

KÜLTÜR ÇAĞINDA SANAT VE SİYASET DENKLEMİ

İletişim Yayınları'nca Sanat Hayat Dizisi adı altında, 2003 yılından bu yana birbiri ardı sıra yayımlanan onbeş kitap, Türkiye'de sanat ve kültür alanında paha biçilmez bir misyonu yerine getirmeye devam ediyor. Ali Artun'un editörlüğünde birbirinden seçkin metinlerin Türkçe'ye kazandırılması, kuşkusuz dilimizde eksikliği çokça hissedilen sanat kuramına ilişkin önemli çalışmaların yoğunluklu olarak tartışılmasını, bu alanda literatüre dahil olan yeni yayınlara odaklanılmasını sağladı.

Çağdaş Sanat üzerine son dönemde yoğunlaşan tartışmaları, geç-kapitalist süreçte sanatı, sanatçıyı, eleştirmeni, müze çalışmalarını, küratöryal seçkileri, küreselleşme sürecinde pazarın manipüle ettiği sanatsal çıktılarını, festivalleri, bienalleri ve kültürün sömürgeleştirilme süreçlerini irdeleyen bu yayınlar; Baudelaire, Bürger, Simmel, Benjamin, Adorno, Brecht, Baudrillard, Foster, Rancière, Kreft ve daha pek çok önemli ismin görüşlerinden hareketle bu süreci didiklemeyle uğraşiyor.

Ali Artun'un yayıma hazırladığı "Sanat/Siyaset" ise bu yayınların belki de en önemlilerinden biri olarak öne çıkıyor. Lev Kreft'in sanat ve siyaset arasındaki gerilimli ilişkinin tarihsel dayanaklarına dikkat çektiği ve bu süreci kategorik olarak ayrıştırdığı etkili bir girizgahla başlayan kitapta, sonraki bölümlerde özellikle Hal Foster ve Jacques Rancière'nin metinleriyle kitap, derinlikli bir kuramsal analize yöneliyor. Walter Benjamin'in ünlü metni "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilmediği Çağda Sanat Yapıtı" da dahil düşünürü ait üç önemli metnin yer aldığı kitap, son bölümde Brian Wallis'in; "Ülkeleri Pazarlamak: Uluslararası Sergiler ve Kültür Diplomasisi" ve Renata Salecl'in kaleme aldığı "Savaş Sanatları ve Sanatların Savaşı" gibi metinlerle çarpıcı bir bütünlüğe erişiyor.

Kitabın girişinde Lev Kreft'in, uzunca bir süreçte ve titizlenerek kaleme aldığı "Sanat ve Siyaset: Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı" adlı sunuş yazısı yer almakta. Söz konusu yazıda Kreft, modernliğin sanat-siyaset ilişkisine dair üç model belirlemiştir: Ulus İnşası, Özerklik ve Avangard. Kreft, ulus-devlet'in, siyasi iktidarın merkezileşmiş ve egemen biçimde örgütlenmesi saptamasından hareketle, bu yapının kendini diğerlerinden ayrıksı bir biçimde konumlandırması için kimi taktikler güttüğünü ileri sürüyor. Böylece kişi gibi davranan bir sistemden söz etmek mümkün hale geliyor. Yazar, bu kişileşme meselesini Antik Yunan'da ve Roma'daki terimcenin karşılığı olan (Yunanca *prosopon*, Latince *persona*) 'kişi'nin bir tiyatro oyunundaki gibi davranması ile ilintilendiriyor. Bir maske aracılığıyla kendini görünür kılan bir bedendir bu... Bu saptamaya göre; ulus-devlette, devlet maske, ulus ise bedendir. Sistemin işleyişi, tiyatro oyununun etkisini başarılı biçimde yaratmasına, ulusu, ulus-devlet olarak gösterebilmesine bağlıdır.(s.21)

Bu bağlamda her zaman verili bir şey olan sanatın da, siyasetle ilişkilendirilmesi için sınırlama, farklılaştırma ve seçme gibi genel süreçlere tabi tutulması gerekir. Fransa'nın ulus-devlet inşasıyla kültürel ve sanatsal modernliğin paradigmatik örneği olmasını, sömürgeci İngiltere'nin durumuyla kıyaslayan Kreft, sanat ve siyasetteki bu ilginç rekabetin, sanat ve kapitalist modernlik arasında farklı ilişkiler kurulmasına yol açtığını savlamakta. Akademi aracılığıyla denetlenebilir ve yönetilebilir hale gelen sanatın, devletin evrensel, elit ve medeni bir beğeni ve bilgi oluşturma yöntemi haline geldiğini belirten yazar, ulus inşasında sanatın bir biçimde kullanıldığını, ulus inşasının ilk modern siyasi sanat rejimi olduğunu ve bunun hala geçerliliğini koruduğunu ileri sürüyor. (s.31)

Lev Kreft, ikinci bir kategori olarak sanatın özerkliği meselesine odaklanıyor. 19. yüzyılda sanatın bağımsızlığına dayanan siyasî bir sanat programı olarak doğan sanatın özerkliği anlayışının, ilk bakışta, sanat ile siyaset arasında hiçbir ortak zemin olamayacağını savunur gibi görüldüğünü belirten yazar, bu anlayış belirli bir sanat politikasını, dolayısıyla belirli bir estetik iktidar rejimini temsil ettiğini ifade ediyor. Öyle ki bu yönelim, sanat ile siyaset arasındaki üçüncü model olan avangarda kadar uzanan sonuçları oluşturuyor. Zorunluluğun kurallarına tabi olmayan ve mantıksal olguların ötesinde bir noktada temellenen estetiğin duysal bilgisinin sınır tanımaz niteliğinden söz eden Kreft, mantıksal bilgide kaybolan bireysel yaşantıların bütünlüklü olarak soyutlanmamış haliyle estetikte mevcut olduğuna dikkat çekmekte. Leibniz, Kant, Schiller gibi düşünürlerin aşkınsal bir değer alanı olarak sanata dair saptamalarından, özgürleştirici bir edim olarak sanatı ve yargıgücünü nasıl biçimledikleri üzerinde duran yazar, özellikle Romantizm'deki gibi kendinden menkul, salt kendini niteleyen özerk sanat fikrinin sanatı hayata ve siyasete yasaklayan bir yapıya nasıl hizmet ettiğini imliyor:

“Sanatın özerkliği bir yandan sanat kurumlarının ve sanat dünyalarının kendine ait kurallar ve yasalarla Sanat Kurumu altında bütünleştiği bir sistem haline geldi, bir yandan da sanatın en etkili tinsel devrim aracı olduğu düşüncesine dönüştü. Her iki durumda da sanat insanlığın tarihsel ilerlemesindeki özel misyonundan ötürü özerktir; ne bilimin ne de siyasetin araçlarıyla yerine getirilemeyecek bir misyondur bu.”(s.36)

Bu bakış açısına göre; sanatsal güzelliğin estetik cazibesi, insanlığa ilham verebilecek üst-siyasî [metapolitical] bir güçtür. Bu güç özerk olmalıdır, yani diğer bütün güçlerden ve düzenlerden bağımsız olmalıdır, çünkü o bu dünyaya ait değildir ve böylece umutlarımızı gerçekleştirebilir. Öte yandan, sanatın özerkliği, sanatta estetiğin politikasıdır: Hayatın özlemine çektiği, ancak sanat olmadan kavuşamadığı her şeyi hayata sunan bir politika. 20. yüzyılda sanatın bu büyük misyonu, sanatı hayata kavuşturma projesiyle yeniden dolaysızca politize olur. Peter Bürger'e göre bu, tarihsel avangardın projesidir.

Lev Kreft'in sanat-siyaset ekseninde irdelediği üçüncü model ise Avangard modelidir. Avangard terimi, gerek sanat gerekse siyaset alanında kullanılan bir terim olarak Rönesans'ın askeri teorisinden devşirilmiştir. Tarihsel zamanın, geçmiş, şimdiki ve gelecek olarak bölümlenmesiyle, insanlığı geleceğe sürükleyen bir menzil olarak önerilen avangard, bugünde geleceğin ufkunu barındıran bir kavram olarak da ele alınabilir.

Sanatın özerkliğini, hayattan kopukluğunu, modernizmi ve ona özgü estetizmi reddeden avangard, hayatı içinden ele geçirmek ister ve modernist tarihselleştirmeyi teşhir eder. Hayatı devrimci bir biçimde ele geçirmeye çalışan avangard, sanata atfedilen kurumsal ayrıcalıklığı, ülküselleştirilmiş gelişim mantığını tersyüz eder. Böylece sanat siyasetin yedeğinden bir biçimde sıyrılır, hayatı ele geçirdiği ve sistemdeki arızı durumları görünür kıldığı için siyasileşir. Ne ki bu siyasi tutumun, Bürger'in belirttiği gibi ille de komünist ya da proleter yanlısı olması gerekmez.

Lev Kreft, avangard modeli tartışırken sanatın siyasetle olan bu yoğun iç içeliğine ilave olarak, siyasi bir unsur olarak totaliter rejimlerce kullanılmasına da dikkat çekiyor:

"Nazizm, komünizm, faşizmin amaçlarına götürecek en uygun ve en önemli siyasî araçlardan birinin sanat olduğu fikrinden hareketle, ya da insanları bu amaçlara çoktan ulaşıldığına inandırmak için, kendilerine özgü siyasi sanat modelleri yaratmış (Nazi sanatı, sosyalist realizm) ve toplumun bütününe bunları dayatarak sanattaki bütün diğer akım ve yaklaşımları tasfiye etmişlerdir. Kimliğe ve bağımsızlığa önem veren diğer siyasî hareketler de (sömürgelikten kurtulmuş yeni devletlerde ulus inşası, 1960'ların yeni sol hareketleri, feminist hareketler), sanatın dolaysız bir siyasi araç olma rolünü pekiştirir. Sonuçta 20. yüzyıl, sanatın siyaset olarak anlaşıldığı bir yüzyıl olur."(s.38)

Postmodernizm, pek çok şeyin yanı sıra, ister sanatsal avangard bağlamında olsun, ister totaliter ya da başka siyasi hareket ve rejimler bağlamında, sanatın bu dolaysız siyasi konumunun da sonunu ilan etmiştir. Örneğin Arthur Danto, "sanatın sonu"ndan söz ederken, siyasî sanat ideolojilerinin ve tarihsel ilerlemeciliğin sanat ideolojilerinin sonunu kastetmektedir. Postmodernizmin "her şey mübah" [*anything goes*] sloganının içerimlerinden biri de görelilikti veya sanatın öneminin, amacının, değerinin belirsizliğiydi. Ama bu görelilikten gerçekte postmodernizm mesul değildir. Postmodernizmin yaptığı, sanatta metalaşma, ticarileşme, küreselleşme, medyalaşma ve post-sanayileşme süreçlerinin doğurduğu sonuçları özetlemekten ibarettir.

Gerçekte karşı çıkacağı bir değer sistemi olmayan, tek kutuplu bir dünyanın ve küresel şebekelerin eşitleyici sıradanlığında bir aşırılaşma kültüründen söz ediliyor bir süredir. Bu süreç sanatsal üslupların ve tüketilmiş biçimlerin de yeniden hortladığı bir yığılma halini

niteliyor. Tam da bu noktada, Lev Kreft'in oldukça önemli bir saptamasına yer vermekte yarar var:

"Günümüzde küreselleşme süreci ve modernlik kurumlarının zayıflaması göz önünde alındığında, süregelen dünya sisteminin de yeni hegemonik evrensellik biçimleri olmadan kendini idame ettiremeyeceği ortadadır. Bunları inşa etme mücadelesinde de sanat bir kez daha önemli bir savaş meydanı haline gelir."(s.41)

Sanat/Siyaset kitabı, Lev Kreft'in bu önemli tahlillerinin yer aldığı girizgahtan sonra belki de çağdaş sanat teorisinin en fazla refere edilen temel metinlerine yöneliyor. Walter Benjamin'in teknik olarak çoğaltılabilirliğinden ötürü politik bir biçim aldığı savladığı sanat yapıtına, üretici olarak yazarın konumuna ve aurasındaki parçalanmaya koşut olarak orijinalle suretin bitimsiz çekişmesine... Sanatın kurumsal zırlarının parçalanışına tanıklık eden, yeniyi, üretici aygıtların demokratikleştirici etkisiyle selamlayan yeni bir estetiğin görünür kılındığı satırlara yer veriyor kitap... Benjamin'e göre; üretici olarak yazar/sanatçı için teknik ilerleme, politik ilerlemenin temelidir. Buradan hareketle, entelektüel üretim süreci, burjuva bakış açısına göre düzenini borçlu olduğu farklı uzmanlaşma alanları yıkılmadıkça, politik kullanıma açılmaz.

Çağdaş Sanatta Siyasal Kavramı

Hal Foster "Çağdaş Sanatta Siyasal Kavramı" adlı metninde, Benjamin'in "Üretici Olarak Yazar" adlı metninden yola çıkarak çeşitli analizlere girişir. *Sanat/Siyaset*'te her iki metnin de yer alması okura Foster'in Benjamin okumasını ve okumadan yola çıkarak giriştiği analizleri karşılıklı değerlendirme fırsatı sunarken, Benjamin'in bu önemli metnin de yeniden gözden geçirilmesine olanak tanımakta. Foster yazısında, Benjamin'in üretici olarak yazara dair saptamalarından da yararlanarak günümüzde sanatçının pozisyonunu belirginleştirmeye çalışır. Bundan ötürü ilkin Benjamin'in proletarya adına konumlanmasını salık verdiği sanatçının durumuna dikkat çekiyor, sonrasında ise kendi önerilerini sıralıyor:

"Benjamin'in söylediği gibi (Gramsci de entelektüeller hakkında benzer şeyler söyler), sanatçının "üretim sürecindeki konumu üzerine düşünmeli", burjuvazinin temellük edici kültürüne direnmeli; devrim sınıfı (proletarya) safına geçmeli ve orada üretim araçlarını değiştirmeye çalışmalıdır. Ama bu yeni toplumsal güç adına konuşmaktansa, pratiğini o gücün üretimiyle aynı safa yerleştirmelidir. Sanatçı bu yolla, "üretim aygıtının tedarikçisiyken, bu aygıtı proletarya devriminin amaçlarına uyarlamayı görev edinmiş bir mühendise dönüşür".(s.134)

Hal Foster'e göre; bu üretici model siyasi bir program önerir. Bu programın tarihsel önemi, aldığı çok çeşitli biçimlerle (Rus üretimciliği, Bauhaus vs.), kültürel iş bölümünü düzeltmek, yani işçileri sanat üreticilerine dönüştürmek, sanatçıyı ve entelektüeli "velinimet ve ideolojik

hami" gibi "imkânsız bir konumdan" kurtarmak için pratik düzeyde çok önemli işler yapılmasını sağlamaktır.

Ne var ki, bu süreçlerde devreye giren karmaşık dolayılara hakkıyla değinilmezse, bu üretimi sanat tasavvuru teknokratik ya da araçsal bir kültür görüşüne meyledebilir. Yeterince diyalektik olmayan bu tasavvur bazı hatalara da neden olmuştur: Burjuva uzlaşmalarını (mesela resimde yanılısamacılığı) reddetmenin başlı başına bir siyasi eleştiri olduğu yolundaki "Brechtçi" anlayış ya da üretimi sanatın bir etkinlik olarak gerçekte iştiğal etmesi hasebiyle ideolojiden azade olduğu yolundaki "Barthesçi" yanılığı gibi. Çünkü üretim araçlarına odaklanan bir kuram, ne tüketimin anlamını (ya da anlamın tüketimini) kültürel açıdan açıklamaya,-ne de (hem başka kültürler bağlamında hem de kendi kültürümüz içinde) toplumsal ve cinsel farklılığın anlamını tarihsel açıdan açıklamaya elverişli.(s.135)

Foster, Marksizm'in günümüzde iki yer değiştirmeye karşı karşıya olduğunu ileri sürüyor:

"İlkin, tarihin öznesi olarak (a priori) sınıf kavramının yerini, toplumsal öznenin (tabiyet olarak özneliliğin) tarih içinde üretilmesine yönelik bir ilgi aldı. İkincisi, üretim araçları (kullanım ve mübadele değeri) üzerindeki odak, dolaşım süreçlerine ve tüketim kodlarına (gösterge mübadele değerine) kaydı."(s.136)

Toplumsal bütünsellik içinde siyasi sanatın aldığı yeni konum ancak bu iki yer değiştirmenin ışığında kavranabilir. Geç kapitalist Batı'da siyasi sanat artık salt bir sınıf öznenin temsili olarak (belirli bir sanat mecrası vasıtasıyla verilen bir "mesaj" şeklinde) ya da devrimci değişimi sağlayacak bir araç olarak (üretim aygıtında yapılan "iş" şeklinde) tasavvur edilemiyorsa, bunun nedeni, söz konusu iki programın stil temelinde başarısız olmaları değil, iki konumun da yeni koşullarla özgül biçimde iştiğal edemiyor olmasıdır.

Hal Foster söz konusu durumu açıklarken özetle şu ifadelerle başvuruyor:

"Sınıf özgül bir toplumsal praxis'in inşasıdır, (sosyal realizmde aldığı görünenin aksine) temsil edilmek üzere "orada bir yerde" hazır bulunan bir tarihsel veri değil. Üretim aygıtı da, kültürel olarak dönüştürülebilse de, artık siyasi iktidarın yegâne merkezi olarak görülemez." (s.137)

Bu durumda siyasi olanı yeniden düşünmek, herhangi bir temsil tarzını dışlamak demek değil, o tarzın özgül kullanımlarını ve maddi etkilerini sorgulamak demektir. Ne ki, siyasî sanat projesini yeniden tasavvur etmek için sınıf ile üretimdeki bu iki yer değiştirme arasındaki bağı kavramak da yeterli değildir; bunları, üçüncü (meydan okunan) bir yer değiştirmeye ilişkilendirmek de gerekir: İktidarın, sınıf ya da devlet ideolojisiyle sağlanan toplumsal rızaya dayandığını savunan kuramının yerini, iktidarın davranışlarımızı (hatta bedenlerimizi) doğrudan "disipline eden" teknik denetim vasıtasıyla işlediğini savunan bir

kuram almıştır. Foucault'un panoptikon olarak nitelediği bu durum; okulda, ofiste, sokakta yaşamı ve bedeni kuşatan bir geometrik gözetleme modelidir. Bu bağlamda kodu tükettikçe, sistemi yeniden üretmekteyizdir.

Öte yandan Baudrillard; meta ve göstergelerin eşdeğerliliğine dayanan toplumumuzda, ilkel toplumlardaki simgesel değiş-tokuşa hakim olan "ikizdeğerliliğin (ambivalence) kol gezdiğini söyler. Kültürün metalaşması ve ekonominin simgeselleşmesiyle birlikte ikisinin karşıtlığına dayanan eski yapı parçalanır. Bu da; tüketim metanın anında bir gösterge olarak, gösterge değeri olarak üretildiği, göstergelerin (kültürün) de meta gibi üretildiği evreyi temsil ediyor. Temsiller ve disiplinler üzerindeki bu hegemonyaya etkili biçimde meydan okumak için sadece bildik anlamda sınıf mücadelesi yeterli değildir, çünkü hegemonya ekonomik sömürü kadar kültürel tabiyet aracılığıyla da işler.

Hal Foster, böylece sermayenin şok ve ihlal noktasında her türlü avangardı gölgede bıraktığını, artık sanatta bu tür stratejilerin gereksiz, direnişin de beyhude görünmesinin nedenlerinden birinin de bu olduğunu ileri sürmektedir.(s.142) Modern sanat ve sermaye ilişkisini bir tür ikiz değerlilik olarak yorumlayan T.J.Clark, ihlalci avangardın (Dadaist ve Sürrealistler) sermayenin hükmü altındaki karmaşa ve şiddet ortamında sanat için bir avantaj bulduğunu söylerken, buna karşın Greenberg'in formalist modernizmine yaslananların kapitalizmin değersizleştirici değerler ortamından kaçınmanın yegane yolunu sanatın kendi araçlarına sarılması olarak gördüğünü söylüyordu. Böylece ideolojik karmaşayı, siyasi meydan okumaya dönüştüren Brechtçi tutumları bir yana bırakırsak, doğrudan sermayenin aracı olmasa bile avangardın, çoğunluk bu ikiz değerli biçimde sisteme hizmet ettiği söylenebilir.

Foster, kapitalojik program da ihlalci program da bir kenara bırakılıp hegemonyaya karşı olan, direnişçi tavra ağırlık verilmesi gerektiğini, bundan ötürü de; toplumsal formasyonu "bütün bir sistem" olarak değil, birbirine karşıt pek çok pratiğin kesişmesi olarak görmek, bu kesişmede kültürel arenayı etkin mücadele imkânı barındıran bir yer olarak görmek gerektiğini söylemektedir. (s.144) Avangard, toplumsal kültürel sınırların devrimci biçimde ihlal edilmesini akla getirir, direniş ise bu sınırların içinde ya da gerisinde yürütülen içkin mücadeleyi.

Hal Foster, birinci ya da ikinci dünyadaki devrimin yerine üçüncü dünyadaki isyanın aldığını ve (yeni) sömürgecilik karşısındaki bu isyanın, her ne kadar soyut biçimde de olsa, kadınların süregelen patriyarkaya karşı, azınlıkların yaygın faşizme karşı, doğanın amansız tahakküme karşı isyanıyla ilişkilendirilebileceğini belirtiyor:

“Bu yeni alan, sermayenin daha ileriki, daha büyük bir uğrağına işaret etmekte ve bu noktada artık modern avangardın ihlal etmeye çalıştığı yapısal kodların o halleriyle var olmadıklarını ya da hegemonik kültürün bu kodları artık eskisi gibi savunmadığını düşündürüyor. Sermayenin bu yeni, küresel ufkunda ihlalin doğal bir sınırı olamaz (tabi bu, yapısal anlamda bir dışarıya ya da kültürel anlamda ötekiler olmadığı anlamına gelmez). Bu durumda, kendi zamanına denk düşen modernist ihlal stratejisi bir yana bırakılmalı, içeriden gelen yeni bir eleştirel direniş stratejisi öne çıkmalı.”(s.148)

Böylece siyasi sanatın görevi bu işlemlere sadece direnmek değil, "terörist" provokasyon aracılığıyla bunları gizlendikleri yerden çıkmaya zorlamak olabilir - gözetlenir ya da bilgi denetleme gibi işlemleri kelimenin gerçek anlamında kamusal hale getirmek, ya da tersine, gözdağı ve sindirmeyi gerçek gücünden soyundurmaktır.

“Siyasi sanat” ile “siyaseti olan sanat” arasında ayırım yapmak gerektiğini işaret eden Foster, ilkinin retorik bir kod içine hapsolmuş, ideolojik temsilleri yeniden üreten bir sanat olduğunu, ikincisinin ise; düşüncenin yapısal konumlanışını ve pratiğin toplumsal bütün içindeki etkinliğini dert edinen, günümüz açısından anlamlı bir siyasal kavramı üretmeye çalışan bir sanat olduğunu ileri sürmektedir.

Estetiğın Siyaseti

Jacques Ranciere; estetiğın siyasi bir yapı olarak konumlanışını vurgularken, temsili sanat rejiminin sınırlamalara ve hiyerarşilere dayalı sisteminin çökmesi anlamına geldiğini belirtmektedir. Ranciere'ye göre bu; sanatın alanına girmeye layık olan ya da olmayan, ya da yüksek türlerle düşük türleri ayıran konular, türler ve anlatım biçimleri arasındaki hiyerarşilerin yıkılmasıydı. Öyle ki; estetik sanat rejiminde sanat, nesnelere ayrı bir alana ait olduğu ölçüde ve nesnelere başka alanlardaki nesnelere özgül farklar taşımadığı ölçüde siyasidir. (s.212) Bundan ötürü sanat, toplumsal ve siyasi meselelerle ilgili mesajlar ve duygular ileterek siyasi olmaz. Toplumsal yapıları, çatışmaları ya da kimlikleri yansıtmaya biçimiyle de siyasi olmaz. Tam da bu işlemlere aldığı mesafe yoluyla siyasi olur. Sadece eserleri ya da anıtları değil, belirli bir mekân-zaman sensoryumunu şekillendirdiği ölçüde siyasî olur; çünkü bu sensoryum, birlikte ve ayrı, içeride ve dışarıda, önde ve ortada vs. olma biçimlerini tanımlar. O halde sanatın önerdiği yeni bir görüsel/duysal pozisyonudur. Bu kimi zaman doğrudan görünenin değil, onun görülüş biçiminin değiştirilmesidir. Bundan ötürü sanat nesnesini ayrıcalıklı kılan onun paha biçilemez değerliliğinden çok, ne denli sıradan objelerden oluşsa da önerdiği ayrık durumlara ilintilidir. Sanat nesnesi siyasi bir slogan atmaya yeltendiğinde, sanatın değil sloganın nesnesi olur, araçsallaşır ve kendi sahipsiz pozisyonunu terk ederek, kırılğan ve tutunumsuz bir hal alır. Bu yapıtın kendi içkin düzenine ilişkin olmaktan öte dışsal olanın belirlenim alanına tabi oluşunu ifşa eder yalnızca.

Benjamin'in de dediği gibi; Bir sanat yapıtının politik niteliği öncelikle onun sanatsal niteliğince belirlenir. Bir yapıt, politik olmazdan önce kendi içkin düzenini oluşturup, özgün bir yapıt olmalıdır ki, salt bu bile onu enikonu politik bir hamle kılabilsin.

Bu açıdan irdelendiğinde sanat yapıtı, kendinden başka bir şeye yanıt veren, işlevsel, faydacıl bir yapı olarak algılanamaz. O tüm işlevsizliği ile kendi hakikatini kurar. Ranciere'ye göre; sanatın toplumsal işlevi –Adorno'yu anımsayalım- işlevsizliktir. Eşitlik potansiyeli eserin uyuşmazlığında yatar; özerk bir alana ait olmasına, her tür toplumsal dönüşüm projesine kayıtsız kalmasına, ya da gündelik hayatı güzelleştirme yönündeki her türlü faaliyeti reddetmesine dayanır. Siyasi avangardizm ile sanatsal avangardizm, tam da hiçbir bağları olmaması sayesinde birbirine bağlanırlar. Sanatın siyasi hamlesi, 'sanatın özerkliğini dolayısıyla özgürleşme gücünün temeli olan heterojen duyumsanabilir olanı korumaktır. Burada duyumsanabilir olana yönelik iki tehdit söz konusudur: Ya üst-siyasi eyleme dönüşme tehdidi, ya da estetize edilmiş gündelik hayat formlarıyla özdeşleştirilme tehdidi.

Ranciere, çağdaş sanatta tehdit altına girenin modernist paradigma olmadığını, bu paradigmanın geçerliliğinin tarihte olduğundan en daha az, ne de daha çok olduğunu belirttikten sonra, böyle bir yaklaşımın estetik sanat rejimi diyalektiğine dair dar bir yorum olacağını ileri sürmektedir. (s.221) Ranciere'ye göre; çağdaş sanat ile ilgili sorulması gereken; "hala modern miyiz, yoksa çoktan postmodern ya da postmodern sonrası mı olduk?" sorusu değil, "Diyalektik çatışmaya ne oldu? Eleştirel Sanatın formülüne ne oldu?" sorusudur.

O halde tam da bu noktada, avangardın savaşım araçlarını nerede terk ettiği ya da eleştirel duruşunu nasıl yitirdiğini kavramak adına, Greenberg'in formalist formülasyonlarıyla liberal bir çehreye büründüğü ve sistemin bünyesinde korunaklı, ehlileştirilmiş hale getirildiği Amerika macerasına değinmek gerekecek.

Greenberg ve Avangardın Liberal Bir Hamle Olarak Kuruluşu

1939-1948 arasında Clement Greenberg, avangard kavramıyla birleştirdiği formalist bir sanat teorisi geliştirir. Greenberg'in formalizmi savaş sırasında ve sonrasında şekillenen yeni sosyal ve estetik düzen tarafından belirginleştirmeye başlar. Bu teori kökensel olarak Stalinistler ile Troçkistler arasındaki ideolojik çatışmaların, Amerikan Sol'nun yaşadığı düş kırıklığının ve New York entelektüellerinin Marksizm'den kopmalarının ürünüdür.

Greenberg, Amerikan avangardının kökenlerini Troçkist bir bağlama yerleştirir. Troçki çözümlemesinde kültürel krizden aristokrasinin ve burjuvazinin yaşadığı yozlaşmanın

sorumlu olduğu ileri sürüyor ve krizden çıkışın ise bağımsız sanatçının ellerinde olduğu öne dile getiriyordu. Troçki'ye göre; sanatçı partizanlıktan uzak durmalı, ama politikadan kopmamalıdır. Ancak Greenberg, bu hassas konumu ve Troçki'nin eklektik dediği bu eylemi bir kenara bırakarak benzersiz bir çözüm önerir; bu çözüm 'modernist avangard'dır. Aslında Greenberg, politik avangarddan sanatsal avangarda geçerken şuna inanır: Yalnızca sanatsal avangard kültürün ilerlemesini mümkün kılabilir ve böylece kültürün kalitesini kitsch'in ezici etkisine karşı koruyabilir. Greenberg bu kültür krizin bir önceki yüzyılda olduğu gibi bir sonuç olarak algılamaz; yani ömrünü tamamlayan burjuva kültürünün yerini prolelara kültürünün alması söz konusu değildir ona göre. (s.235)

Greenberg belli analiz yöntemlerini ve Marksist terminolojiyi korumuş olmasına karşın elitist bir modernizm önermektedir. Krize devrimci bir çözüm arayanları büyük hayal kırıklığına uğratan "Avangard ve Kitsch" adlı makalesinde Greenberg sanatçılara yeni bir umut aşılamaaya çalışırken, kitsch'i, totaliter otoriteyle hem ittifak halinde olan hem de bu otorite tarafından kullanılan bir hedef haline getirmektedir. Greenberg, böylece sanatçının eyleme geçmesini mümkün kılar. Sanatçı, kitle kültürüne sanatsal düzlemde direnerek, yozlaşmış iktidar yapılarına karşı elitist silahlarla mücadele ettiği yanılısamasına kapılabilecektir.

Başını Jackson Pollock'un çektiği New York Okulu'nun resimleri tam da Greenberg'in teorik hedefine hizmet etmektedir. Giderek merkezsizleşen, yassılaştıran resimlerde, kimi jestüel tavırlarla sanatçılar adeta kitsch'in etkisinden sakınırcasına içeriksiz bir resmetme anlayışına yönelmişlerdir. Kızılderili mitlerinin, Uzakdođu mistisizminin konu alındığı kültürel bir balayı başlar böylece. Suyu sabuna dokunmaksızın kendinden menkul renk alanı resimleri yapan sanatçılar belirir birdenbire. 20. yüzyılın başında sanat kurumu ve onu kuşatan ilişkileri teşhire çalışan avangard, hayata karşı refleks veren canlı bir organizma olmaktan çıkıp, sınırları alınmışçasına salt sanatın teknik meseleleriyle iştiğal eder hale gelmiştir. Böylece savaş sonrası liberalizmiyle aynı çizgiye gelmiş avangard bir ideoloji belirir- Rothko ve Newman, Greenberg ve Rosenberg tarafından şekillendirilen ideoloji (bireycilik, risk ve yeni cephe), Schlesinger'in Vital Center'da tanımladığı liberal ideolojiyle uzlaştırılır: Yeni bir radikalizm.

Yeni liberalizm avangardla özdeşleştirilir; bunun nedeni yalnızca bu tür resmin modern uluslararası bir çerçevede tanımlanabilmesi ve tümüyle Amerikan olarak algılanması değildir; diğer neden, resim çalışmalarında temsil edilen değerlerin (bireycilik kavramı ve tam bir ifade özgürlüğünü gerçekleştirebilmesi için sanatçının üstlenmesi zorunlu olan risk) özellikle Soğuk Savaş sırasında benimsenmesidir. Serge Gilbaut avangardın bu yeni çehresine alışmakta

güçlük çeken ve devrimci ideallerden vazgeçildiğini düşünen solcularla, Greenberg'in dümenine göre hareket eden yeni elitist grup arasındaki gerilimi şöyle değerlendiriyor:

“Avangard uyumlu, tanımlanabilir, kullanılabilir bir imge edinir; bu imge, yeni güçlenmiş, liberal, evrenselci bir Amerika'nın hedeflerini ve özlemlerini oldukça doğru yansıtmaktadır. Politik ve sanatsal imgelerin örtüşmesi mümkündür; çünkü her iki grup bilinçli ya da bilinçsiz olarak, kendi ideolojisinin çeşitli yönlerini bastırır; çünkü diğer grubun ideolojisiyle dost olmak, anlaşmak ister. Çelişkiler sessizce geçiştirilir.”(s.249)

Pollock'un sıkıcı tabloları hem solu, hem sağı, hem de orta sınıfı rahatsız etmiş olsa da, yeni liberalizme yeniden can verir ve onu güçlendirir. Pollock, De Kooning'in deyişiyle “buzları kıran adam”dır. Amerikan sanatçısının çekindiği tuzak imgedir, mesaj'dır. Amerikan sanatçısı geleneksel üsluba güven duymadığından, anlatmak istediği şeye uygun bir yola sapmak ister; bilinçli olarak okunabilir her şeyi silmeye, anlamlı olanı geçersiz kılmaya ve kendisine sansür uygulamaya kalkışır. Bir bakıma tasvirin imkansızlığını yazmak ister.

Jackson Pollock'un çalışmalarının dayandığı “bilinçsizlik hali” ve “primitiflik” kategorileri, gerçekte II. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan travmatik ve kaotik ortam ile baş edebilmek için geliştirilmiş bir ideolojinin yansımasından başka bir şey değildir. Modern kültür kendisini öylesine gizler, öylesine bilmecemsi bir durum olarak yansıtır ki, bu gizlilikten ne kaçmak ne de onu açıklamak mümkün olur. Modernist ideolojiye göre; eğer insanlar inançlarını kaybederlerse, onların duygu ve içgüdülerinin yerini alan bilim ve teknoloji de sona erecektir. Gerek psikolojik olarak, gerekse bireyselleşme yoluyla vahşet ve şiddetin, modern deneyimlerin ayrılmaz bir parçası haline gelmesi, tarihselliğin başarılı bir biçimde yok edilmesi ve sosyoekonomik ve politik kuralların güvenilir olduğunu kabule dönük bir inanç geliştirmektedir.

Jackson Pollock'un resimlerinin görkemli kabulü, ne bu resimlerin estetik üstünlüğüne, ne de politik yararlılığına bağlıdır. Gerçekte bu çalışmaların kabulünü sağlayan en önemli şey; resimlerin doğrudan ve etkili bir biçimde acil kültürel sorunlarla ilişkilenebilmesi ve derin bir ideolojik mesaja dayalı bilginin üretilmesinde ayrıcalıklı bir konuma oturmasıdır.

Giderek daha çok düş kırıklığı yaşayan avangardın, ironik olarak Truman yönetimine karşı olsa da, çoğu kez bilinçsizce, çoğunluğu oluşturan kitleyle aynı çizgiye gelmesi böyle gerçekleşir; bu çoğunluk ise 1948'den sonra tehlikeli biçimde sağa kaymıştır.

Ironiktir ki, avangardın babayı (Paris'i) öldürdükten sonra kendini bir zamanlar utanç duyulan anavatanın kucağında bulmasına neden olan şey siyasete alet olma karşısındaki bu sürekli isyan ve Batı kültürünü Amerikanlaştırma yoluyla koruma yönündeki güçlü kararlılık olur.

Kültür Diplomasisi ve Kendi Kendini Ötekileştirme

Sanat/Siyaset'in kuşkusuz en etkili bölümlerinden biri de Brian Wallis 'in kaleme aldığı; "Ülkeleri Pazarlamak: Uluslararası Sergiler ve Kültür Diplomasisi" adlı metin. Kitap boyunca yapılan tartışmaların giderek günümüz kültür politikalarına ve bu politikalar üzerinden ulusal kimliğin bile bir pazarlama stratejisine dönüştürüldüğü küresel modellere dek sürdürüldüğü göz önünde bulundurulursa, bu sürecin sanatı yönetmeye talip olan politik altyapılarca nasıl yönlendirildiğini bütüncül olarak kavramak olanaklı hale geliyor.

Wallis, Meksika örneğinden hareketle (Meksika: Bir Sanat Eseri) özellikle göreceli geri kalmış ülkelerin büyük sergi ve festivallerle egzotikleştirilerek nasıl pazarlandığını, Amerikan patronajlı bu "ülke pazarlama" modelleri aracılığıyla, o ülkelere dair tarihsel verilerin nasıl farklı imajlara dönüştürüldüğünü çarpıcı ifadelerle ortaya koyuyor:

"Ulus bir sanat eseri olarak kurgulamak... Bir reklam metni yazarının buluşu olsa da, bir ülkenin sanat eseri olarak nitelenmesi çok cüretkar bir hokkabazlık; çünkü hem milliyetin icat edilmiş doğasına, hem de ülkenin kendi yurttaşlarına ve yabancılara aynı şekilde anlatılmasında kültürün rolüne işaret ediyor."(s.256)

Sanat/Siyaset, son dönemde kültür yönetimi ve politikalarının nasıl şekillendirildiğini, sanatın avangardist macerasında politik bir hamle olarak nasıl evrildiğini, Benjamin'den Foster'e, Ranciere'den Said'e pek çok entelektüelin bu süreci nasıl analiz ettiğini anlamak isteyen okur adına bulunmaz bir fırsat. Sanatın, giderek hayatın her alanını ele geçiren küresel bir istilaya karşı hala bir direnç noktası oluşturduğuna inananların mutlaka okuması gerekli bir kitap.

02.01.2009

Rıfat ŞAHİNER

SANAT/SİYASET
Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika

Editör: Ali ARTUN

İletişim Yayınları, Sanat Hayat Dizisi -14

İstanbul, 2008, 320 sayfa,