelikleri ve değersizlikleriyle yüzleştiriyor. Žižek şöyle söylüyor:

Histerik öznenin kabul edemediği şey, ona dayanılmaz bir endişe veren şey, Başkasının(-larının) onu, Varlığının edilgenliği içinde, değiş tokuş edilebilir bir nesne olarak algılamasını önceden sezmesidir... (Žižek, 1997, s. 137)

Bu patoloji kendini, küresel çapta işleyen ağlarda makro-ekonomik seviyeye de bulaştırıyor. Bir işi kaçırdıklarında ve bir başkasıyla yer değiştirebilir olduklarını keşfettiklerinde az ya da çok ciddi bir histeri durumuna düşenler sadece proje çalışanları değil. Şirketler, eğitim kurumları, araştırma grupları, hastaneler veya sanat kuruluşları da bir işi alamadıklarında, onaylanmış başvurular geri döndüğünde veya yatırımcılar paralarını başka bir yere taşıdıklarında histeriye yakalanma eğilimi gösteriyorlar. Ulus-devletler bile, çokuluslu şirketlerin çalışmalarını işgücü ucuz bir ülkeye taşıma tehdidiyle karşılaştıklarında, yönetme ve düzenlemelerini genellikle histerik bir boyuta taşıyorlar. Bu, daha önce belirttiğimiz gibi onların tedbir tercihlerini açıklıyor. Ve artık bilinen bir gerçek olduğu üzere, bitmek bilmeyen 2008 ekonomik krizi için, yatışması imkânsız görünen spekülasyon çoklukların histerisi kısmen sorumlu tutulabilir. Küresel ağlar içinde bireyler ve kuruluşların yanı sıra ulus-devletler de büyük oranda belirsiz ve yargılaması güç bir çevreye bağımlı hale geldiler. Bir şekilde benzerleriyle değiştirilebilir oldukları aldaniş içinde fosillerin, bitkilerin ve hayvanların yok olmasına sistemli olarak izin veren biz insanlar, yarın bir başkasının yerimize geçebileceği korkusuyla yaşıyoruz. Genel toplum modeli olarak, hatta bir hayat felsefesi olarak sunulan bir pazar rekabetçiliğinin belki de en önemli sonuçlarından biri budur. Topluma bu şekilde bakıldığında herkes vazgeçilebilirdir, bu da tükenmek bilmeyen bir beyhudelik korkusu yaratıyor. Küresel ölçekte ise bu durum, sınırlı bakış açısına sahip, kısa vadeli düşünen ve körü körüne hareket eden histerik öznelere sonuçlanıyor. Yavaşlık, yavaş yemek, yavaş yaşamak, yavaş zaman, yavaş sanat yönündeki çağdaş eğilim buna verilen etik yanıt olabilir. Fakat, hızı bu şekilde azaltmak ateşi düşürse de hastalığın nedenini tedavi

etmiyor. Pazar rekabetinin toplumsal etkileşim modeli olduğu hiper-bağı bir dünyada, histeri enfeksiyonu derinin altına vazgeçilebilir olma korkusuyla birlikte işliyor. Dolayısıyla, bu noktadaki direnç ancak kişinin ağıla bağlantısını tamamen veya kısmen kesip atmasıyla oluşturulabilir ama bu başka bir hikâye.

Mevzu, son 15 yıl içinde gittikçe artan sayıda sanatçının, gittikçe artan bir şekilde kendisini, tarif ettiğimiz kendine has patolojilere sahip kampvari atmosferdeki dipsiz şipşaklığın zaman-mekânı içinde kolaylıkla hasta hissetmeye başlamış olmasında yatıyor. Hal böyle olunca da, hergün daha çok sanatçı, kendisini daha da etik rotalar izleyen bir sanat yoluna taşıyabilecek tatmin edici seçenekler aramaya başlıyor.

SANAT ETİĞİ

Topluluk sanatının 1970'lerdeki gürültülü çıkışının ve 1980'lerdeki gerileyişinin ardından, sorumluluk sahibi sanatçının bugün nasıl yeniden geri döndüğünü görmek müthiş. Sanat inisiyatifleri toplumsal konularla açıkça yeniden ilgileniyorlar. Ama aynı şekilde ekolojik projelerin sanatsal eğilimle birlikte (veya tersi) yeniden doğuşunu da görüyoruz; bahsi daha evvel geçen “yavaş sanat” buna dahil. Amerikalı Warren Neidich gibi beynimizin ekolojisine dahil olan sanatçılar bile var. İtalyan sanatçı Michelangelo Pistoletto'nun *Üçüncü Cennet*'i, Belçikalı sanatçı Benjamin Verdonck'un ekolojik manifestosu, Felemenk sanatçı Jeanne van Heeswijk'in *Blauwe Huis*'i [*Mavi Ev*] – bunların hepsi toplumsal veya zihinsel bozukluklara ve çevre problemlerine karşı doğrudan verilen yanıtlar. Ayrıca, gittikçe daha fazla sanatçı doğrudan politik saldırıda bulunuyor; Hollanda'da Johannes Staal ve Hans van Houwelingen veya Avusturya'daki Oliver Ressler gibi sanatçılar da buna örnek olarak verilebilir.

Radikal politikalar bugünlerde bienallerin ve tiyatro festivallerinin moda temalarını oluşturuyor. Londra'daki Tate Modern'in kitaplığındaki raflar “Adan Z'ye Sanatçılar”, “Fotoğraf”, “Tasarım” vb. klasik kategorilerin yanı sıra bir de kuramsal ekol sunuyor: “Eleştirel Toplumsal Kuram”. Kısacası, sanatsal angajman birçok düzeyde – ekolojik, politik, sosyal, zihinsel – olağanüstü bir geri dönüş yapıyor ve kimi durumlarda ticari

olarak da başarı sağlıyor. Diğer taraftan eleştirmenlerden, sanatçılardan ve diğer sanat profesyonellerinden gelen bir direnç de söz konusu. Profesyonel sanat dünyasının 1980’lerde ve 1990’ların başlarında dalgalanmalar yaratan büyük bir bölümü yeni angajmanı özellikle reddediyor ve belki de bu bir tesadüf değildir. Genç sanatçılar saf olmakla veya “siyaseten doğrucu” bir dürüstlikle itham ediliyorlar, geçmişte kazanılmış olan sanatsal özerkliği feda etmekle ve hatta bazıları “eko-faşist” olmakla bile suçlanıyorlar.

Yeni angajmana karşı gösterilen memnuniyetsizlik ve direnç için çoğunlukla sanatsal özerklik silahı kullanılıyor. Fakat bir sanatçı ekolojik, politik veya sosyal çalışma yapmaya özgürce karar veriyorsa bu tür saldırılar ikna edici olmuyor. Aksine, özerklik adına yapılan bu eleştiriler angaje olan sanatçının özerkliğine saygı göstermiyor. Diğer bir ifadeyle bu, kendi görünüşünü savunurken kendiyle çelişen bir eleştirelilik. Sonuç olarak sanatsal özerklik bugünlerde tekil sanatçıların veya bir sanatçılar topluluğunun kendi öznelerine ve araçlarına karar verebilmeleri anlamına geliyor. Alman felsefeci Boris Groys’un daha açık bir şekilde ifade ettiği gibi:

Kişi, sanatın aslında gerçeklikle hiçbir orijinal ilişkisi olmadığını anlayan kadar, yapay yoldan onunla böyle bir ilişki kurmaya çalışamaz. Sanat bu şekilde sanat olarak doruk noktasına ulaşır, çünkü gerçeklikle ilişkisi yapay olarak kurulmuştur. Ve böylece kişi kendini olmadığı bir şeyle bağlar ve kendini böylece özgür bir sanatçı olarak mükemmelleştirir. (Groys, 2013, s. 101)

Bu yeni angajmanın etkililiğini ve niyetini sorgulayan eleştiri, çok daha ikna edici. Kişisel kariyerin geleceği için mi yoksa gerçekten dünyayı kurtarmak için mi aktivizm sergileniyor? Sanatçı toplumsal, siyasi ve ekolojik konulara bugünlerde “sattığı” ve politikacılar bu tür projeleri desteklemeyi daha çok istedikleri için mi dahil oluyor? Yoksa sanatçının eylemi kaynağını hakikaten bütünleşme ve içten gelen bir inançta mı buluyor? Bu son soruya olumlu bir yanıt verilse de, asıl şaşırtmalı soru, uygulanan sanatsal eylemlerin etkili bir değişim yaratabilmek için doğru taktığı ve yöntemi kullanıp kullanmadıklarında yatıyor. Toplumsal bağları olan projeler çoğunlukla mücadeleye giriştikleri düzenleri çelişkili bir biçimde destekler ve hatta güçlendirir hale dönüşüyorlar (örneğin bkz. BAVO, 2010; Gielen ve De

Bruyne, 2011; Gielen, 2013). Mevzu, toplumun güvenli sınırları içindeki bir kurgu krallığı olarak sanatın, etik konularla uğraşmak için uygun bir alan olup olmadığı. Siyasi, ekolojik veya toplumsal angajman, bir müzenin duvarları ardındaki ya da sahnedeki veya bir romanın sayfalarındaki yerini alır almaz otomatik olarak gerçekliğe dair iddialarından sıyrılıp, dolayısıyla da toplumsal olarak etkisizleşmez mi?

Söyleyeceklerini kurumun duvarlarının dışında söyleyen sanatçılar da belki alkışlanabilirler ama üzerinde durarak konuştukları toplumsal konum onları da herhangi bir gerçeklikten yoksun bırakıyor. İzleyici topluluğunun heyecanlı üyeleri – söz konusu kötüye kullanmanın teşhirini bütün kalpleriyle onaylayarak – tedavi edici yüceltme ayinlerine kavuşmuşlardır ve şimdi günlük düzene geri dönebilirler. Açlıktan ölmüş bedenler, parçalara ayrılmış uzuvlar ve havaya uçmuş evlerle dolu sanatsal bir belgesel izledikten sonra bir bardak kahveyle birlikte bir dilim kekin tadını çıkarabilirler. Documenta 11 bütün bunların nasıl da kolayca bir araya getirilebileceğinin iyi bir örneğiydi. Kendi vicdanlarını rahatlatmak adına birkaç tane toplumsal sorumluluk çalışması kotaran bir dolu kaba ve sömürücü kapitalist yok mu? Ve kendilerine sunulan paranın o kadar da “temiz” olmadığını öğrendiklerinde aktivist eserlerini satmayı kaç tane sanatçı reddediyor?

Kısacası, etik sanat çelişkiler ve eksikliklerle delik deşik edildi. Sanatsal açıklamanın etiği, aynı etiği yere göğe sığdıramayan sanatçının veya küratörün gündelik hayatındaki eylemlerine her zaman denk düşmüyor. Fakat, bu tutarsızlık diğer birçok sanatçının içten çabalarından hiçbir şey alıp götürmüyor. Etik kaygıları olan sanatçıların güvenilir olabilmek ve bir parça da olsa bir etki yaratabilmeleri için bir dolu engel aşmaları gerektiğini gösterir gibiler.

Ama belki de sanatçıların etik gücü her yerdedir. Gerçek değişim için gereken potansiyel, belli bir ekolojik, siyasi veya toplumsal bildirinin içinde kayboluyordur belki. Daha önce öne sürüldüğü gibi, sanatın etikle kesinlikle bir ilişkisi var. Kurguyla çalıştıkları için; kompozitörler, yönetmenler, koreograflar, imaj danışmanları ve yazarlar deneysel olarak doğrulanması mümkün olmayan bir geleceği radikal olarak düşünüyor ve burada ve şimdi hissedilmesini, görülmesini ve duyulmasını sağlıyorlar. Seçtikleri konular açısından kayda değer olan sanatçılar çevrelerindeki dünyayla derin bir

ilişki kuruyorlar, bu da onların hafıza ve hayal gücünü etkili bir gelecek tasavvurunda bir araya getirmelerini sağlıyor. Sanat eserlerinin ısrarlı ikna gücü – bilimsel gerçeklerden ziyade – bir çağdaş etik anlayışının tasarımının tanımlanmasında daha etkili olabilir. Bu sunum şekli işte böyle başladı. Al Gore'un *Uygunsuz Gerçek*'ini ele alalım mesela. O kadar ikna edici olan bilimsel gerçekler miydi yoksa bütün olay sunulurken önde gelen siyasileri bir anlığına bocalatmış gibi görünerek kullanılan dramatik acındırma duygusu muydu?

Sanat, doğrudan ekolojik, toplumsal veya siyasi olan bağlantısının ve empati duygusunun (bu arada, bu medya tarafından bir süredir kullanılıyor) dışında, modern çağdan beri Agamben'in istisna halinin belirtilerine karşı çıkılabilmesinde gayet verimli olabilecek hayli özel, sanatsal bir etik sunuyor. Öncelikle, sanat dünyası 19. yüzyılın sonundan beri bir tekillik etiği ile şekilleniyor, kendi gücüne dogmatik bir inanç besliyor. Eşsiz ve istisnai fikirler, bir bireyden veya bir topluluktan mı geldiklerine bakılmaksızın sınırların aşılmasında, denklemleri aktarmakta ve modern sanat üretiminde kullanılacak verimli toprak olarak değerlendiriliyor. Böyle bir *doxa* [kanaat], bir ifadeler ve sanat özneleri çokluğu ile kuramsal ve bir arada varolan fikirler kaleydoskopuna işaret ediyor. Basit ifadesi: Her sanatçı kendi etiğini, kendi kurallarını, kendi olasılıklarını ve kendi sınırlarını koyacağı, kendi kurallarını kendi belirleyen bir düzen tasarlama hakkına sahiptir – hatta bunu yapmak zorundadır. Bu şu demek: Sanat dünyası, modern çağdan beri evrensel etik kurallar sistemi kurmaya çalışan bütün iddiaların mantıksız olduğunu ilan etti. Her sanatçının bir kişisel normlar sistemi önermeye hakkı vardır ama bunun evrenselliği de kendi yaratıcı hayatlarının ve kabiliyetlerinin ötesine geçmez. Bir sanat eseri ya da bir sanatçının hayatı, kendine evrensel kurallardan, hakikatlerden vs. bağımsız bir çerçeveyi özerk olarak oluşturabilme kapasitesiyle ölçülür. Veya, çelişkili ama daha doğru bir ifadeyle: Modern sanat dünyasındaki tek evrensel etik, bir sanat eseri yapmak veya bir imaj yaratmak için oluşturulmuş evrensel etik olamaz ve olmamalıdır.

Bu durumda etik kurallar ancak *duruma bağlıdır*. Bu, Joseph Fletcher (1966) tarafından tasarlanan durum etiğine ancak kısmen atıfta bulunuyor. Bu Amerikalı rahip özellikle, Tanrı'nın herhangi bir emrinin ancak (O'nun için duyulan) Sevgi'ye hizmet ettiği sürece ihlal edilebileceğini söylemişti.

Fletcher'ın ahlaki bilimi kararların, kişinin kendini içinde bulduğu duruma dayanması gerektiğini belirtir, sabit Yasa'ya göre değil. Fakat, böyle bir etik kolayca fırsatçı uygulamalara yol açıyor, yeter ki durum onları "onaylasın". Sanat dünyasının burada kastedilen duruma bağlı etiği, seküler bir yapıya sahip olduğu gerçeğinin dışında da Fletcher'inkinden epey farklı çünkü esas anlamı kesinlikle kendini durumlara uyarlamak değil. Tersine, 1950'lerin ve 60'ların Sitüasyonistleri gibi sanatçılar durmadan durumlar *üretiyorlar*. Viyanalı felsefeci Gerald Raunig'in daha kesin ifadesiyle: "Durum rastlantıyı dışlamıyor, onu geri kazanmaya çalışıyor" (Raunig, 2007, s. 173).

Başka bir ifadeyle, sanatçılar zihinsel, toplumsal ve ekolojik gerçekliği, ondaki hayal potansiyeli için test ediyorlar. Kendilerini bilimin yaptığı gibi ölçü almakla, nicelendirmekle, kategorilere ayırmakla, sistemleştirmekle ve bir gerçeklik (*potestas* olarak) temsil etmekle yormuyorlar. Daha ziyade, uygulayarak inşa ediyor ve durumun ya da işgal ettikleri zaman-mekân bağlamının sorumluluğunu bilfiil alıyorlar. Demek ki durum etiği, toplumsal, siyasi ve ekolojik koşullarla özgür biçimde etkileşime geçmeyi öngören "bir çevrenin aktif oluşumu"nu (Raunig, 2007, s. 173) işaret ediyor.

Bu tam olarak Guattari'nin daha önce alıntılıdığımız "etik-estetik esinlenmesi". Birleşik dünya kapitalizminin sebep olduğu bitmeyen yersiz-yurtsuzlaşma veya anlık likidite bundan böyle şeyleri yine "saptamak" isteyen bilimsel formüllerle ya da gerici bir modaya kapılmamızı sağlayıp "doğa kanunları"na döndürecek (bir dolu romantik ve gerici ekolojik hareketin yapmaya çalıştığı gibi) paradigmalara anlaşılamaz da, engellenemez de. Şeyleri sebep sonuç ilişkisi içinde açıklamaya çalışan ve onları doğrusal biçimde tanımlayıp, mantıklı yoldan hesaplayan bir bilime karşı olan Guattari, etğin ısısını ölçmek için umudunu doğrusal olmayan, duygusal, çapraz ve içgüdüsel bilgiye bırakıyor. Fakat, yersizyurtsuzlaştırma etkili bir biçimde ancak alternatif bir yersizyurtsuzlaşma işlemiyle engellenebilir. Bunun yolu da, sanatçıların o zamana kadar normal kabul edilen şeyle ilişkilerini kesecek yeni durumlar yaratmaktır. Bugünlerde her şeyi ölçülebilir şekillerle ve maliyet etkinlikleri hesaplanarak ifade etmek – doğaları ve kültürleri nicelik terimleriyle karşılaştırılabilir şekilde dönüştürmek ve takas edilebilir hale getirip, süresiz olarak likitleştirmek – "doğal" sayılırken, sanatçılar, kültürleri

içlerinde yaşanılabilir (dolayısıyla da canlı) hale getirerek yersizyurtsuzlaşan durumlar yaratıyorlar. Sanatçılar devamlı yeniden söylemekten, yeniden vurgulamaktan, yeniden yapılandırmaktan ve sabit alışkanlıkların veya rûstünü ispat etmiş kültürlerin yeniden değerdendirilmesinden oluşan yaratıcı tekrarlar, yinelemeler ve alıştırmalar içinde *hayat yaratıyorlar*. Şöyle de söylenebilir: Guattari'nin gösterdiği gibi, birleşik dünya kapitalizmi bir kültürün yerine, daimi takas edilebilirlik ve likiditeden oluşan homojen bir yapı koyarken, sanatçılar yersizyurtsuzlaştırarak bir kültürü besliyor ve farklılaştırıyorlar. Yaratıcı kapitalizm, katı aynılığın doğası içinde sonsuz bir değışebilirlik olduğu yanılsamasını yaratıyor. Miktar ve şekiller gerçekten de sonsuz çeşitlilik içinde birleştirilebilirler ama bunu yaparken matematiksel formülün statükosunu arkalarına gizlerler. Sanatçılar hayat dolu bir tutumla devamlı olarak yeni tekillikler hayal ederek ve dillendirerek zihinsel, kültürel ve biyolojik çeşitliliği büyütürken, bilimsel akılcılık ve evrenselcilik, bu çeşitliliği her koşulda takas edebilmek adına monoton kategorilere indirger.

Burada tarif edilen, sanatçıların bir kültüre duruma bağlı kalarak yaklaşmaları, ekolojik bir etiği canlandırmak için kendilerini açıkça ekolojik konularla meşgul etmek zorunda olmadıkları anlamına geliyor. En azından Guattari'yi bu şekilde yorumlayabiliriz:

Burada sistem ve yapının karşısına koyduğum süreç, varoluşu oluşumunda, tanımlanışında ve yersizyurtsuzlaşmasında yakalamak istiyor. Bu, bütünüleyici çerçeveye bağını koparmış, kendi hesabına çalışan dışavurumcu alt-kümeler tarafından örgütlenmiş “varlığa getirme” sürecidir... Bu açıdan bakıldığında ekolojik uygulama, varoluşun her bir tikel mevkiindeki öznelleştirme ve tekilliştirmenin potansiyel vektörlerini araştırmak olarak tanımlanabilir... Bütün ekolojik uygulamaların temelinde anlamlı bir kırılma vardır, varoluşa dair değışimin katalizörü kendinde mevcuttur ama onları çevreleyen ifade kümesinden gelecek dışavurumcu destekten yoksundur. Bu katalizörler, ekolojik uygulamanın yokluğunda etkisizleşir ve tutarsızlığa doğru meylederler, endişe, suçluluk ve psikopatolojik tekrarın diğer biçimlerini üretirler. Ama dışavurumcu kırılma gerçekleştiği zaman, tekrar; bedensiz nesneler, soyut makineler ve değerdrenlerini şekillendiren yaratıcı bir düzenleme işlemine dönüşür. (Guattari, 2000, s. 136)

Yukarıdaki paragrafı mevcut anlatımın bağlamı içinde nasıl yorumlayabiliriz? *Uno*: Modern sanat uygulamasının duruma bağlı etiği, durumlara, onları canlandıracak şekilde müdahale eden bir ekoloji modeli olarak hizmet edebilir; böylece yeni durumları kendi üretecektir. Bu aynı zamanda bu etiğin hayal gücü ve kurguyu geleneksel ekonomik ve ideolojik modellerin dışında düşünmek için – Guattari’nin söylediği gibi, onları “yersizyurtsuzlaştırmak” için – kullandığını da varsayıyor. *Secundo*: Bir ekolojik uygulama ifadenin sanatsal araçlarını bu etiği tasarlamak için kullanabilir. Ekolojik ilkeler ancak bundan sonra etkin bir biçimde anlamlı ve nüfuzlu hale gelebilirler. Guattari’nin mantığında, yersizyurtsuzlaşma her zaman bir yeniden yurtlulaşmayı da içerir. Modern sanat kültürel alışkanlıkları, gelenekleri, nizamları yıkacak tarih boyunca birikmiş deneyimi bilhassa kendi içinde taşır ve sonrasında onları *toprağa bağlayarak* yeni adetler veya kültürel kümelerle pekiştirir. Sanat, bu yeniden toprağa bağlama alıştırmaları için diğer şeylerin yanı sıra bir sergi, bir roman, bir konser, bir tiyatro veya dans performansı gibi dışavurumcu araçları kullanır. Sanat, kamusal performanslar üzerinden, sonrasında kendi yapısal özelliğinin altında duracak kültürel bir yapı kurmak için toplumsal destek oluşturmaya çalışır. Başka bir yerde daha belirttiğimiz gibi (bkz. Gielen, 2011), modern çağdan beri sanatın mahareti özellikle tekil, bazen de son derece nevi şahsına münhasır bir fikir için daha kapsamlı bir ortak temel oluşturabilmesinden meydana gelir. Buradaki hedef bir pazarı fethetmek veya oy toplamak değil, bir tekil fikirden topluluğa doğru giden süreçsel bir harekete tekrar tekrar önyak olmaktır; büyük veya küçük olması da önemli değil... Bu noktada, bu hareketin, medyaninkinden tamamen farklı olduğunu belirtmek önemli. Medya, onu açığa çıkartmak ve bir kez daha kapitale dönüştürmek için topluluğun içindeki büyük müşterek paydayı belirlemeye çalışır. Sanatsal “kolektifleşme”nin başarısı ise bunun tersine performansın gücüne dayanır. Bu güç, şimdiye kadar bilinmeyen bir durum veya olay (yersizyurtsuzlaşma) örgütlemek ve sonra onu sabitlemek, ona bir kolektif zemin kazandırmak veya Guattari’nin ifadesiyle onu yeniden yerliyurtlulaştırmak için geliştirilebilir. Böyle bir harekette, tekil “örgütlenme” müşterek “oluşum”a, az çok kolektif olarak desteklenen bir kültüre dönüştürülür. Sanatsal etik tam da bu konumlandırma ve oluşturma, tekillik ve topluluk, öznelleştirme ve toplumsallaştırma arasındaki, eşsiz sanat ve genel olarak desteklenen kültür

arasındaki sürekli zikzaklara dayanır. Aynı zamanda bu hareket içinde sanatçılar, kendilerine sadık kalırken, kendilerini yeniden yazma ve yeniden düşünme olanağını yaratırlar. Özet olarak: Sanatın duruma bağlı etiği hayal gücünü yeni durumlar (veya yeni teklikler ve öznellikler) yaratmak için kullanır. İfade araçlarını daha sonra bu durumları topluluk içinde yaymak için kullanır. Kendimizi kampa veya başka distopyalara karşı korumak için hayatlarımızı kökünden değiştirmemiz gerektiğini söyleyen herhangi bir etik, bu sanatsal ahlaki bilimin yüzyılı aşkın bir zamandır toparlayıp durduğu bilgiyi ve beceriyi iyi kullanabilir.

Burada paradoksal çerçevesi çizilen durum etiğinin gücü aynı zamanda, sanatçıların modern çağdan beri Agamben'in kampıyla içli dışlı bir tanışıklık yaşıyor olmaları gerçeğine de dayanıyor. Sadece “uygulamada” uzman değiller, aynı zamanda istisna halinin koşulları içinde kendilerini tamamen evlerinde gibi hissediyorlar. Birleşik dünya kapitalizmi tarafından bir kuşatma halini – daha önce bahsetmiş olduğumuz “özelleştirme”, “vatandaşlıktan çıkarma”, özel ve kamusal hayatın melezleştirilmesi, kısacası, “kamplaştırılması” – ilan etmek için yayılan makineler paradoksal biçimde sanatçılar tarafından modern çağ boyunca kullanıldılar. Ancak bundan sonra kendi tekil potansiyelleriyle, kendilerini serbest çalışan olarak ilan etmeyi tercih ettiler; böylece bir durumu özerk bir biçimde kontrol edebilirler. Her türlü vatandaşlıktan, eğer bu vatandaşlık onların sanatsal faaliyetlerinin “devlet sanatı” olarak etiketlenebileceğine veya ulusalcı bir eğilimi olduğu yönünde şüphe yarattığına dair bir kanı içeriyorsa sakınır. Ve, sanatçılar Romantik çağdan beri kendilerini dünyanın dışında veya varolan, normal düzenin üzerinde konumlandırma girişiminde bulunmuşlardır. Başka bir ifadeyle, kampa, bedenlerini ve zihinlerini kendi sanatsal iradeleri için özneleştirmek adına gönüllü olarak girmişlerdir. Ya da, Hollandalı sanat kuramcısı Camiel van Winkel'in özerk sanat çevresini şöyle tarif ettiği gibi:

Bir kamp, geçici ve çoğunlukla da seyyar bir doğası olan yarı-özerk bir yerleşimdir. Belirgin bir statü ve kendine ait kuralları olan bir yerdir. Kentsel olmayan bir çevreye konumlanmıştır; bu esnada şehirle kurduğu bir çeşit model ilişkiyi korur. Bir kamp, eğitim, alıştırma ve öğrenme tesisi olarak veya disiplin ve inisiyatif için kullanılabilir. Bu bir çalışma kampı, bir hapishane kampı, bir karavan kampı veya bir mülteci kampı olabilir. Ben bütün bu

çağrışımları özerk sanatın kamp metaforu için korumak isterim. Melez sanatçı DNA'sı üzerinden gidersek, modern sanat romantik karavan kampı, modernist çalışma kampı ve güzel sanatlar eğitim kampı arasındaki bir çakışmadır. Kamp, göreceli özerkliğine rağmen etrafındaki dünyayla hareketli bir mübadele yürütür. Her türlü mal, işlenmemiş malzeme ve kaynaklar ya kampa gönderilir ya da sanatçılar tarafından ithal edilir. Sanatçılar tüccardır; sıkı pazarlıkçı, koleksiyoner ve hırsızdırlar. (Van Winkel, 2013, s. 157-158)

Agamben'in toplumu "kamplaştırma"sı gündeme geldiği zaman, aydınlanmış sanatçılar kendi kamplarını inşa ederek silahlandılar. Orada, hayatı haydutlar gibi deneye tabi tutma inisiyatifi ele aldılar. Ama haydutluğun yanı sıra, canavarımsı yenilikte bir şey yaratmak için kendi kültürel birikimlerinden çalan paralı asker, hırsız ve şarlatan da oldular. Sanatçılar ayrıca uzun zamandır özel ile kamusal hayat arasındaki ve hatta beden ile zihin arasındaki ayrımı isteyerek bozdular. Kurallarını kendi kendine koyan kamp içinde, sanatçıların oluşturdukları kültür onların ikinci doğalarıdır; dansçıların veya oyuncuların bedenleriyle, oyuncuların veya şarkıcıların sesleriyle, görsel sanatçıların retinalarındaki güçle ve yazarların da içgüdüleriyle yapıklarına çok benzer şekilde, kendi doğalarını kültürün içine doğru yönlendirirler. Kısacası, kendi bedenlerini sanatsal ihlalin başlangıç noktası olarak alırlar. Zaman, bu sanatsal zaman-mekân içinde atan kalbin ritmiyle; mekân da, bedeninin fiziksel ve zihinsel sınırlarıyla belirlenir. Sanatsal zaman-mekâna basitçe "beden" denir. İçgüdüsel bir etik ve ekoloji için kuralları canlıların fiziksel ve maddi birikimleri belirler. Sanatçıların kampın içinden daha önce belirttiğimiz biyo-iktidara karşı kalkıştıkları eyleme biyo-politik (*epimeleia heautou*) kişisel bakım denir; bunu Michel Foucault'dan (2001) alıntılıyoruz. Eğitim kampında geçirdikleri yüzyıllık zaman sanatçılara her konuda kendiliğinden ve zafer edasıyla konuşma şansını verir (Sloterdijk, 2011, s. 369). Sanatçının bedeninin doğası ve sınırları, bir durum içinde şemalandırılabilir olan zihin, toplum ve çevre ekolojisinin sınır çizgilerini belirler. Sanatçıların kampı, dipsiz şipşaklığın zaman-mekânının karşısına bedeninin kendi yapısını veya zeminini yaratmak için her zaman ihtiyaç duyduğu *kişisel zamanı* koyar. Kişinin kendini anlatabilmesi için ihtiyaç duyulan şey zaman, sanatçılar ancak bu şekilde kendi kişiliklerini inşa edip koruyabilirler. Amerikalı sosyolog Richard Sennett benzer bir anlatıma,

olayları zaman içinde birbirine bağlamakta, deneyimleri biriktirmekte hayati önem taşıyan bir değer atfediyor (Sennett, 2006, s. 183-184). Anlatım, ani kesintileri devamlılığı olan bir hikâyeye (yeniden) dahil etmeye yardımcı olur. Sadece, kendilerini ve dünyadaki yerlerini anlatanlar, sadece, zamanı bu iş için harcayanlar ve kendi mekânlarını işgal edenler ve dolayısıyla da kendilerini, kendi toplum ve çevre koşullarına göre aktarıp açıklayabilenler bir “sürdürülebilir Benlik” oluşturabilirler. Sanatçı, yukarıda anlatılan, dijital medya üzerinden günlük hayatı engelleyen ani hafızanın yarattığı harici travmanın karşısına, anlık olayların yeniden yorumlanabildiği, kelimenin tam anlamıyla bir mekân, bir zemin kazandığı bir anlatım hafızası koyar. Sanatçılar, durumla birlikte kendi zaman-mekân devinimlerini yaratırlar; bu, içinde kendilerini toprağa bağlayabildikleri yoğun bir olaydır.

Günümüz sanatçıları bu anlamıyla Agamben’in kampına karşı kendi kamplaşmalarıyla savaşıyorlar. Bu, sanatçıların toplumsal güçsüzlükleri sebebiyle Davud’un Golyat’a karşı veya Don Kişot’un değirmenlere karşı savaşına benzeyebilir ama Sloterdijk’in tespit ettiği üzere: “İnsanoğlu ancak imkânsızı isteyerek ilerleme kaydedebilir” (2011, s. 459). Sanatçılar, modern çağın başından beri veya hatta daha öncesinden itibaren tam da bunu yapıyorlar. Dolayısıyla bedenleri tam da, mümkün olan – çünkü hesaplanabilir – tek insan kampı fikrinin yarattığı günün gerçekçi kanaatine karşı *içeriden* savaşmak için talimlidir.

KAYNAKLAR

- Agamben, G. (2002 [1998]), *Homo sacer. De soevereine macht en het naakte leven*, Boom/Parrësia, Amsterdam [*Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Çıplak Hayat*, Türkmen, İ. (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001].
- Bakhtin, M. (1981), *The Dialogic Imagination*, University of Texas Press, Austin.
- BAVO, (2010), *Too Active to Act: Cultureel activisme na het einde van de geschiedenis*, Valiz, Amsterdam.
- De Bruyne, P. ve Gielen, P. (2011), *Community Art, The Politics of Trespassing*, Valiz, Amsterdam.
- Fletcher, J. (1966), *Situation Ethics: The New Morality*, Westminster Press, Philadelphia.
- Foucault, M. (2001), *Fearless Speech*, Semiotext(e), Los Angeles [*Doğruyu Söylemek*, Eksen, K. (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2014].
- Gielen, P. (2009), *The Murmuring of the Artistic Multitude: Global Art, Memory and Post-Fordism*, Valiz, Amsterdam.
- Gielen, P. (2011), "The Art of Democracy", *Krisis. Journal for Contemporary Philosophy*, Sayı: 3, s. 5-13.
- Gielen, P. (2013), *Creativity and Other Fundamentalisms*, Mondriaan, Amsterdam.
- Guattari, F. (2000), *The Three Ecologies*, Continuum, Londra ve New York [*Üç Ekoloji*, Akay, A. (çev.), Hil Yayın, İstanbul, 1990].
- Groys, B. (2013), *Logica van de verzameling*, Octavo, Amsterdam.
- Raunig, G. (2007), *Art and Revolution: Transversal Activism in the Long Twentieth Century*, Semiotext(e), Los Angeles.
- Sennett, R. (2006), *The Culture of the New Capitalism*, Yale University Press, New Haven [*Yeni Kapitalizmin Kültürü*, Onocak, A. (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2009].
- Sloterdijk, P. (2011), *Je moet je leven veranderen*, Boom, Amsterdam.
- Sloterdijk, P. (2013), *You Must Change Your Life*, Polity Press, Cambridge.
- Urry, J. (2000), *Sociology Beyond Societies: Mobilities for the Twenty-First Century*, Routledge, Londra ve New York.
- Winkel (van), C. (2013), "Enkele notities over de autonomie van de kunst", Gielen, P. vd. (yay. haz.), *Autonomie als waarde. Dilemma's in kunst en onderwijs*, Valiz, Amsterdam, s. 137-147.
- Žižek, S. (1997), *Het subject en zijn onbehagen: Vijf essays over psychoanalyse en het cartesiasaanse cogito*, Boom, Amsterdam.
- Žižek, S. (2011), *Eerst als tragedie, dan als klucht*, Boom, Amsterdam.

NOTLAR

- “Sanatsal Çokluğun Mırıltısı” [*The Murmuring of the Artistic Multitude*] Mart 2008’de Fontys College for the Arts’da, Arts in Society araştırma grubunun açılış konuşması olarak hazırlandı. Metin İngilizcede *The Murmuring of the Artistic Multitude* başlıklı kitap (Gielen, P, Valiz, Amsterdam, 2009) içinde yayınlandı.
- “Küresel Ağlarda Sanatı ‘Belirlemek’” [“*Deciding*” *Art in Global Networks*] *The Murmuring of the Artistic Multitude* (Gielen, P, Valiz, Amsterdam, 2009) içinde yayınlandı.
- “Bienal: Zihin İşçiliği için Kurumlar-Sonrası Bir Kurum” [*The Biennale: A Post-Institution for Immaterial Labour*] ilk defa *Open, Cahier on Art and the Public Domain* dergisinde (Sayı: 16, Nisan 2009), sonrasında da *The Murmuring of the Artistic Multitude* (Gielen, P, Valiz, Amsterdam, 2009) içinde yayınlandı.
- “Sanat Sahnesi: Ekonomik Sömürü için Çalışan Bir Üretim Birimi mi?” [*The Art Scene: A Production Unit for Economic Exploitation?*] ilk defa Wiels Arts Centre, Brüksel’de gerçekleştirilen “Un-Scene” sergisinin kataloğunda yayınlandı. Sanat ortamını post-fordizmle ilişkilendiren genişletilmiş bir versiyonu önce *Open, Cahier on Art and the Public Domain* dergisinde (Sayı: 17, Haziran 2009), sonrasında da *The Murmuring of the Artistic Multitude* (Gielen, P, Valiz, Amsterdam, 2009) içinde yayınlandı.
- “Kurumsal Hayal Gücü” [*Institutional Imagination*], *Institutional Attitudes. Instituting Art in a Flat World* [Gielen, P. (yay. haz.), Valiz, Amsterdam, 2013] başlıklı kitap içinde yayınlandı.
- “Demokrasi Sanatı” [*The Art of Democracy*], *Krisis, Journal for Contemporary Philosophy* (Sayı: 3, 2011, s. 4-12) adlı dergide yayınlandı.
- “Sanatsal Özgürlük ve Küreselleşme” [*Artistic Freedom and Globalization*] ilk defa *Open, Cahier on Art and the Public Domain* dergisinde (Sayı: 12, 2007), sonrasında da *The Murmuring of the Artistic Multitude* (Gielen, P, Valiz, Amsterdam, 2009) içinde yayınlandı.
- “Küreselleşen Dünyada Sanat Politikaları” [*Art Politics in a Globalizing World*], *Een omgeving voor actuele kunst. Een toekomstperspectief voor het beeldende-kunstenlandschap in Vlaanderen* [Gielen, P. ve Laermans, R., Lannoo, Tiel, 2004] başlıklı kitapta yayınlanan bir makalenin genişletilmiş versiyonudur. Metin İngilizcede *The Murmuring of the Artistic Multitude* (Gielen, P, Valiz, Amsterdam, 2009) içinde yayınlandı.
- “Baskıcı Liberalizm” [*Repressive Liberalism*] İngilizcede ilk defa *Art Production Beyond the Art Market* [Berg van den K. ve Pasero U., K. (yay. haz.), Sternberg Press, Berlin, 2013] başlıklı kitap içinde yayınlandı.

- “Topluluk Sanatlarını Haritalandırmak” [*Mapping the Community Arts*] İngilizcede ilk defa *Community Art. The Politics of Trespassing* [De Bruyne, P. ve Gielen, P. (yay. haz.), Valiz, Amsterdam, 2011] başlıklı kitap içinde yayınlandı.
- “Durum Etiği: Bir Sanatsal Ekoloji” [*Situational Ethics: An Artistic Ecology*] İngilizcede *The Ethics of Art* [Cools, G. ve Gielen, P. (yay. haz.), Valiz, Amsterdam, 2014] başlıklı kitap içinde yayınlandı.

Neoliberalizmin en can alıcı noktası, kendini köktencilığe teslim ederek bütün üretimin temelini sayısal değere (ve sermaye birikimi ile azami kâr zorunluluğuna) dayandırması. Sayı toplumun tek kurucu ögesi haline geliyor; bu da neoliberalizmi özü itibarıyla, sadece bir şeyi benimseyen (bir kutsal kitap, bir Tanrı imajı) diğer rejimlerden ayırt edilemez kılıyor.

Köktenci olan her şey gibi neoliberalizm de korkudan besleniyor. Korktuğu şey ise kendi itici gücü ve ütöpik ideali: özgürlük. Baskıcı liberalizm kendi ideallerine doğrudan bakmaya korkuyor. Yaratıcılığa gem vurmak için katı özel mülk yasaları üretip duruyor. Özgürlükten, kendi insanından, kendi toplumundan, daha da fenası kendi türünden (insandan) duyduğu korkuyu maskeleyemeye hizmet eden yasalar...

P. G.



ISBN 978-9758686834



9 789758 686834