



Uygulama No: 101
Yapılan İş: İnceleme ve restorasyon
Bölge: İstanbul - Beşiktaş
Tarih: 2019
Yapılan İş: İnceleme ve restorasyon
Bölge: İstanbul - Beşiktaş
Tarih: 2019
Yapılan İş: İnceleme ve restorasyon
Bölge: İstanbul - Beşiktaş
Tarih: 2019



SANAT ve DİRENİŞ

Ümit İnatçı



Uygulama No: 102
Yapılan İş: İnceleme ve restorasyon
Bölge: İstanbul - Beşiktaş
Tarih: 2019
Yapılan İş: İnceleme ve restorasyon
Bölge: İstanbul - Beşiktaş
Tarih: 2019



Uygulama No: 103
Yapılan İş: İnceleme ve restorasyon
Bölge: İstanbul - Beşiktaş
Tarih: 2019
Yapılan İş: İnceleme ve restorasyon
Bölge: İstanbul - Beşiktaş
Tarih: 2019



Ümit İnatçı
Sanat Atölyesi



Sanat ve Direniş

Sanat ve Direniş / Ümit İnatçı
2012

© Ümit İnatçı

Kapak Resimleri:
Senih Çavuşoğlu'nun
“Uygarlıklar” adlı çalışmalarından

Grafik Tasarım:
Ümit İnatçı

Sayfa Düzeni:
Kürşat Sekmen

İletişim:
Tel: +90 533 865 4702
E-Posta: umit@umitinatci.net
www.umitinatci.net

Basım:
Söylem Matbaacılık, Lefkoşa

Ümit İnatçı Sanat Atölyesi
www.umitinatci.net

ISBN: 978-9963-2867-0-6

SANAT ve DİRENİŞ

Ümit İnatçı

SANATIN FELSEFE, SOSYOLOJİ, PSİKOLOJİ,
KÜLTÜREL ANTROPOLOJİ, ONTOLOJİ ve SİYASET’le İLİŞKİSİ

DENEME/ELEŞTİRİ



Ümit İnatçı
Sanat Atölyesi

Ümit İnatçı'nın yayınlanan diğer kitapları:

- 1983-Sinirin Düğümü, şiir.
1991-Tel Sarar da Tel Sarar, deneme/yanıtlama.
1991-Sepet İçinde Deniz, üç şiir kitabı bir arada:
(O Sinirin Düğümü2, Çılgılık Vücutları, Sepet İçinde Deniz.)
1994-Uç Gövdeni Kon Düşüme, şiir.
1995-Aldatıcı Sorunlar İkilemi, Kıbrıs sorunu üzerine,
inceleme/deneme/eleştiri.
1996-Tahta Tabanca, öykü.
1996-Küçük Konuşmalar, şiir.
1997-Ansızınlığımdan Notlar, şiir.
2001-Tükeniş Güzergahı, şiir.
2002-Sorular Kuşatınca, Kıbrıs sorunu üzerine,
inceleme/deneme/eleştiri.
2003-Üçleme, üç şiir kitabı bir arada:
(Ansızınlığımdan Notlar2, Ayaksızlık,
Zamanın Arı Halini Yaşarken Boşluk.)
2003-Düşün Kanatları, öykü.
2003-Kıbrıs'ın Turuncusu, Kıbrıs Sorunu, inceleme,
8 yazarlı ortak kitap, Türkçe ve Yunancada (ayrı) yayımlandı.
2005-Yirminci Yüzyıl'da Kıbrıs Sanatı, iki toplumlu,
üç dilde-3 yazarlı ortak kitap.
2006-Yarılma, şiir/felsefe.
2008-Serdüş, şiir.
2008-Kopma, Sanatçı ve Sanat Üzerine.
2008-Kıbrıslılık, kimlik üzerine, 8 yazarlı ortak kitap.
2009-İhtiyatsız Yazılar, siyaset-deneme/eleştiri.
2009-Soluma, deneme.
2010-Daralma, şiir-düzyazı şiir-öykü.
2011-Bakışma, sanat-yapıt okumaları.

Ümit İnatçı/Sanat ve Direniş

Ümit İnatçı 28 kasım 1960 Limasol-Kıbrıs doğumludur. Yüksek öğrenimini İtalya'nın Perugia kentinde "Pietro Vannucci" Güzel Sanatlar Akademisi'nde burslu okuyarak tamamlamıştır (1984). Akademideki ustaları Giorgio Nuvolo Ascani, Bruno Cora, Antonio Gatto ve Eliseo Mattiacci gibi Çağdaş İtalyan Sanatı'nın öncü isimleridir. Resim bölümünü birincilikle (110/110 ve Lode) bitirdikten sonra sinemacılık üzerine çalışmalar yapmış, Perugia –Avrupa Uygulamalı Sanatlar Enstitüsü'nde İletişim Tasarımı (Algı Kuramı ve Biçim Semiolojisi) üzerine branşlaşma (uygulamalı master) eğitimi görmüştür. İlk kişisel sergisini 1983'de açarken yine aynı yıl ilk şiir kitabını da yayınlamıştır.

Kıbrıs'ta ve Avrupa'nın değişik ülkelerinde birçok kişisel sergi düzenleyip kolektif sergilerde yer aldı. Aldığı birçok ödülün yanında 1993 Uluslararası Sharjha Bienali en iyi sanatçı altın madalya ödülü de var. Eserleri, Avrupa'nın değişik ülkelerinde müze, kamu ve özel koleksiyonlarda sergilenmektedir. Edebiyat, Sanat ve Siyaset alanında yazdığı metinler çeşitli gazete ve dergilerde yayınlanmaktadır. Küratörlük ve sanat eleştirmenliğinin yanında belgesel film dalında da çalışmaları var.

1985'de adaya döndüğünde havaalanında "asker kaçağı" olarak tutuklanır ve cezalı er olarak askerlik yapmak üzere eğitim kampına gönderilir. İki yıllık zoraki askerlikten sonra 1988 yılında AN Graphics'de yaratıcı fotoğrafçı ve grafiker olarak iş alır. 1989'da bu çalışma ortamından istifa ederek ailesiyle birlikte tekrar İtalya'ya döner. 1989'da Kıbrıs'ın güneyinde sergi açmaya gider ve dönemin "Denктаş Dukalığı" nı eleştiren açıklamalarda bulunur. Özerk entiteye sahip bir sanatçı tavrı sergileyerek Kıbrıs'ın kuzeyindeki rejimi kızdırır. Bu aykırı davranış Kuzey Kıbrıs'a geçmesinin yasaklanmasının ve geri dönüş yaptığı takdirde tutuklanmasının gerekçesine dönüşür. Bunun üzerine 1991'de daha radikal bir karar alarak Rum toplumuyla iç içe yaşamak için ailesiyle birlikte Kıbrıs'ın güneyine yerleşir. Kıbrıs'ın bölünmüşlüğünü protesto eden bir dizi aktivist eylemlerde bulunarak şoven kesimlerin öfkesini üzerine çeker.

"Rum Kesimi"nde kaldığı 1991-1997 yılları arasında Kıbrıs Radyo Yayın Kurumu'nda Tv. ve Radyo programları hazırlayıp sunar. 1993-1997 yılları arasında Kıbrıs Üniversitesi'nin Türkoloji Bölümü'nde Türk Dili ve Edebiyatı üzerine okutmanlık yapar. Aynı yıllarda İhsan Ali Vakfı'nın kurucularından biri olarak Vakıf Genel Sekreterliği görevini yürütür. 1997 Yılında İtalyan Film Yönetmeni ve Felsefeci Pasquale Misuraca'yla tanışır ve onun yönettiği uzun metrajlı "Stand By" adlı filimin sanat yönetmenliğini ya-

par. 1997 yılında Kıbrıs Üniversitesi'nde bulunduğu görevinden istifa ederek tekrar ailesiyle birlikte İtalya'ya döner. Yine aynı yıl sanat kariyerinin önemli bir sürece girmesini sağlayan Prato-Luigi Pecci Çağdaş Sanat Müzesi'ndeki sergisini açar. Müzenin Sanat Yönetmeni Bruno Cora, serginin küratörü ise Aldo Iori'dir.

İtalya'nın Perugia kentinde bir yıl kaldıktan sonra yine Kıbrıs'ın kuzeyine döner. Güney'e izinsiz geçip orada ikamet ettiği gerekçesiyle birkaç saat tutuklu olarak sorgulandıktan sonra serbest bırakılır. 1998-2001 yılları arasında Yakın Doğu Üniversitesi'nde Öğretim Üyesi olarak Modern Sanat Tarihi, Estetik ve Temel Tasarım dersleri verir. 1999 yılında "insan-zamanmekan" dergisini kurucusu olarak yayına sokar; aynı yıl akademik "Sanatta Yeterlik" unvanını alır. Bu arada Avrupa-Afrika Gazetesi'nde yayınlanan köşe yazılarındaki iktidarı rahatsız edici eleştirel düşünceleri yüzünden -cezalandırılmak üzere- bu üniversiteden atılır.

İki yıl işsiz kaldıktan sonra, Ocak 2003-04 yılları arasında Kıbrıs'ın (Kıbrıs Cumhuriyeti) Londra Elçiliği'nde Kültür Ataşesi olarak görev alır. Bu görevden istifa ederek tekrar adanın kuzeyine döner. 2005-07 yılları arasında Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde Dekan Yardımcısı ve İç Mimarlık Bölüm Başkanı olarak görev yapar. İki dönem Kıbrıs Sanat Derneği'nin başkanlığını yaptıktan sonra Fikret Demirağ başkanlığındaki Kıbrıs Türk Sanatçı ve Yazarlar Birliğinin Genel Sekreterlik görevini yürütür. 2007 yılı itibarıyla Doğu Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Görsel Sanatlar, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü'nde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır. Aynı zamanda, üniversitenin bünyesinde kurulan Sanat ve Tasarım Merkezi'nin başkanlığını ve DAÜ Sanat Yönetmenliğini de yapmaktadır.

İçindekiler

I. Yapıtın Fenomenolojisi 11

II. Sanata İçerden Bakmak

1. Varolma'nın Arı Hali: Sanat 27
2. Birikimsel Tarih ve İlerleme... 33
3. Sanatta Erotizm ve Yaşamseverlik 38
4. Ölüm Korkusu ve Sanat 45
5. İmkânsız Normalite Olarak Delilik... 54
6. Ütopya, Modernite ya da Yeniden Romantizm 61
7. Postmodern'in Modern-Merkezciliği 65
8. Güncel Sanat'ın Dalgınlık Sorunu 71
9. Kübizm'den Arte Povera'ya Enstalasyon ve Kavramsallaşan Şey 77
10. Sanat Yapıtı Neyin ve Kimin Şeyidir? 84
11. Sanat Bir Oyunsa Oynamayı Kim Sevmez? 88
12. Sanat ve Ego'nun Uyanıklık Hali 93
13. Sanat Ne İşe Yarar? 97
14. Küratörlük ya da Yapıtın Post-Aktörü 101
15. Sanatçının "Olma" Durumu 105
16. Sanatta "Kendi Olmak" (...) Umutsuzluk 108
17. Sanatçı ve Dil-Beden-Şehir 113
18. Toplum ve Sanat İlişkisinde Bilginin Sosyolojik Rolü 125
19. Görsel İletişimde Hakikat, Temsil, Niyet ve Aldatma 129
20. Ateistin Mevcudiyet Sorunu ve Sanat 134
21. Beş Hamlelik Yaklaşma Denemesi 139

III. Kıbrıslı Tartışmalar

1. Kıbrıslı Türklerin Sanatla İlişkisi 147
2. Sanatın Kentsel Yaşamdaki Yeri 153
3. Yazında Davranış Belleği ve Olay Sahnesi... 158
4. Sanat, Sanatçı ve Toplum 163
5. Sanat ve Muhaliflik 169
6. Sanat Hangi Durumda Vardır? 179
7. Sanatın ve Sanatçının Gerekliliği 184

IV. Otokritik ve Söyleşiler

1. Mevcudiyet ve An'ın Belleğe Dönüşmesi 197
2. Söyleşiler 206

Okuma Öncesi

Elinizdeki bu kitabın içerdiği metinlerin bir miktarı daha önce “Kopma(360s.)” adıyla yayımladığım kitapta yer alıyor. Metinlerin bir kısmı, *İnsanzamanmekan*, *Gaste(S)*, *Skala*, *Afrika (Pazar eki)* ve *Rh+Sanat* gibi yayın organlarında yayımlanmış bir kısmı ise üniversite sempozyumları ve kitap fuarı panellerinde sunulmuştur. Çoğunluk Kıbrıs'ta gerçekleşen sergi, edebi eser ve tiyatro üzerine yazdığım eleştiri ve bazı tartışma metinlerini *Kopma* kitabımdan çıkarıp, yayımlanmamış denemelerimi, bildiri metinlerimi ve basında çıkan söyleşilerimi ekleyerek yeni bir kitap hazırladım. Bu yeni kitaba, içeriksel niteliğini göz önünde tutarak “Sanat ve Direniş” adını yakıştırdım. Sanat, sanatçı, sanat yapıtı ve yapıtın dili yanında, sanatın sosyal, ontolojik ve siyasal çehresini bir direniş estetiği olarak çözümsemeye çalışan düşüncenin ağır bastığını fark ettiğimden, *sanat* ve *direniş* sözcüklerinin eşleşmesini uygun buldum. Sanatın ve sanatçının, yapıtın ve onu üreten sanat düşüncesi-nin ne tür bir kuşatılmışlık hali yaşadığı üzerine yoğunlaşan metinlerin politik bir dille dolayımlanmış olması, benim politik-eleştirel tavrımdan kaynaklanır.

Her zaman için bir sanatçının sanata bakma becerisinin, sanatın kıyısında gezinenlerden daha yetkin olduğuna inandım. Toplumsal yaşamda sanatçının ve sanat yapıtının gerektiği ve hak ettiği yeri edinmesinde verilecek kavganın gülümseme ve “ılımlılık”la yapılabileceği kanaatinde değilim. Benim derdim sadece sanata yakışan değerlerin kazanılması yolunda uğraş vermek. Sanatçının, siyasiler ve naylon burjuva tarafından bir toplu bulunma avadlığı gibi ya da sosyetik aksesuar gibi kullanılması ve sanatın, aydın görünme taklitlerinde bir gece kıyafeti muamelesi görmesi karşısında edilgen hallere gömülmek yerine, diklenmeyi ve çelişmeyi yeğledim. “Akademik” takılma gibi bir derdim olmadı hiç; daha doğrusu akademisyenlerin “alıntı zekâlı” hallerine bulaşmama özen gösterdim (her ne kadar öğretim üyeliği gibi bir mesleğe mecbur kalsam da). Metinler-arası angajmanlardan ve serpme dipnotlardan başı dönen “akademik” metinler yerine, kendi sanatçı ve sanat düşünürü deneyimlerimden yola çıkarak bir tavır ve direniş dili oluşturmak tercihim oldu.

Deneme, tartışma ve söyleşi halinde kronolojik bir sıralamaya başvurmadan kitaplaştırdığım bu metinler basitçe, yazma ihtiyacından ortaya çıktılar. Yazı/yazma, kendimi kendimle ve kendimden gayrı olan öteki-benle sınaama aracıdır. Sanata dair yazmadan sanatçı olunabileceği konusunda şüphelerim var. Henüz dünden başlayarak on küsur yıllık bir zaman derinliğine inen bu yazılar, bir sanatçı olarak kendimi düzeltmeme, çoğaltmama ve temize çekmeme yarayan birer düşünme eylemidirler. Yaptıklarım ve yapılanlara bakmak, onları yetkin bir kavrayış diline nasıl çevirmem gerektiğini düşünmek ve sanatın kendi dilini kurmayı önemsemek benim meselemdir. Sanatçının politik bir duruş sergilemesi de bu meselemin bir parçasıdır. Sanatçı hiçbir zaman kendini sergi salonları ve atölye arasına mahkûm kılamaz. Sanat hayatın tümü de değil, sadece bir teneffüştür; yaşamı daha anlamlı kılan bir ayrıçtır. “Sanat benim yaşam tarzıdır” deyiveriyor çoğu zaman sözüm ona sanatçılar –kim bilir, daha ilginç görünebilmek ve önemsenmek için. Hâlbuki sanata “tarz”ı taşımayı koşullayan yaşamın kendisidir. Hiçbir şey yaşamın kendisinden daha değerli değildir; belki de sanat yaşama, yaşama sevincine ve yaşamı yaşanılır kılan özgürlüklere en fazla önem veren düşünme ve hissiyat alanlarından biri olduğu için bir “değer” olarak algılanıyor.

Sanat yapan ve sanat düşünen bir kişinin düşünce yapısını doğrudan kendisinden dinlemek herhalde bir alıntı yazarından daha ilginç olur kanaatindeyim. Sanatçıların birçoğuna kızdığım da bundandır. Yapıt süregelen bir donanımın ürünüyse, bu dillendirilmelidir; kanaatimce sanatçı böyle olunur. Sadece yapıt üretmek yetmez. Yapıtın düşüncesi de bir yazı eylemi olarak yapıtı dolaylımlamalıdır. Neden sanat, sanat yapmayanlar tarafından daha çokça konuşuluyor? Sanatçılar engeli lâfazanlıklara malzeme üretmek için mi kafa patlatıyorlar? Sanat yapıtı karşısında son söz sanatçının olmalıdır. Sanat yapıtının “ortanın malı” muamelesine tabi tutulması beni rahatsız ediyor. Birçok sanat kurumu ve ticari kurum memurlarının allı pullu unvanlarla sanatçı kimliği üzerinde yetkesel bir konum edinmeye çalışması da beni rahatsız ediyor. Sanatçı kendi statüsünü yitirdiği anda sanatın toplumsal statüsü de ortadan kalkar. Bir sanatçının tüm bu sanatı kuşatan entelektüel ve kurumsal yetke hamlelerinden tedirgin olması gerekir diye düşünüyorum.

I. Yapıtın Fenomenolojisi

SANAT YAPITI ve “AKIL-EYLEM-BİLGİ” ÜÇLEMESİ

“Bilgi, nesneye yönelen öznenin bilincidir.”

Edmund Husserl

Sanatın ürettiği bilginin tüketilebilen bir edinim olarak toplum içinde dolaşıma girmesi bütün zamanlar için güç olmuştur. Sanat, sıradanlığın ve genel-geçer değerlerin dışında bir anlayış geliştirdiği için her zaman önceden kanıksanmış değerlerle bir muhatap olma ve itaat sorunu yaşamıştır.

Dönüşüm, değişim ve farklılaşma yeni bilgileri gerektirir. Her yeni bilgiyi ilerlemenin enerjisine dönüştürerek sanatın kendine özgü bir algı disiplini olarak ortaya çıkışını sağlayan sanatçılar, aynı zamanda sanatın bilgisini bilimin bilgisinden farklı kılarak, insan yaşamında farklı bir fikir otonomisi yaratmışlardır. Değişik dönemlerin yaşam tarzlarındaki değişim her zaman için sanat yapıtının fenomenolojik algısında da değişimlere neden olmuştur; bununla birlikte sanatın ortaya koyduğu değişim iştahı birçok toplumsal ilerleme modelinin de önünü açmıştır.

Sanatçının kendi kurduğu ya da bir ekol olarak miras bulduğu uğraş alanında, aradığı bilgiye varmanın olanaklarını zorlarken, her şeyden önce kendi boşluğuyla hesaplaşması kaçınılmazdır. Gerçekliği akıl yoluyla irdelemenin vazgeçilemez malzemesi olan bilginin bir gereksinim olarak ortaya çıkışı Skolâstik felsefeyle başlar ve Rönesans’ı doğuran hümanizmle tarihte yerini alır.

“Sanat Yapıtı ve ‘Akıl-Eylem-Bilgi’ Üçlemesi” başlığı altında ele alacağım sanat ve bilgi ilişkisi, sadece yapıtın nesneden gelen bilgiyle olan fenomenolojik ilişkisini değil, aynı zamanda sanatçının *görülme* ve *göstermeye* yönelik öznel konumunu da irdeler.

Yapıtın Fenomenolojisi

Sanat nedir, sanat neyi, nasıl içselleştirir ve neden bilim ve felsefeden farklı ama yaklaşık bir tanım kapsamında dile getirilir(?) gibi soruları mesele yapmadan “sanat yapma” adına girişimci durumlar yaratarak sanatçı rolüne bürünmek, sorgulanması gereken ciddi bir psiko-sosyal davranış haline gelmiştir. Aslında, “gerçek bilimler bize duyularımız tarafından iletilir” diyen Leonardo da Vinci’nin çoktan çözdüğü bir tinsellik durumuydu bu davranış biçimi. Kendini denetlemekle yükümlü olan aklın duyusal algıya dayalı bir şekillenme sürecine girmesi ve sezgilerin desteğiyle “görünümlerin altındaki iç-gerçeklerin görünür kılınması (Rodin)” kişiyi bir “hakikat söyleyicisi (Michel Foucault)” konumuna taşıyorsa, bunda sanatın –yetkin bir öngörü yeteneği olarak– büyük payı vardır. Yadsınamaz bir sonuç olarak, sanatın bilimi öncelediği gerçeği düşünce tarihinde kendi haklı yerini edinmiştir.

Sanat yapmak bir cisimleştirme ve düşünüm sürecini içerir. Kendini belli ettiği tek şeyin, kendi bedeni olduğunu düşündüğümüz zaman, karşımızda bir gösterilen olarak konumlanan yapıtın, kendini gösterenden bağımsız bir görülen olarak sunması, bir *olay* veya *durum* nesnesi olarak görülmeyi talep ettiğindedir. Öte yandan, yapıtı kavramak için bir bilinç eylemi gerekiyorsa, yapıta aynı zamanda bir *bilgi nesnesi* olarak da yaklaşmaktan başka çare yoktur. Çünkü olay ya da durum, bilgiye ve onu şekilleyen dile tekabül ettiği sürece algılanabilir bir gerçekliğin statüsüne dönüşebilir. “Bilgi nesneye yönelen öznenin bilincidir (Edmund Husserl)” saptamasından yola çıkarak yapıtla kurulacak olan ilişki, yapıt ile ona yaklaşma çabası içinde olanın bilgileri arasında gerçekleşen bir algı modalitesinin kendisidir. Yapıtın öznel ve nesnel algılanabilirlik meziyetlerinin tetiklenmesi an’ını içeren görme/görülme aktı, algının fenomenal düzlemde zihne düşme anından başka bir şey değil. Bu bağlamda, “yapıtın fenomenolojisi” gibi bir terminolojiye başvurmamdaki neden de işte burada yatıyor.

Sanatın hangi durumda var-olabileceği üzerine düşünmek zorunda kaldığımızda bir üst kültür kapsamının içine taşınmak durumunda kaldığımızı kabul edersek, sanatı yapılandıran bilginin ve sezginin, kültür-aşırı bir sınır zorlamasına yeterli olacak düzeyde olgunluk

içermesi gerçeğini de inkâr edemeyiz. ‘Akıl-Eylem-Bilgi’, üçlemesi üzerinden düşünebilmek için deneylemek zorunda kaldığımız zihinsel yeterlik, sanatın özgün aklını biçimleyen etkiye dönüşür. Tüm bu uslamlama ve usun karşılığını biçimde bulma arayışı kişiyi “düşünen varlık” olmaktan öte üreten, yapan maddeyle biçim arasında reel ilişki kuran bir varlık durumuna taşır. Bu bağlamda sanatın hangi durumda var olabileceği kendi koşullarını oluşturmuştur. İşte buradan başlayarak, düşünmenin de sanat yapmaya yeterli olmayacağı ve bir başka zihinsel-fiziksel özgürlük alanının inşasına gerek duyulduğunu teslim etmek gerekir. Bu tür bir edimsellik ortamında ise bilgi, kendi epistemik üreme ortamını terk edip sanatın düşünce ve üretim sisteminde yer almak durumundadır.

Yapıtın, hem kendini üreten tüm zamanlardan, hem de zamanın bölünemez bir bütün olduğu varsayımından bağımsız olarak arı bir edim anını yansıttığı gerçeği çoğu zaman gözden kaçıyor. Yapıtın herhangi bir düşünce sistemine ya da biçim anlayışına angaje olmadan aklın içinde bir fikir larvası gibi nasıl kıvrandığını sanatçı olmayan bilemez; belki sanatçıya yaklaşma çabası içinde olan bir iradenin daha iyi koku aldığından bahsedebiliriz ama her zaman bir söylenilemeyen kalır geriye. İşte tam da bu kaçınılmaz elverişsizlik anında, yapıtın içerden konuştuğu dili görüngüsel düzlemdeki verilerden yola çıkarak çözümsemek kalır geriye. Burada *yapıtın fenomenolojisi* diye adlandırabileceğimiz yeni bir algı sürecinin başladığının haberini verebiliriz. Sanat yapıtının bu süreçte, “Akıl-Eylem-Bilgi” trilojisi dolayımında hangi durumlarda varlık göstereceği üzerine düşünmek ise bir gerekliliktir artık.

Akıl-Eylem-Bilgi

1.

Bir gösterilen olarak yapıt aynı zamanda göstereni de içerir. Çünkü yapıtın bilgi içeren bir nesne olarak kurgulanması, gösterenin akıl yürütme yordamını ve eylemini gerektirir. Gösterilen *ben*'in hangi aklın onu gösteri nesnesine dönüştürdüğüyle ilgili yönelim gerekçelerini ararken, hangi araçsallaşma isteğiyle bunun yapıldığı da iyice ayırmsanmalıdır.

2.

Hayattan ne beklediğimizle ilgili değil de koşulların bizden ne beklediğiyle ilgili bir *ben* tasarısına yöneldiğimiz zaman, kendimizi kabullenilebilir kılacak bir modellemeye edilgen kılızırız. İster istemez kendimizi uygun olana göre şekillendirmek zorunda olduğumuzdan *kendini geri isteme* tavrından kaçınarak olumlu olabilir bir kişilik inşasına yöneliriz. Bu kişilik, mutlaka ödünç alınan davranış ve irade biçimleriyle karakterize edilecektir. Bu durumda akıl, yapay bir *ben*'in inşasına yöneleceği için, özgünlük durumundan feragat edeceği gibi kendi *derin ben*'ini de her zaman gizleyecektir. *Derin ben*, kişinin kendini kendi isteği dışında olandan geri isteme bilincinin öz kaynağıdır; onu akar kılmak için, aklın, *ben*'i gizleme tasarısından arınması gerekir.

3.

Kendini nasıl düşünüyorsan öyle göstermek durumundaysan, yapıt da hangi düşüncenin ürünüyse öyle görünmek durumundadır. Akıl, yapay kendilik kurgusuna yöneldiği anda, yapıt da *ben*'in dışında gelişen bir istemenin ayartılmış şeyi konumuna oturur. Burada “yapıt” diye adlandırdığımızın da yapıt olmadığı açığa çıkar. Bu durum, akıl ve eylemin, ilgi ve dikkat alanlarının bilgiden yoksun olmasından kaynaklanır. Çünkü yapıt, hiçbir kendiliğindenlik içermez sadece bir isteme tasarımının ürünüdür. Rastlantılar bile, kabul görüldükleri andan itibaren bir istencin kontrolüne girmiş durumdadırlar. Yani, *kaza*'nın kendisi dahi, bilginin dönüştürme ve evirme hâkimiyeti karşısında bir irade tasarımına dönüşebilir. Hiçbir yapıt, “içimden geldiği gibi”nin ürünü değil; bilincin, dikkatin ve ilginin eylediği entelektüel bir üründür. Yapıt düşünülmüş

olanın görüleni olduğu kadar, düşünenin gösterilenidir de... *An*(momentum)'la ilgili görme, *varlık*, *kuram* ve *değer* üzerinden bir bilgi edinme deneyiminin edimine de dönüşebilir. Bu olasılık yine yapıta atfedilen bilginin, yapıtı algılayanın bilgisini (veya bunun tersi) ne kadar karşıladığıyla ilgilidir.

4.

Akıl kendini besleyen etkileri toplar ve onları bir yardımcı bellek konumuna yerleştirir. Etki, doğrudan deneyimin kendisidir, sonucu değil. Akıl, eylem öncesi düşünüm sürecinde etki tekrarını bir sahne tekrarlama gibi kullanarak yapılacak olanın risk ve rastlantı olasılıklarını denetler. Aklın denetleyici rolü *ben*'in savunma yeteneğini pekiştirmek içindir. Yine de akıl, önceleyici gibi görünse de, aslında savunma dürtüsü gibi değil, üstesinden gelme cesaretinin komuta düğmesi gibi çalışmak durumundadır. Sanat, işte böylesi bir üstesinden gelme cesaretinin gerekliliği üzerinden kendi varlık alanını oluşturur. Çekingenlikleri aşındırarak, daha girişken bir sorgulama ihtiyacı ve öğrenme iştahıyla yaşamın giz perdelerini aralamak, kuşkuyu yadsımayan bir cesareti gerektirir. Her isteme tasarımı, aklın nereye doğru salınacağını yönünü belirler. Aklın salınması bilgiye doğrudur; entelektüel beslenmenin tek yordamı da budur.

5.

Her eylem, *ben*'in görücüye çıkma anıdır da. Eylem hem olaydır hem de mekanik bir alımlama tepisi. Her eylem kendi bilgisini, hem kendi görüngüsünde hem de etki-tepki modalitesinde inşa eder. Gösterilen neyse eylemin bilgisi de odur. Her akıl kendi gösterisini kendi eyleminde biçimlendirir. Her olay kendi aklını içerir. Bu durumda akıl, gösterilenin görüngüsel tasarımını üstlenen bir irade atayıcısıdır. *Ben*, iradeyi temsil aktördür. *Ben*'in eylemi, aklın pekiştirdiği isteme tasarımının cisimleşme ihtiyacını karşılayıcı olmaya yöneliktir. Yapıtın içerilisi olan bilgi, eylemin bir olay olarak sahnelenmesinin baş aktörü olurken, aklın yönlendiriciliği de bilginin ve eylemin gerekliliği üzerine şekil alır. Niyet (*intentio*) ve gereklilik, hangi bilginin ne tür bir eylemle devreye girmesi konusunda aklın başvurduğu iki kavramdır. Yapıtın görüngüsel süreci işte böylesi davranışsal bir tezahürü de içerir.

6.

Sanatçının gösteriye sunduğu *içeriklendirilmiş şey*, aynı zamanda, içeriği kurgulayan aklın *-bilgi nesnesi'nin* üretim sürecindeki içkinleşmeyi- gösterme kabiliyetinin yetkinlik durumunu içerir. İçeriklendirilmiş şey ya da bilgi nesnesi yapıtın kendisidir. Yapıt, oluşum evresine girdiği andan itibaren içeriklendirilmeye amade olan -özne tarafından güdülen- bir nesnedir. İçeriklendirme, anlamlandırma ve biçim takınma gibi yükümlülükleri gözetir. Yapıtın "tamam" olduğu an ise bilginin nesnesine kavuşmuş halinin anıdır. İçerik, yapıtı -dil bağlamında- görünür kılmamanın gereğidir; bu gereç bilgi tarafından yönetilir. Yapıtın ikili geçişlilik gösteren bir bilgi durumu vardır. Bilgi, önce nesneden gelen, nesnenin "kendinde şey" olarak içerdığı bilgidir. Yapıtın araçsallaştırdığı bu bilgi, yapıtın içselleştirdiği kendi bilgisi durumuna aktarılırken, öznenin ilgi alanına giren neyse o kadarıyla kendini görünür kılar. Yapıt olarak *görülen şey* (gösterilen olarak görülen -istemenin güdüsüne yerleştirilmiş bir niyeti içeren olarak gösterilen...), sadece nesneye değil özneye de duyulan ilginin gereklilik ve niyet açısından cisimleştirilmiş şey'dir.

7.

Bilgi, neyin nasıl yapılacağına ve hangi amaçla yapılacağına taraf olan davranış kodlarını içerir. Bilgi her zaman şeyler hakkında öğrenilen kavram-merkezli tarifler değil. Bir sandalyenin yerde sabit durması gereken ve oturma işlevini gören ergonomik bir araç olduğu bilgisi, sandalye kavramını nesnenin doğasıyla örtüşen bir tanım kapsamına yerleştirir. Hâlbuki doğuştan ayakları olmayan ya da yürüme özrürlü olup hayatını tekerlekli sandalyede geçiren biri için bu bilgi sadece bir nosyondur. Bir eyleyen olarak sanatçı, nesneden gelen bilginin bir başka nesneye ve bilgiye evirilme olanağını yaratan akli devreye sokar. Bu aşamada bilgi, öznenin neyi amaçladığına bağlı olarak, nesnenin başkalaşma ve bir başka görüngüsel alana evirilme sürecini başlatandır. Bu durumda nesne kendi varlık modalitesinden sökülerek bir başka türlü yer kaplayan ve anlam kapsayan nesneye dönüşür. Nesne, reel yer kaplayan biçimiyle ya da yüzeye taşınan görülme biçimiyle artık düşünce üreten bir imgeye dönüşür. Şeylerin ontolojisine karşı metaforik bir taciz gibi görünen bu entelektüel eylem, sanat yapıtını, şeylerin

domestik anlamlarına karşı tacizde bulunan bir aklın ürünü olarak *gösterilen* kılar.

8.

Yapıtı oluştururken, neyi düşünürsek öyle hareket ederiz; ancak, eylem bu kadarla kendi edimine kavuşmaz. Eylemin tamamlanması için, düşündüğümüzü karşılayan hareketin yanında, hareketi cisimleştiren ve ona bir görünüm kazandıran biçim anlayışına da ihtiyaç vardır. Biçim kaygısının ortadan kalkması, özneyi toplamacı ve aktarmacı bir aklın temsiliyet aracına dönüştürür. Biçim kaygısı ihlalin, başkalaştırmanın ve dönüştürmenin beslediği zihinsel bir dürtüdür. Yapıtın, farklı ve fark edilir kılınmaya yönelik yer edinme ve alan yaratma edimine gereksinimi vardır. Farkındalığın karşılık bulduğu bu farklılıklar alanının algılanabilir bir okunma seviyesine taşınmasını sağlayan unsur ise *düşünme* ve *yapma* süreçlerini dolayımlayan bilginin kendisidir.

9.

Yapıtın oluşum sürecinden gösterilebilir olma sürecine girdiği anda kendi işleyişini dayatan bu farkındalık durumu ve alan yaratma girişimi, biçimin boşlukta yer edinme tasarısını işleme çağırır. Bu boşluk, mekâna veya yüzeye ait olabilir; kendi görülebilirlik ya da fark edilebilirlik etkisini arayan yapıt, bu boşlukta kendi yerleşim alanını belirlerken, onu üreten ve yöneten akıl, etkili bir algı düzeneğini gerçekleştirmek durumundadır. Burada alan ve algı kuramlarının sahne alması kaçınılmazdır. Bu konumda yapıtı gösteriye çıkararak özne, kendi oluşumu içinde bir biçim tasası taşımaktan öte, sunuma yönelik bir biçim kaygısı taşınması da söz konusudur. Bu bağlamda, alan bilgisi ve algı süreçlerini kategorize eden ampirik bilginin devreye girmesi gerekir. Yapıtın mekânla olan ilişkisini iyileştirilmiş (küratöryal) bir sunuma yönelik tasarlamaya kalktığımız andan itibaren, boşluğun da bir algı katmanı olarak değerlendirilmesi şarttır. Bir bilgi nesnesi olarak algı kapsamına aldığımız yapıtın kendini aşırı okumalardan alıkoyabilmesi için, yapıtın “doğru”sunun sunumunu üstlenen düşünölmüş bir boşluğa ihtiyaç vardır. Bilginin yapıtın merkezine oturmuş olmasını sağlayan bu görsel sessizlik (boşluk) sadece gerekeni algılamamıza yönelik bir eksiltme müdahalesidir.

10.

Yapıtta, aklın ve bilginin eylediği bir nesne olduğu görüşü üzerinden bakıyorsak, burada anlam, bilgiden fazla eylemin içinde saklıdır. Bilgi yapıtta bir *içlem* (membrum) olarak durur. Renk olarak kırmızının bilgisi, ışığın ve görmenin fiziksel tanımının sınırları içinde yer alır. Kırmızının seçilmiş renk olarak kullanımı, kırmızının psikolojik etkisini görünür kılan eylemi içerir. Anlam ise, yapıtın kırmızıyla ne söylemek istediğinde saklıdır. Son basamak olarak anlamdan geriye –bilgiye– doğru gidersek, yol üzerinde karşımıza çıkacak olan deneylenmiş (mantıksal) bilgi ve sezgisel bilgi, yapıtın iki yönünü açığa çıkarır: *ussal olan* ve *aşkınsal olan*... Buradan itibaren yapıtın, içerdiği ve/veya reddettiği anlamın hangi bağlamda uzamsal kılındığını kavramakla meşgul oluyoruz.

Yapıtta Kusursuzluk Ya Da Eksiksiz Bütün Olarak “Tamam”

Descartes’in dile getirdiği gibi “kusursuzluk varlığın kendisidir.” Leibniz’e göre ise varlık, sınırları olmayan bir bütünü temsil eder. Kant’a gelince kusursuzluk bir “*omnitudo realitatis*”dir (gerçekle ilgili her şey).

Kusursuzluk bir isteme iradesine dönüşürse ne olur diye düşününce gerçeklik ve varlık kavramlarıyla yüzleşmek kaçınılmaz olur. Varlık, sınırları olmayan bir bütünse, varlık kendinde şey olarak zaten kusursuzsa ve kusursuzluk da gerçekle ilgili her şeyle, sanatın hangi kusursuzluk adına “güzel” olanı idealize etmekle meşgul olduğunu sormak gerekmez mi?

Güzel olan “tamam”ın, eksiksiz olanın karşılığı olabilir mi? Eksiksiz bütün olarak “tamam” güzel olanın karşılığıysa eğer, klasik sanatın doğaya uyguladığı estetik düzelti müdahaleleri ne anlama gelebilir?

Bu sorulara karşılık ararken ilk akla gelen Cicero’nun ünlü *De Natura Deorum* kitabında kullandığı “yeryüzü bir yana, kendi içinde her yönüyle eksiksiz, uyumlu ve kusursuz olan hiçbir şey yoktur” tümcesidir. Şöyle ki, bütünü temsil eden yeryüzü dışında kendi başına ayrı duran her parça kusurlu ve eksiktir. Bu şu demeye gelir: kusursuzluğun anlamı uyum ve diyalektiktir. Buradan Marx’ın diyalektik materyalizmine sıçrasak yeridir.

Yeryüzünde adı geçen her şey kendine bir karşılık bularak kendini “tamam” sayar. Eksiklik ve kusurluluk kozmik harmoni içinde birer tamamlayıcı öğedir. Öyleyse tek kusursuzluk, eksikliğini bütüne vararak tamamlayabilen parçanın iz sürme sürecinin –harmoninin– kendisidir.

Bir sanat eseri, onu ortaya koyan aklın ve eylemin *tamam* dediği anda bir sanat eseri olarak algılanma sürecinde yerini alır. Yine de bu “tamam” olma durumu –eskizsiz bütünü temsil etmez; tersi–eksik olanı, kusurlu olanı, bir yeterlik ve doygunluk anı olarak kanıksama durumudur. Sanat eseri eksik olanın, kusurlu olanın kusursuz halidir... Çünkü kusurluluk, bütüne varma azmini besleyen kusursuz bir itkidir. Yapıt işte böyle bir itkinin eseridir.

***Sonuç Olarak –Bilginin Yapıttaki Konumu**

Sanatın akli kesinliklerle donanmış bir akıl değil, kendini deneyleyen girişimci ve kazayı göze alan bir akıldır. Bir eyleyici olan sanatçı, bilgiye dolayımlanmış yapıtını kendi gösterileni olarak algı sahnesine sunarken aynı zamanda kendi bilgisine de yapıtta bir konum kazandırır.

Sanatçı, toplumsal, kültürel ve etik koşulların biçimlediği bir *kendilik*'ten koparak kendi özerk kendiliğini oluşturma doğasına sahip olma durumundadır. Bu da, yeryüzü kültürü bilgisinin besleyeceği bir bilinçlenme sürecini gerekli kılar. Yeryüzü kültürü derken, *aşkın*'ı oluşturan *hissetme*'den, *belgin*'i oluşturan olgusal gerçekliğe, metafizikten fiziğe, insanın düşünme sistemini etkileyen aşkınsal ya da bilimsel bilgilerin tümünden bahsediyorum. Bilgi, sanat için doğrunun kesinlik halini temsil etmez; sadece şeylerin varlıkları hakkında bir dile getiriliş olanağı sağlar... Kuşku'dan kanıt'a kadar her tür öğrenme/bilme eylemi sanatsal ürünün *leitmotiv*'i olma olasılığı taşır.

Bilginin amaçlı olarak yöneldiğimiz, üretim iştahını besleyen entelektüel bir kaynak olduğunu düşünürsek, sanat yapıtını bilgiyi üreten ya da bilginin iletme aracı olmasını isteyen bir amaç taşımadığı sonucuna varırız. Bir yapıtın hangi bilgiyle olan ilişkiden cisimleştirildiği –bedene geldiği– düşünüldüğünde yapıtı doğuran

düşünceye değil bilgiye varmaya çalışırız. Çünkü düşünceye ya da düşünmeye yönelim imkânı tanıyan yine bilginin kendisidir. Bu yargı dayanağından yola çıkarak sanat yapıtına “bilgi nesnesi” kavramını yakıştırmayı –kendi tanımlama sınırlarım içinde– yerinde buluyorum. Sanat bir bilgi nesnesidir derken, onun bir bilgilendirme aracı olduğu akla gelmesin.

Sanat iletişim dünyasının disiplini dışında, iletişimselleşmesi imkânsız bir entelektüel etkinlik alanıdır. Bir yapıt, yapıtı oluşturan bilginin işaretlerini taşıyabilir ancak yapıtın kendisi bir bilgi işareti olma amacı taşımaz; böyle olduğu anda bilginin illüstrasyonuna dönüşür. Yapıt bir gösterge unsuru değil, göstergeler sisteminin tüm paradigmasını taşıyan dolaylı ya da dolaysız bir anlam-yapıdır. Anlam, yapıtın ne içerdiğiyle değil, nasıl yapıldığıyla ilgili bir dil yapısıdır.

Üretim, bilme sürecini içinde taşırken, bilmenin etkinleşme sürecinin de üretim biçimine niteliksel katkı koyduğunu görürüz. Bu da yapıtın hiçbir zaman “tam öge” olma olanaklarına sahip olmadığını bize gösterir. Yapıtın her zaman ‘eksik kalma’ durumu, bilginin yetkinsizlik durumundan değil; bilginin tamamlanmaya ve –başka bilgilerle analogik ilişkiler kurarak– dönüşmeye olanak sağlayan bir itki ögesi olmasından kaynaklanır.

Düşünmemizi gereçlendiren bilgi aynı zamanda bir bilinç itkisine dönüşürken ve yapıt da bilincin biçimlendirdiği ya da cisimleştirdiği bir nesne olurken, ortaya konulan ürün “düşüncenin gerçeklik karşısında aldığı biçimdir (Murat Belge, Marksist Estetik).” Bu biçim aynı zamanda düşüncenin bir araçsal akıl olma durumuna da netlik kazandırır. Yani yapıt, düşünceyi karşılayan ya da somutlayan değil, düşünceden koparak nesnelleşen eylemin ta kendisidir. Düşünce, yapıtı ortaya koyan kılığı değil, tasarlayan öznel durumudur. Düşüncenin biçim alması nesnel eylemi gerektirdiğinden ‘şeylerle olan ilişki’ gündeme gelir ki, burada biçimin ‘olma öncesi’nin (biçimin, öznenin müdahalesine uğramadan önceki hali) konumu söz konusudur.

Biçim bir hiçlik'ten gelmediğine göre, biçimin bizim onu zihnimizde oluşturmadan önceki haliyle buluşmamız söz konusudur. Aslında biz biçim yaratmıyoruz; varlığı olan biçimden soyutlama yapıp varlıkla bağlantılı ya da ondan bağımsız bir “başkalık” üretiyoruz. Demek ki bir yapıt için sadece düşünce ya da düşünme, yapıtın ürün olarak ortaya konmasına yeterli değil; düşünmeye olanak sağlayan nesne ve nesnenin bilgisi de bir o kadar önemlidir. Söz konusu biçim, düşüncenin ve ürünü dölleyen bilginin biçime gelmenin nesnel olanaklarıyla vücut bulur. Bu, özellikle plastik sanatlarda kaçınılmaz bir kılıdır. Düşüncenin ve bilginin ipuçları sadece biçimin görüntüsel aktarımıyla ilgili değil, aynı zamanda biçimi taşıyan malzemenin türü ve yapısıyla da ilgilidir. Burada, özne ve nesne düalitesinin önemini vurgulasak yeridir.

Bilgi düşüncüyü donatır, besler, yapılandırır; fakat düşünce bilgiyle benzeşme ilişkisine girmez; girdiği anda araçsallaşarak bilginin eyleyicisi değil, tabelasına dönüşür. Yapıtın da bir düşüncenin ya da bilginin tabelası olma riskini taşıması işte böyle bir yanılgıdan kaynaklanır. Düşünme ve -eyleme biçim verme anının emir sahibi- bilincin, kendini ürüne aktarırken bilgiden kopma eğilimi göstermesi sözünü ettiğimiz “özgün ben”in ortaya çıkışını sağlamak içindir. Sanatçının, kendi anlayışına hacim kazandıran bütün bilgi ve düşüncelerden bağımsızlaşarak bir özgün ve özerk kişilik ortaya koymak için “yapıt” (ürün) denen şeye ihtiyacı vardır. Bu ihtiyaç insanın varoluşsal içgüdülerinde her zaman vardır; sanat da böylesi bir var olmanın arı halinden başka bir şey değil.

Evet, sanat yapıtı böyle bir özgünleşme ve özgürleşmenin ihtiyacını ıralayan bir bilgi nesnesidir; fakat bu nesne ortaya konulduğu andan itibaren aynı zamanda kendi bilgisini de üretmiş oluyor. Yani yapıtı üreten itki niteliğindeki bilgi, yerini yapıtın bilgisine bırakmıştır. İşte bu andan itibaren, düşüncüyü gereçlendiren bilgiden koparak, düşüncenin (bilgi hakkındaki düşüncenin değil, yapıtı oluşturmayla ilgili düşüncenin) biçime gelmesini sağlayan yapıtın bilgisinden söz edebiliriz. Bilgi artık yapıtın bilgisi, düşünce ise yapıtın varlık ve olageliş düşüncesidir.

Yapıtın bilgisi sanat yapmanın ya da sanatsal ürün oluşturmanın bilgisini taşır. Düşünme ve bilgilenme sürecindeki itkisel bilgi ikincil duruma düşmüştür artık. İşte sanatı sanat yapan ve diğer düşünme sistemlerinden ayrı bir konuma taşıyan yön de budur: Sanat yapıtı bilginin ve düşüncenin doğruluğu hakkında sorumluluk taşımaz; tek sorumluluğu, yapıtı oluşturan sanatsal değerlerin yetkin olma durumudur...

*Bu parça “Toplum ve Sanatçı İlişkisinde Bilginin Sosyolojik Rolü” adlı metnimdendir (Kopma, Üİ. 2008).

II. Sanata İçerden Bakmak

VAROLMA'NIN ARI HALİ: SANAT

Sanatın ne'liğı hakkında saplantılı bir ciddiyetten, euforik sağalmalara kadar varan birçok felsefi düşünömler asırlarca yazıya dököldü. Yazı, çoğı zaman sanatın bedenini aşan bir duyu-ötesi (trans-sense) haline girmiştir. Bu tür, sanatın tarifi üzerine kapaklanmalar, genelde filozoflar –ya da daha kendisi– estetologlar tarafından bolca denendi. Sanatın modalitesine (neliğine) yönelik dilsel çözümleme pratiğı aslında yapıtı yazıyla ikizleme yeltenmelerinden daha öteye gidemedi. Birçok felsefe okulu yapıta ve yapıtı eyleyen özneye (sanatçıya) değışken mesafelerden bakarken, gerçekleştirilenin bir anlam-kazı olmaktan öteye gidemediğini görürüz. Ya yapıtın 'varolan' olarak nedensel dayanakları ön plana çıkarılarak nasıl bir cisimleşme süreci geçirdiğı çözümsenir, ya da sanatçının eylemindeki *intentio* (niyet) vurgulanarak bir *akt* (edim) yazılımına başvurulur.

Aslında “sanat nedir?” sorusu, ya da sanat yapıtının bir tikel eylem olarak ne tür bir anlam iyeliğine indirgendiğı üzerine getirilen sorular, hiçbir zaman sanatı yeterli derecede ıralayan bir soruşturma etkinliğine dönüşemedi. Sanatın bir anlatım eylemi olarak tanımlanması ve sadece bu bağlamda sanatın içerik olarak yaşama dair yansıtıcılığının konu edilmesi, sanatçıyı hem yaşantıyı içkinleşen hem de ben'ini “kendinde-doğa” içinde konumlayan bir kişi olarak görmeyi yadsır. İnsanlık dünyasına öncel (apriori) olan “kendinde-doğa” diye bir şeyi varsaymaktadır Marx: “Bilgibilimsel bakımdan, doğayı kendinde-var olan gibi varsaymamız gerektiğı halde, ancak emek süreçlerinin ortaya serdiği tarihsel boyut içerisinde doğaya ulaşmaktayız. Burada, insansal biçim içinde doğa kendini nesnel doğayla, insansal dünyanın zemini ve çevresiyle dolaylımlar. Bu yüzden 'kendinde-doğa' bizim düşüncemizin gereksinimi olan bir soyutlamadır; ama biz her zaman doğayla, insanlığın dünya-tarihsel öz oluşum süreci içinde karşı karşıya geliriz(1).”

Emek süreçlerinin ortaya serdiği tarihsel boyut içerisinde doğaya ulaşmakta olduğumuz gerçeğinden yola çıktığımız zaman, üretim sürecini biçimleyen nesnel etkinlikten bahsetmemiz kaçınılmaz olur. Emek süreci kendi içinde biliş sürecini de taşır. Özdekten gelen bilginin beslediğı anlak araçsal eylemin davranışsal dizgesini

oluştururken, *emek süreci* bir dönüştürme üretimi olarak biçim kazanır. Çünkü emek süreci “nesnelere biçimlendirme, onları bir öznel amaca bağlama; onları bir öznel etkinliğin sonuç ve taşıyıcılarına dönüştürme” sürecidir diye yazıyor Marx ünlü Kapital’inde ve şunu da vurgulamayı unutmuyor: “Kendi üretiminde insan ancak doğanın kendisi gibi devinebilir, demek ki ancak tözlerin biçimlerini değiştirerek...” Bu bağlamda düşünüldüğü zaman, sanat yapmanın bir “entelektüel ürün” etkinliği olduğu düşüncesine varmak sanatın neliği açısından daha doğru bir tanımlama olur.

“Mimesis” kavramına dayalı Aristotelik argümanlarla ya da yaratıcılık kuramlarıyla sanatı tanımlamaya yönelme gibi çabaları çağdangeçti çabalar olarak görüyorum. Bir yığın estetik, -fenomenolojik, ontolojik, semiyotik vs.- değerlerin ve yargıların sarmalladığı sanat yapının -bütün bunların üstünde- kişinin bireyoluşu ve “özgün ben”ini ortaya koyma çabalarıyla ilgili bir entelektüel üretim cisimlemesi olduğu düşüncesi benim için daha kullanılabilir bir yargıdır. Sanata yönelen, daha doğrusu sanata bir varoluş tavrı olarak gereksinim duyan kişiler, psiko-dinamik yapıdan yeryüzü kültürü bilgisine kadar uzanan *oluş* unsurlarının bir bileşkeni olma durumundadırlar. Sanatçının varlığı kendini yeniden inşa ederek özerkleşen bir varlıktır; kültürel füzyon ve zamansal/mekânsal uzaklıklar buluşmasından biçim alan kültürler-ötesi bir varlıktır.

‘Ben olarak tek varlık’ta çoğullaşma eğilimi, monist kültür çıkmasına bir yanıt oluştururken, bir ortak-uyum davranışına dönüşen *genel eylemi* de *tikel eylem* niteliğine taşır. Tikel eylemi bir “özgün benleşme” eylemi olarak düşünürsek –ki bu, sanatı var olmanın nesnel etkinlik aracına dönüştürür– sanatçının herhangi bir homojenlik arayışı içinde olmadığı, hatta bunun tam tersi: homojenlik içinde merkezleşme eğilimi gösteren kültür inşasını merkezsizleştirmeye çalıştığını görürüz. Demek ki sanatçı: toplumsal, kültürel ve etik koşulların biçimlediği bir *kendilik*’ten koparak kendi özerk kendiliğini oluşturma doğasına sahip olma durumundadır. Bu da, yeryüzü kültürü bilgisinin besleyeceği bir bilinçlenme sürecini gerekli kılar. Yeryüzü kültürü derken, aşkın’ı oluşturan “sezgi”den, “belgin”i oluşturan olgusal gerçekliğe, metafizikten fiziğe, insanın düşünme sistemini etkileyen aşkınsal ya da bilimsel bilgilerin tü-

münden bahsediyorum. Bilgi, sanat için doğrunun kesinlik halini temsil etmez; sadece şeylerin varlıkları hakkında bir dile getiriliş olanağı sağlar... Kuşku'dan kanıt'a kadar her tür öğrenme/bilme eylemi sanatsal ürünün *leitmotivi* olma olasılığı taşır.

Bilginin amaçlı olarak yöneldiğimiz, üretim iştahını besleyen entelektüel bir kaynak olduğunu düşünürsek, sanat yapıtını bilgiyi üreten ya da bilginin iletme aracı olmasını isteyen bir amaç taşımadığı sonucuna varırız. Bir yapıtın hangi bilgiyle olan ilişkiden cisimleştirildiği düşünöldüğünde yapıtı doğuran düşünceye değil bilgiye varmaya çalışırız. Çünkü düşünceye ya da düşünmeye yönelim imkânı tanıyan yine bilginin kendisidir. Bu yargı dayanağından yola çıkarak sanat yapıtına “bilgi nesnesi” kavramını yakıştırmayı –kendi tanımlama sınırlarım içinde– doğru buluyorum. Sanat bir bilgi nesnesidir derken, onun bir bilgilendirme aracı olduğu akla gelmesin. Sanat iletişim dünyasının disiplini dışında, iletişimselleşmesi imkânsız bir entelektüel etkinlik alanıdır. Bir yapıt, yapıtı oluşturan bilginin işaretlerini taşıyabilir ancak yapıtın kendisi bir bilgi işareti olma amacı taşımaz; böyle olduğu anda bilginin illüstrasyonuna dönüşür. Yapıt bir gösterge unsuru değil, göstergeler sisteminin tüm paradigmalarını taşıyan reel bir yapıdır.

Üretim, bilme sürecini içinde taşıırken, bilmenin etkinleşme sürecinin de üretim biçimine niteliksel katkı koyduğunu görürüz. Bu da yapıtın hiçbir zaman “tam öge” olma olanaklarına sahip olmadığını bize gösterir. Yapıtın her zaman ‘eksik kalma’ durumu bilginin yetkinsizlik durumundan değil; bilginin tamamlanmaya ve -başka bilgilerle analogik ilişkiler kurarak- dönüşmeye olanak sağlayan bir itki ögesi olmasındandır.

Düşünmemizi gereçlendiren bilgi aynı zamanda bir bilinç itkisine dönüşürken ve yapıt da bilincin biçimlendirdiği ya da cisimleştirdiği bir nesne olurken, ortaya konulan ürün “düşüncenin gerçeklik karşısında aldığı biçimdir (Murat Belge, Marksist Estetik).” Bu biçim aynı zamanda düşüncenin bir araçsal akıl olma durumuna da netlik kazandırır. Yani yapıt, düşünceyi karşılayan ya da somutlayan değil, düşünceden koparak nesnelleşen eylemin ta kendisidir. Düşünce, yapıtı ortaya koyan kılığ değil, tasarlayan öznel durumudur. Düşünce-

nin biçim alması nesnel eylemi gerektirdiğinden ‘şeylerle olan ilişki’ gündeme gelir ki, burada biçimin ‘olma öncesi’nin (biçimin, öznenin müdahalesine uğramadan önceki hali) konumu söz konusudur. Biçim bir *hiçlik*’ten gelmediğine göre, biçimin bizim onu zihnimizde oluşturmadan önceki haliyle buluşmamız söz konusudur. Aslında biz biçim yaratmıyoruz; varlığı olan biçimden soyutlama yapıp varlıkla bağlantılı ya da ondan bağımsız bir “başkalık” üretiyoruz. Demek ki bir yapıt için sadece düşünce ya da düşünme, yapıtın ürün olarak ortaya konmasına yeterli değil; düşünmeye olanak sağlayan nesne ve nesnenin bilgisi de bir o kadar önemlidir. Söz konusu biçim, düşüncenin ve ürünü dölleyen bilginin biçime gelmesi sürecinin nesnel olanaklarıyla vücut bulur. Bu, özellikle plastik sanatlarda kaçınılmaz bir kılığdır. Düşüncenin ve bilginin ipuçları sadece biçimin görüntüsel aktarımıyla ilgili değil, aynı zamanda biçimi taşıyan malzemenin türü ve yapısıyla da ilgilidir. Burada, özne ve nesne düalitesinin önemini vurgulasak yeridir.

Bilgi düşünceyi donatır, besler, yapılandırır; fakat düşünce bilgiyle benzeşme ilişkisine girmez; girdiği anda araçsallaşarak bilginin eyleyicisi değil, tabelasına dönüşür. Yapıtın da bir düşüncenin ya da bilginin tabelası olma riskini taşıması işte böyle bir yanılgıdan kaynaklanır. Düşünme ve -eyleme biçim verme anının emir sahibi bilincin-kendini ürüne aktarırken bilgiden kopma eğilimi göstermesi sözünü ettiğimiz “özgün ben”in ortaya çıkışını sağlamak içindir. Sanatçının, kendi anlayışına hacim kazandıran bütün bilgi ve düşüncelerden bağımsızlaşarak bir özgün ve özerk kişilik ortaya koymak için “yapıt” (ürün) denen şeye ihtiyacı vardır. Bu ihtiyaç insanın varoluşsal içgüdülerinde her zaman vardır; sanat da böylesi bir var olmanın arı halinden başka bir şey değil... Evet, sanat yapıtı böyle bir özgünleşme ve özgürleşmenin ihtiyacını ıralayan bir bilgi nesnesidir; fakat bu nesne ortaya konulduğu andan itibaren aynı zamanda kendi bilgisini de üretmiştir. Yani yapıtı üreten itki niteliğindeki bilgi, yerini yapıtın bilgisine bırakmıştır; zaten bu böyle olmasaydı sanat yapıtı denen ürün üzerine bu kadar felsefe yapmış olmazdık. İşte bu andan itibaren, düşünceyi gereçlendiren bilgiden koparak, düşüncenin (bilgi hakkındaki düşüncenin değil yapıtı oluşturmayla ilgili düşüncenin) biçime gelmesini sağlayan yapıtın bilgisinden söz edebiliriz. Bilgi artık yapıtın bilgisi, düşünce ise yapıtın varoluş düşüncesidir.

Yapıtın bilgisi sanat yapmanın ya da sanatsal ürün oluşturmanın bilgisini taşır. Düşünme ve bilgilenme sürecindeki itkisel bilgi ikincil duruma düşmüştür artık. İşte sanatı sanat yapan ve diğer düşünme sistemlerinden ayrı bir konuma taşıyan yön de budur: Sanat yapıtı bilginin ve düşüncenin doğruluğu hakkında sorumluluk taşımaz; tek sorumluluğu, yapıtı oluşturan sanatsal değerlerin yetkin olma durumudur... Tarih boyunca insan düşüncesi birbirini karşıtlayan tarzlar ortaya koyarak hep değişe gelmiştir. Ancak: “Düşüncelyi düşünce yapan soyut biçimlerin, yapının değil, düşüncenin içeriğinin değiştiğini söylemek istiyoruz. Düşüncenin içeriğinin değişmesi ise son analizde, düşüncenin içinde üretildiği toplumsal bütünün değişmesiyle gerçekleşir. Öyleyse, değişik ideolojilerin içeriği değişmekle birlikte, İdeoloji değişmiyor; bilimsel buluşlar ve teoriler değişmekle birlikte bilimsel düşüncenin biçimi değişmiyor. Sanatın da yöntemi, türleri, teknikleri değiştiği halde, onu sanat yapan temel özellik kalabiliyor(2).”

Düşüncenin içeriğinin değişmesi toplumsal bütünün değişmesine göreli olarak bir akarlık kazanması, bir anlamda: düşünmenin eytişimsel karşıtlık dönüşümünün içine sürüklenmesi demektir. Çünkü toplumun toplu laşma iştahında gösterdiği isteksizlik ya da toplumsal değerlerindeki çöküş bir sanatçının karşısına alacağı oluşumlardır. Toplumların toplu güdölme edilgenliği gösterdiği durumlarda sanatçının topluma karşı kendi farklılığını ve farkındalığını vurgulaması sanatçı olarak var olmanın modalitesini ortaya koyması demektir. “Toplumsal bütünün değişmesi düşüncenin içeriğinin değişmesiyle de gerçekleşebilir” diyerek bir önce söylediğimizi tersten alırsak bir karşıt olasılığın üzerine basmış oluruz. Her zaman toplum bireyi biçimlemez; ya da şöyle diyeyim: birey, toplumsal gerçeklik karşısında edimsel bir bağımlılık yerine, yani; toplumun ürettiği değerlere uyum gösterme yerine, anti-konformist bir çıkış da sergileyebilir.

Şöyle de denilebilir: düşüncenin değişimini zorlayan toplumsal bütünün değişimi bir olumsuzlama gerekçesi olarak etkinlik kazanabilir. Olumsuzlanması gereken toplumsal değişim, kendi karşı olanaklarını yaratan bir düşünce sistemini de yaratabilir... Kısacası bireyin de topluma biçim olanakları sunduğunu inkâr edemeyiz.

Düşünürlerin, sosyal bilim adamlarının toplumsal yapı modelleri üretip toplumlar tarafından ilgi gördüğü tarihte bilinen olaylardır. Yeni toplum modellerinin devrimlere neden olan inanırılık kazanmaları toplumsal değişimlerin de önünü açmıştır...

Sanatçıların ise, bağlanma yerine bağımsızlaşmayı seçtikleri toplumsal gerçekler karşısında nasıl bir karşigelim heyecanı yaşadıkları bilinir; iktidarlarla çatışmayı göze alanların tabii. Çünkü şu da bir gerçektir ki: sanatçının karşı çıktığı toplum modeli iktidarların oldukça çok tercih ettiği toplum modelleridir. Toplumsal duyarlılığın çöktüğü anda sanatçının duyarlılığının bir değişim motoru olarak kendi karşıtlık enerjisini biriktirmesi ve topluma rağmen kendi etik eksenini etrafında var kalmaya çalışması, toplum karşıtı olduğu anlamına gelmez. Tam aksine kendi idealindeki evrensel toplum modelini kendi tikel eyleminde örnekletir.

“Var-kalmak bakakalmaktan iyidir” demiştim bir şiirimde; ama bu “var-kalmak” var olmanın arı halini yaşamasını bilmedikçe mutlu bir asalaktan başka bir şey olmayı beceremeyiz. Sanat, özgün ve özerk bir kimlik arayışının olanaklarını sunan entelektüel etkinlik alanıdır. Sosyo-politik yaptırımları gözetken bir misyonerlikten bahsetmiyorum burada; sadece “kendi” olmayı öğretiyor insana; gelin buna ‘özgürleşme öğretisi’ diyelim. Sıradanlaşan davranışlardan ve bir ‘gelecek engeli’ oluşturan toplumsal alışkanlıklardan kopma öğretisi. Dipdiri bir direniş yani...

1. Jürgen Habermas, Bilgi ve İnsansal İlgiler, Küyerel Yayınları, Çev. Celal A. Kanat. 1997, s.48
2. Murat Belge, Marksist Estetik, BFS Yayınları. 1989, s.225

BİRİKİMSEL TARİH VE İLERLEME **ya da BÖLÜNEMEZ ZAMAN AÇISINDAN SANAT**

Khronos-Topos-Logos: Zaman, mekân ve ussal yasa. Her türlü oluşum, dönüşüm, kopuş ve ilerleme bu üç “var olan”ın oluşturduğu dörlük içinde vücut bulmuştur.

Tarih insana aittir; gerisi jeolojidir, zoolojidir. Hayvanların mekânı metalaştırılmamış doğadır; kendi barınak mimarileri doğadan kopma eğilimi taşımaz. Geçmiş bilinci yoktur hayvanın. Çünkü belleğinde im biriktirme yeteneği olsa da –özellikle davranışsal göstergeler oluşturmada– onları sistematize edip zamana yayma sadece insana mahsus bir bellek yetisidir. Hayvan kendi zamanını iklimik değerlerle algılar; göstergeler üretme ve onları birer ölçü gibi kullanma yeteneğinden fiziksel olarak yoksundur. Ancak yine de bedeninden salgıladığı sıvılarla etrafa koku bırakarak en azından bir mekân işaretleme işlemini başarabilir. Bu farklılıklardandır ki: insanoğlu kendine “rasyonel hayvan”, “sosyal hayvan” ya da eski Yunanlılarda olduğu gibi “zoon politikon” (politik hayvan) yakıştırmaları yapmıştır. Yine de yaşama, zamanın ve mekânın bölünemezliği gerçeğinden baktığımızda, “içgüdüsel değişmezlik” açısından hayvanla aramızda pek fark yoktur.

Birikmeyi ve ilerlemeyi, durağanlık ve kayıtsızlıktan ayırım-sayabilmek için zamansal göstergeleri birer veri unsuru olarak kullanmak yetmez. Biçimleri birer eidola kapsamında ele almak ve onların zamanı anlatan birer im olabileceği düşüncesine kapılmak da yanlış olur. Bu tür bir kaygıdandır ki zamandır, göstergebilimin (semioloji) tarihi kavrayış yöntemlerini anlamaya çalışıyorum. Yazın sanatında olsun, plastik sanatlarda olsun, göstergebilimin çözümseyici yöntem olarak oldukça yetkin olduğu kanısında olduğum halde, bir yerlerde eksik kaldığını görebiliyorum. Nerede ve nasıl? Yazının akışında tekrar bu konuya dönmek üzere şunu vurgulayım: anlam ve iletişim sistemlerini araştırarak “son bilgi”ye varmak isteyen göstergebilimin zamanı ve mekânı betimleyen imlerin özüne ne kadar indiği konusunda kuşkuluyum.

Benim için şey’in varlık nedeni(ratio essendi)ni oluşturana inmek, şey’i anlamla kavramaktan daha önemlidir. Anlama dönüştürülen, ancak bilgiye dönüştürülemeyen o kadar çok sanı ürünü var ki yaşa-

mımızda. Bunun da nedeni, eşyaları kendi ortamlarında algılamak yerine onları birer “içkin-şey” olarak buldukları doğal mekândan ayrı algılamamızdır. Örneğin, tarihhöncesine ait bir eşyayı kendi yaşamışlık ortamında görmekle bir müzede görmek arasında önemli bir fark vardır. O an orada (müzede) algıladığımız, hazırlanmış bilgilerin bir örneği olarak “eşya”dır. Halbuki doğal mekan yaşamın kendisinden ipuçları verir. Bugünkü bilgisayar dünyası ise bunun da ötesine giderek bir üçüncü status daha ortaya çıkarmıştır: sanal gerçeklik. Gittikçe kademe kademe şeylerin dünyasından uzaklaşarak hiçbir gerçekliği olmayan ilinekler dünyasının unsurları haline dönüşüyoruz.

Eşyayı kendini çevreleyen gerçekliğinde algılamak ve görülen eşyanın nesnel bilincinde olmak, bizi bir bilinç içeriği olan “duyum”a vardırır. Bilinç için olanaklı bulunan tüm algıların toplamıysa “görünüşler dünyası(mundus sensibilis)”nı oluşturur. İşte bu görünüşler dünyası karşısında -öze inmek açısından- eğer sadece bir bilinç içeriği olan duyum’a yaslanırsak bir sezgi betimlemesinden öteye gidemeyeceğimizi bilmeliyiz. Çünkü bizi ilgilendiren, nesnenin görünüşünden öte nesnenin varlıksal niteliğidir.

Bu aşamada, görünüşler dünyası ile görüngüler (fenomen) dünyası arasındaki ilinti ve ayrımı kurcalayarak biçim ötesi bir tarihin izini sürmek ve zamanı, müzelenmiş eşyalar açısından değil, birikimsel tarih ve ilerlemek açısından kavramak gerekir. Bunun tersi, tarihi -bazı sanat tarihçileri gibi- bir öykü olarak algılamak olur. Ki bu, büyük bir yanılığdan başka bir şey değildir. Öyküler anlama dayalı anlatımlardır ve tarihi bir birikim olarak değil, bir tükenme olarak algırlarlar. Stoacılar yaşadıkları çağı tarihin gerilemeye başladığı an ve Dünya’nın yaşlılığı olarak algılıyorlardı. Tarihin son bulduğu görüşü günümüzde de tekrarlanmıyor değil. Bununla birlikte sanatın da öldüğü görüşü halâ tartışılmakta. Aradan yüzyıllar geçecek ve birileri çıkıp aynı şeyi tekrarlayacak. Bu arada biriktirilen ve yeniden gözden geçirilen değerler yeni açılımların motoru olmaya devam edecek.

Tarihi bir birikme ve ilerleme süreci olarak algılarken bunun evrimleşmeyle hiç bir şekilde benzeşmediğini vurgulamak isterim. Birikme ve ilerleme kendi içinde kopmaları ve sıçramaları da taşır. Çizgisel tarihten ayrılan bir tanımdır bu. “Tarihöncesi ve arkeolojik bilgilerin gelişi-

mi, bizim zaman içinde art arda dizilmiş olarak düşünmeye zorlandığımız uygarlık biçimlerini alan içinde sergilemek eğilimindedir. Bu iki şeyi ifade eder: Öncelikle ‘ilerleme’ ne kaçınılmazdır ne de süreklidir; atlamalar, sıçramalar ya da biyologların dediği gibi mutasyonlardan kaynaklanır. Bu atlama ve sıçramalar sadece ileri doğru ve sürekli aynı yönde olmazlar; yön değiştirerek giderler. Bunu çeşitli yönlere hamle olanakları bulunan, ancak bunların hiçbiri aynı yönde olmayan satrançtaki ata benzetebiliriz. İlerlemekte olan insanlık, her bir yeni hareketiyle onun için artık tırmanılmış olan basamaklara yeni basamaklar ekleyen, merdiven çıkmakta olan bir adama pek benzetilemez; bu ilerleme daha çok, zar atmakta olan, şansız zarların üzerine dağılmış bir oyuncuyu hatırlatır. Her atışında, zarların masanın üzerine farklı birleşimlerde saçıldığını görür. Birinde kazanılan, sürekli öbüründe kaybedilir ve tarih sadece zaman zaman birikimseldir. Yani kısacası sonuçlar uygun bir birleşim oluşturmak için toplanırlar(1).”

Tarihi aynı zamanda bir bellek olarak da düşünmek istiyorum. Geçmişe baktığımızda, yaşamadığımız zamanlarda bile kendimizden bir parça bulabileceğimizi düşünüyorum. Tarih bir oluşumlar istiflemesi değil sadece. İçinde bugünün fikirlerini de bulabileceğimiz o uzak zamanlarda bir başka insan değil, yine ‘biz-insan’ vardı. Ortega Y Gasset ‘fikir tarihi diye bir şey yok aslında’ diyor Tarihsel Bunalım ve İnsan kitabında; ona hak vermemek mümkün değil. Düşünmek şu veya bu zamana özgü bir şey değil. Düşüncenin geçmişi olamayacağı, en iyi ve en etkileyici bir şekilde sanat ve felsefe dünyasında ifade bulur. “Geçmiş düşüncenin geçmiş olduğu için geçip gittiği savı, açıkçası bugünü kurtarmaya yönelik bir mazerettir. Bu akıl yürütmeyi kendi mantığıyla eleştirmek gerekirse, bunun görececiliğin çağdaş biçimi olduğunu söyleyebiliriz: Gözden düşen bilgi sosyolojisi, düşüncüyü özgül toplumsal katmanlar ve tarihsel çağlarla mekanik bir şekilde eşeleyerek düşünceden kaçınmaya çalışmaktadır(2).” Geçmiş bugüne ait olmayan bir zaman atığı gibi algılamak ve akli, belirli bir mekânın malı kılmak insanın düşünme eylemine sınır tanımak demektir. Ne yazık ki “modern akıl artık düşüncüyü düşünemez, sadece zaman ve mekâna yerleştirebilir. Düşünme etkinliği sınıflandırmanın edilginliği doğrultusunda çürüyor(3).”

Sanata ve felsefeye baktığımız zaman düşüncenin seyrinin yine düşünceye ait bir yörüngede olduğunu hemen fark ederiz. İşte bu an-

layış ışığında bir sanat yapıtını varlık nedeni'ni oluşturan kaynaklarını arayarak çözümlemek gerekir ve ona sadece bir zaman dilimine ait ürün olarak değil de genel olarak sanat düşüncesinin bir ürünü olarak bakmak gerekir. Çünkü bir sanat eseri, sanatın varlık nedenlerinden ayrıştırılarak çözümsenemez. Sanatta ve felsefede yaşanan düşünsel kesintiler verimsiz bir boşluk oluşturmazlar. “Kesintiler her zaman kaçınılmaz bir şekilde çözmeye devam ettikleri eski dokulara kendilerini yeniden yazarlar, hiç sona ermemece-sine. Bu sona erme-yiş bir ilinek veya olumsuzluk değildir. Bu durum hiçbir şekilde, bazı kesintilerin zorunluluğunu ve göreceli önemini, yeni yapıların ortaya çıkışını veya betimlenmesini ortadan kaldırmaz(4).” Bu açıdan göstergebilimin haklılığını iade etmek gerekir. Ancak khronos ve topos`u belirgin bir şekilde algılama kapsamı içine alan göstergebilimin bir eksiği kalır, o da: Logos(ussal yasa) tur. Bunu da görüngübilim (fenomenoloji) başarır.

“Fenomenolojinin en büyük kazanımı, kuşkusuz, kendi dünya ya da ussallık anlayışı içinde, aşırı nesnellikle aşırı öznelliği bir araya getirmesidir. Ussallık, tam olarak içlerinde ortaya çıktığı deneyimlerle ölçülür. Ussallık vardır, yani: bakış açıları birbirlerine uyar, algılar birbirlerini doğrular, bir anlam belirir. Anlamın ayrı tutulmaması, mutlak zihne ya da realist anlamda dünyaya dönüştürülmesi gerekir. Fenomenolojik dünya, salt varlığın dünyası olmayıp deneyimlerimin kendi kendileriyle ve başkalarınınkiyle kesişmesinden, birbirlerine zincirlenmesinden ortaya çıkan anlamdır; böylelikle geçmiş deneyimlerimin şimdiki için, ötekinin deneyiminin benimkinin içinde ele alınışıyla birliğini sağlayan öznel ve özneller arasılıktan ayrılamaz. İlk defa filozofun düşünmesi, kendi sonuçlarını, Dünyada ve kendi'nden önce gerçekleştirmem için yeterince bilinçlidir. Filozof dünyayı, başkasını ve kendi kendisini düşünmeyi, onların ilişkilerini kurmayı dener. Ama düşünen ego, ‘yan tutmaz izleyici’, önceden verilmiş ussallığa katılmaz, varlıkta güvencesi olmayan ve tarihimizi üstlenmemizin bize verdiği etkin güce dayanan haklı bir girişimle, bu ussallığı ve kendi kendini kurar. Fenomenolojik dünya, önceden biçimlenmemiş bir varlığın açıklanması olmayıp, varlığın temellendirilmesidir. Felsefe, önceden var olan bir doğrunun yansıması değil, tıpkı sanatta olduğu gibi, bir doğrunun gerçekleşmesidir... Bununla birlikte önceden

var olan tek logos dünyanın kendisidir ve onu göz önündeki varoluşa geçiren felsefe olanaklı olmakla işe başlamaz: tıpkı bir parçasını oluşturduğu dünya gibi; edimsel ya da gerçektir(5).”

Göstergebilimin tümdengelim (dedüksiyon) mantığından yola çıkarak Görüngübilimin tümevarım (indüksiyon) aşamalarına yönelmek sanırım sanatı algılamada iyi bir yöntem sayılır. Böylelikle Göstergebilim hakkında “eksik kalır” diye beslediğim kuşku da yanıtlanmış olur. Özelden geneli (tümevarım) ya da genelden özeli (tümdengelim) çıkarmak, birbiriyle buluşan ve aynı tasarımın dengeleyici yönlerini oluşturan hareketler olduğu için, varlığı çözümsemede en etkin “birleşik yol” sayılır kanısındayım. Sonuçta yine bir bölünemezlikle daha karşı karşıyayız. Sanat ve onu doğuran felsefe işte bu bölünemezliklerin en iyi ifade edildiği düşünce ortamıdır. Gerçek bir sanat eserinde birikmiş tarih, yeniden oluşumu sağlayan kopma ve ilerleme tüm açıklığıyla kendini göstermelidir. Yadsıma ve özümsemenin bir tek oluşum niteliğinde ortaya çıkışı gibi.

“Zaman homojen bir boyut değil, dinamik bir gelişimdir ve heterojendir.” İtalyan sanat felsefecisi Dino Formaggio’nun mimarlığın bile bir mekan değil bir zaman sanatı olduğunu vurgulaması tartışmamıza iyi bir destek oluşturur sanırım. Zaman bilinci önce Newton ve Kant’la, sonra da Einstein’ın khronotop’uyla iki değişik süreç geçirir. Bir üçüncü süreç ise (Prigogine’nin kuramı) içinde başka yönler üreten kesinti ve kopuşu barındıran zamansallıktır. Dördüncü boyut olarak zamanla bir ilişkisi yoktur. Söz konusu zamansallık, mekâna yönelik ya da mekâna göreli bir ölçü değil, sanatsal sezginin eylemini içinde barındıran ussal bir boyuttur(6). Zaman yapısı, çözülümü zor bir kozmik bedenselliğe sahiptir. Hangi kavrama başvurursak vuralım sonuçta bölünemez bir zamanla karşı karşıyayız. Sanat yapıtları ise bu oluşumun mikro-kozmetik elemanlarıdır.

1. Claude Levi Strauss, Irk Tarih ve Kültür, Metis Yayınları 1985 s.35
2. Russel Jacoby, Belleğini Yitiren Toplum, Ayrıntı Yayınları 1996 s.26
3. A.d.y. s.26
4. Jacques Derrida, Göstergebilim ve Gramatoloji, Afa Yay. 1994 s.44
5. M. Merleau-Ponty, Algının Fenomenolojisine Önsöz, Afa Yay. 1994 s.55,56
6. Flash Art No:159 1991 Dino Formaggio ile söyleşi, Marco Senaldi s.88-89

SANATTA EROTİZM VE YAŞAMSEVERLİK

Bir yerde okumuştum, -nerde ne zaman aklımda değil- sanata yönelmenin psiko-sosyal nedeni: hoşlanılmak ve beğenilmek istemekmiş. Yani, sanatçıların bütün derdi: ortaya üstün yetenek ürünü yapıtlar koyarak bir sevgi ve ilgi odağı haline gelmektir. Bu ne kadar doğru olabilir diye düşünülürken, yabana atılır bir saptama olmadığının farkına varmak zor olmaz. Tılsımlı enerji saçan bir şaman gibi hissederek kendini sanatçı; kendini önemser, kendini sever. Narsisisttir. Belki de kendine duyduğu aşırı hayranlıktan rahatsız olup, o hayranlığı haklı çıkarmak için sanata sarılır insan. Ya da sanat, varlığını bu tür bir “kişilik iyileştirmesi” gereksinimine borçludur. “Narsisizm birçok bireyde yoğunluğu açısından yalnızca cinsel istekle ve yaşama içgüdüleriyle karşılaştırılabilecek bir tutkudur. Aslında, çoğu zaman bu isteklerin ikisine de ağır basar. Narsisizmleri bu derece yoğun olmayan normal kişilerde bile yok edilmesi hemen hemen olanaksız bir öz kalır. Durum böyle olduğuna göre cinsellikle yaşama içgüdüleri gibi narsisist tutkunun da önemli bir biyolojik işlevi bulunup bulunmadığını sormak gerekir. Bu soru bir kez sorulduktan sonra yanıtı kolaylıkla bulunur. Bedensel gereksinimleri, ilgileri, arzuları yoğun bir enerjiyle yüklenmiş olmasa birey nasıl canlı kalabilir? Biyolojik olarak yaşama içgüdüleri açısından insan, başkasına verdiği için çok daha büyük bir önem vermek zorundadır kendisine (Erich Fromm, Sevginin ve Şiddetin Kaynağı, Payel Yay. 1990, S.73)”.

Şehvetli insanların narsisist olduğu dikkate alınır, yaşamseverlikle cinsellik arasındaki o pekiştirilmiş bağın, sadece psikolojist yaklaşımlarla adlandırılmayacağı açıktır. Biyolojinin insan ilişkilerine yönelik etkisiyle biçim kazanan davranış biçimleri, en az ekonomik nedenler kadar toplumsal ilişkilerin oluşum sürecinde de rol almaktadır. Bu gerçek göz önünde tutulduğu zaman, narsisizm ve erotizmin toplumsal ilerlemenin dinamiğini besleyen bir enerji kaynağı oluşturabileceği düşünülebilir.

Güvenlik, adalet, özgürlük... İnsanın böylesi temel gereksinimlere uyanabilmesi ancak kendini sevgiyle beslemesiyle gerçekleşir. Kendiyle ilgili olmayan insanın -kendini yok saydığı farz edilir-

se- gereksinimlerinin sesini duyamayacağı da ortadadır. Demek ki “kendine sevgi” kendi’nin fark edilmişliği açısından yaşamsal bir öneme sahiptir. İşte bu ‘bir parça narsisizm’ özellikle bunun için gereklidir. Elbette ki, insanın kendine gereğinden fazla düşkün olması, kendi hakkında hayal kırıklığına düşme korkusunu da yaratır. Dolayısıyla, kendi mükemmelliğine kanaat getirerek, kendini kutsanmış bir varlık gibi koruma altına almak ister. Sanat işte bu tür bir kapanma ve kendini kendinden yoksunma durumunda bir cankurtaran gibi ortaya çıkmaktadır.

Sanat, söz konusu “korunma” ortamını kıran ve bireyi (sanatı yapanı) hem tinsel hem de zihinsel yönleriyle çıplak kılan bir eylem alanıdır. Sanatçı kendini açtığı ve apaçık kıldığı anda sadece sevilmeyi değil lanetlenmeyi de göze almıştır. Anlatmak istediğim: gerçek bir sanatçının narsisizmi benmerkezciliğin kuşattığı patetik bir narsisizm değil. Güçlü bir libidoya sahip, enerjisini başkalarına açacak kadar cüretkâr ama kendinden ödün vermekte direnen, yine de kendi yücelme aşırılığını iyileştirme arayışında olan bir bireydir sanatçı. Kısacası yaşamseverlik ve kendini severlik arasındaki dengeyi ayar koludur sanat.

Bin yıllardır analık, bereket, şehvet ve tanrılık imgeleriyle adanmışlık ve anlamlandırılmışlık öznesi olan kadının -daha doğrusu dışının- kurban olarak adanırken ya da tanrıça olarak tapınılırken, Rokoko (1720-1760) dönemine kadar bir nesne/varlık gibi algılanmadığını düşünüyorum. O, gerek aşkınlık, gerekse yeryüzü gerçekliğinin orji öncesi halini imgeleyen bir özne/varlık olma halinden kurtulana dek erkeğin cins-merkezci hallerinin esin kaynağı olmuştur. Bu aslında tektanrıci kutsal kitaplardaki kadına yönelik “yaratılma” söylencelerinden farklı bir yaklaşım değildi: nasıl olsa kadın erkeğin kaburga kemiğinden yaratılmıştı.

İmge olarak kadın(lık)ın (dışının) bir nesne/varlık gibi algılanması Katoliklerle başlar: Meryem Ana Yunan mitolojisindeki Afrodit gibi bir şehvet imgesi değil ancak bir şehvet ürününün Prima Donna’sı olduğu da ortada. O, hamile kalmalıydı, doğurmalıydı. Acıyı ve zevki tadan bir yeryüzü varlığı olmalıydı. Fakat bu durum Skolastik döneme yani Gotik dönemin sonuna kadar

böyle devam etmedi. Rönesans'a kadar Meryem Ana, a-seksüel, apatik bir ifade yetisizliğiyle resmediliyordu. Erken Rönesans'tan yüksek Rönesans dönemine kadar -Yunan Mitolojisinin tekrar sanata kazandırılmasıyla- meleklerin yerini kupitler alıyor; "ana"yı temsil eden kadın ise bir şehvet imgesi olan Afrodit'e dönüşüyor. Michelangelo'nun *Pieta* (1498-99)'sı, Çarmıhtan indirilmiş İsa'nın cansız bedeni Meryem Ana'nın dizleri üzerine serili; Ama Meryem, ana değil; İsa'nın yaşıtı, genç, körpe, yeniden hamileliğe hazır bir bakire gibi, bu defa Tanrı'dan değil elbet. Bu durumda şehvet ölümün karşısında yılgın değil sadece utangaçtır. Ya Bernini'nin *Azize Teresa* (1647-52)'sı? Azizenin derin "Tanrı inancı"ndan içinde bulunduğu kendinden geçme durumunu anlatırken, gözlerin ve dudakların o mest hali hiç de ilâhi bir tutkunun ifadesine benzemiyor. Bu örtülü ve ölçülü şehvet belirtileri mitolojik anlatılardaki çıplaklığa sığınarak hedonistik dönem diye adlandırabileceğimiz Rokoko'ya kadar uzanır.

Tuhaftır ama Boticelli'nin Venüs(1485)'ünde hiçbir şehvet belirtisi yok. Bu aseksüel aşk tanrıçası, bin bir kılığa girdikten sonra Rokoko resminin dışısını oynamaya gelince sıra, dönemin ressamlarından Boucher'e iş düşer. Erotizmin ilk ve en sahici örneklerinden "Odalisca" sırtı izleyiciye dönük, poposunu biraz ironik biraz da müstehcen dürtülerle sergileyen, yarı beline kadar çıplak, orgazmı burnunda bir kadındır. O bir fahişe değildir. Şehvete kendini bırakmış, saray oyunlarında aradığı özgürlüğü saklamayan cesaret örneği bir kadındır. O, kendi bedenini bir ideal güzellik olarak değil, yaşama haz katan bir varlık olarak sunuyor. Rokoko sanatında kendini gösteren yaşamseverlik erotik dürtülerden beslenen sosyo kültürel bir davranış eğilimi olarak algılanabilir. Kilisenin doktriner ahlâk anlayışına ve asillerin soydan geliş yetkeciliğine karşı sosyal ve etik bir başkaldırıydı bu. Dönemin filozoflarından Diderot bu durumu ahlaki çöküş olarak yorumluyordu. Oysa "Eros"un ilk defa devrimci bir duruşa geçtiğinin göstergesiydi bu: Kilisenin aşkınsal (transandantal) iyilik kavramına karşı yeryüzü zevkleri. Şehvet, köklü bir yaşamseverlik olarak yaşamın bir parçasıydı artık. Tek Tanrılı "kitaplı" dinlerin baskısı altında "günah" diye yasaklar altına alınan erotizmin Avrupada sanata yeniden kazandırılması da Rokoko dönemine rastlar.

Elbette ki, Eski Yunanlılarda, Romalılarda, hatta Uzak Doğu'ya gidersek Hint, Çin ve Japon sanatında son derece cüretkâr, pornografîye varan erotik çoşumcu betimlemelere rastlamak mümkün. Bir haz etkinliği olarak bedenin cinsellik yoluyla süblime edilmesi aynı zamanda bir arınma ritüeline de dönüşüyordu. Toprak vazö bezemeleri ve bazı domestik nesnelere görülen cinsel birleşme kompozisyonları daha fazla entimizme bağdaşan yaşam kesitleridir.

Cinsel olan ve düşünsel olanın bir bütün olduğu Tantra Sanatı beş bin yıllık bir geçmişe sahip. Dışının ve erkeğin orgazm yoluyla birbirini yücelterek tüm duyuusal etkinliklerin içi içe girmesini sağlamaları kozmik dengenin inşasıyla ilgili bir ritüeldir. Bu tür eğilimlerin özellikle atmışlı-yetmişli yıllarda daha sivil halleriyle sanata yansıdığını görürüz. Cinselliğin daha özerk bir konuma taşınmasına öncülük yapan sanatçıların büyük bir çoğunluğu Zen ve Tantra sanatından etkilenmişti. John Lenon ve Fluxus sanatçılarından eşi Yoko Ono'nun çıplanıp sokak ortasında Tantrik orgazm pozisyonunda aleni bir sevişmeye kalkışması bu tür bir eğilimin bariz göstergesiydi. Savaş karşıtı olmanın o tür bir eylemde vücut bulmasının arkasında yatan sanatçı duyarlığıydı mutlaka. Savaşmak yerine sevişmenin daha ahlâki bir duyarlık ifadesi olduğuna işaret etmek Freudyen bir "Eros-Thanados" antinomisine yaslanan anlayışı da içerir elbet.

Erotizmden bir yaşamseverlik ve varoluşsal direnç kaynağı olarak beslenmek anlayışı aslında tam olarak Sürrealizmde kendini gösterir; ancak bu durum oldukça pervers bir eğilimde kendini gösterir. Sadizm, Fetişizm ve beden-tin arasında yaşanan ontik yarılmanın poetikasına dönüşen Sürrealist sanat aynı zamanda burjuva etiğine karşı bir mesafe alma eylemini de içeriyordu. Kadın bir yandan üremenin bir yandan da şehvetin merkez nesnesine dönüşürken bir orgazm odaksızlığının da ortaya çıkmasına neden oluyordu... Ama oraya gelmeden önce Toulouse Lautrec, Gustav Klimt, Egon Schiele, Amadeo Modigliani ve Otto Dix gibi ressamları hatırlamamız lâzım. Egon Schiele'nin toplumu değiştirmek adına ondan kopma ve yaşamın kendisine, başka bir yaşam adına başkalık gösterme eğilimlerinde melankolik bir varoluş arayışı egemen olmuştu. Nietzscheci bir tavidir bu. Burjuvazinin toplumsal varoluş

gelişiminin önünde etkili bir olumsuzluk örneği vermesi insanın insancılığının iflası olarak algılanıyordu. Egon Schiele'nin tepkisi, çaresizliğin ölümle benzeşmesi gibi bir yok-oluş arayışında ifade buluyordu. Masturbasyon yapan kız ve erkek (kendi) portreleri, var-olabilmek için kendi cinselliğine tutunan insan manzaralarından başka bir şey değildi.

Şehveti yaşama yakarmanın sesine dönüştürmenin en güçlü imi cinsel organdan başka ne olabilirdi. Ölüm ancak yaşamın yeniden üreyebileceği yerde yenik düşebilirdi; orası da cinsel organın ta kendisidir. Egon Schiele'nin böylesine güçlü bir "eros ve thanados" karmaşası içinde kendini tüketmesinin Birinci Dünya Savaşı yıllarına denk gelmesi basit bir rastlantı değildi. Klimt'in erotizminde ise daha az trajik bir şehvetlilik söz konusuydu. Hristiyanlığın *pathos*'u yerini *eros*'a bırakıyordu. Lautrec tüm toplumsal etik değerlerden öç alırcasına fahişelerin yaşamına gömülmüş lanetli olmanın hazzını çıkarıyordu; öldüğü zaman ise ailesi son resimlerini ahlâk dışı ve müstehcen diye evlerinin bahçesinde topluca yakmıştı... Modigliani kadın bedenindeki o ilkel şehvet uyarılarını daha bohemyen bir dışavurumla okunabilir kılarken, Otto Dix yüksek burjuvazinin kent yaşamına getirdiği dekadandan insan ilişkilerini fuhuş ortamlarını kullanarak anlatıyordu. Erotizmin –insel kirlilik içinde– sadece bedensel bir zevk olarak algılanması, aslında görelî yaşanan özgürlüğün bir hücre tutsaklığından farksız olduğunun göstergesiydi.

"Özgürlük" kavramı daha fazla Sürrealizm'le bütünleşen bir anlamı içeriyordu. Düşsel kurgular ve bilinçaltı sağalmalarının cinsel merkezli olması özellikle seçilmiş bir davranış politikasıydı. Skandalize etmek, sarsmak, toplumun düz algı sistemlerini ters-yüz etmek sürreel mantığın odaklandığı politik davranışlardı. Erotizm, karşıcins ya da hemcinslerin birbirlerinin bedenine doğru ilerleyen bir işgal yürüyüşünden farklı olarak bir özerklik deklarasyonu şeklinde ortaya çıkan cinsel ilişkinin adıydı... İşte buradan bir çıkış olarak Güncel Sanat'ın Erotizm'le olan ilişkisine doğru bir sızma girişiminde bulunabiliriz. Erotizmin bohemyen ve sürreel temsiliyet açısından yeniden gündeme gelmesini (sahici bulmasam da) en iyi temsil eden Tracey Emin'dir diyebilirim. Günümüz sanatı-

nı Postmodernist angajmanlardan arındırarak –hatta *Postmodern* kavramını *Remodern* kavramıyla değiştirerek (Stuckism 1999, Billy Childish, Charles Thomson)– ve Kavramsal Sanat'ı da karşılarına alarak figüratif temsiliyeti yeniden sanatın gündemine getiren bir gurup İngiliz sanatçı arasında yer alan Tracey Emin, kendi bedeninin erotik deneyimlerinden yola çıkarak cinsel yaşam kültürüne karşı radikal eleştiriler yöneltiyordu.

“My Bed” adlı eseriyle mahrem olanın umumi olana doğru açılması sağlayarak cinselliğin yapay bir ilişki statüsü olduğuna dikkat çekiyordu Tracey Emin. Cinsel ilişkinin hesaplanabilirliği ve bedensel iletişimin niteliği arasında kurmaya çalıştığı bağ sonuçta temayül sınırları içinde kalan bir öznellik durumuna işaret eder. Bu tür yaklaşımların bize söylemek istediği Şey, gerçek faaliyetin seks yapmak değil de bir ilişki müessesesi kurma teşebbüsü olduğudur. Emin'in “My Bed” adlı çalışması da işte böylesi bir bilinçaltı kazımasının eseridir. David Bowie'yle yaptığı bir söyleşide (Guardian, 18.7.2001) aslında eserlerinde aradığı tek Şeyin “gerçek olan” tarafından taahüd edilen bir üretim biçimi olduğunun altını çiziyordu. Peki, gerçek olan ne(?) o yatakta seks yapmış olmak mı, yoksa o yaşanmışlık alanı ve anıyla ilgili kurguladığı özne yargı dayanağı ürünü argümanlar mı? İşte Güncel Sanat'ın yaşadığı algı eksikliği sorunu da burada kendini gösteriyor.

“Güncel Sanat'ta Erotizm” konusunda bir metin yazmaya girişirken Tracey Emin örneğini seçmemin bir diğer nedeni de Egon Schiele'nin “Mastürbasyon Yapan Kız” adlı desenleriyle kurduğu ilişki ve bu ilişki üzerinden inşa etmeye çalıştığı sanatçı miti. Anadan doğma çıplanarak büyük bir beyaz yüzey üzerine tekrar ettiği Schiele'nin “Mastürbasyon Yapan Kız” desenleri aslında bir özdeşleşme ve içkinleşme ritüeliydi ya da ironik yaklaşacak olursak, aslında sefil bir parodiydi. Desendeki kahramanla özdeşleşerek “kendini çizen mastürbasyon yapan kız” konumunda kendine bir yer edinme çabasına girmesi bir yerde özne nesne arasındaki ilişkinin eğretilenmesini getirir. Schiele'nin eseri bir senaryoya, Emin de başoyuncuya dönüşürken ürünün değil de kurgulanan edimin sanat yapıtının yerini aldığını görürüz. Peki, burada Şu soru sorulmaz mı? Erotik olan Schiele'nin eseri mi, yoksa o eser üzerinden

kendine rol biçen bir yaklaşımın ortaya koyduğu ürün mü? Bu tür sorulara yanıt bulabilirsek “Güncel Sanat”ın Erotika’sının sahiciliğine de tanı koyabilmiş oluruz.

Şehvet, yaşamseverliktir, bacak arası muhabbeti değil. Sanat kendini bilmektir, kendinden geçmek değil... Metropolitan efsaneleri yaratarak sanatçının bir tüketim miti haline dönüşmesi sanatın üzerine kapitalist egemenlik kurmaya çalışan kurumsallaşmış ego’nun işidir. Sanatçının, böylesi bir egonun merkez haline gelmesine karşı direnç göstermesini bilen bir özne olarak kalması daha kendinde bir duruştur. Achille Bonito Oliva’nın başlattığı “sanat öldü yaşasın sanatçı” tartışmaları tam da bu duruma işaret ediyor. Sanat bir kavrayışa eğer, sanatçının varlığını ne tür bir fenomenal mevcudiyet olarak tanımlayabiliriz? Tam da burada, Sanatta Erotizmin – ölüme varan her türlü trajiklik karşısında– yaşamseverlik iradesine sahip olmayı talep eden bir varoluş ideolojisi olarak benimsenmesi gerçeği yeniden zihinlerimizin kapısını çalıyor...

ÖLÜM KORKUSU VE SANAT

“İnsanı bilinmeyenin dokunuşundan daha çok korkutan hiçbir şey yoktur... İnsanların etraflarında yarattıkları bütün mesafelerin nedeni bu korkudur.”

Elias Canetti

Ölüm korkusu ve yaşamseverlik arasındaki o dirimsel ilişkiyi sorguladığımız zaman hiç de öyle fantastik çelişkilerle karşılaşmadığımızı görürüz. İkisi de aynı dürtüsel gücün karışık ve karmaşık tepisini oluşturuyorlar. İlk düşünmede korkunun kapanmayı, coşkunun ise açılmayı bir tepiyi olarak yeğlediği fikrine varabiliriz. Hiç şüphesiz, aceleci bir yargı olmakla birlikte, kolay bir yanılı da olurdu.

Ölüm korkusu müthiş bir iktidardır. İnsanoğlu bu korku karşısında yılgın ve edilgen davranmış ama hiçbir zaman da yaşama sevincinden geri çekilmemiştir. Ve ne tuhaftır ki: ölümü yücelten uygarlıklar her zaman yaşama daha bir ısrarla sarılmış ve yeryüzü zevklerinden hiç geri kalmamıştır. Burada Eski Mısır Uygarlığını örnek gösterebiliriz: Hem ölümden çok korkular onu yücelttiler, hem de aşırı bir yaşam tutkusu beslediler içlerinde. “Ölüm ve ölümsüzlük Mısırlıların en çok uğraştığı konular gibi görünse de, hayata, zevke, güzelliğe dört elle sarılmış oldukları, kuşkusuz bir gerçektir. Kendilerine ve ülkenin mutlu geleceğine güven, köklü bir iyimserlik, şölen sevgisi, hayata bağlılık ve keyif, Mısırlılarda belirli tutumlardı. Yaşama sevinci Mısırlı için acele karşı bir zaferdi(1).”

Ölümün karartmacı etkisine karşı yaşamın aydınlığına sığınarak ölüm korkusunu evcilleştirmeye çalışan insanoğlu, olağanüstü bir hayatta kalma uğraşı vermiştir. Her şeye rağmen korku coşkuya karşıt olarak değil onu motorlayıcı bir güç olarak bilinçaltımızda yer etmiştir. Yine de, yeryüzü koşullarını tanıma ve doğayı ömrü uzatabilmenin kaynağı olarak kullanma açısından, ölüm korkusu yaşama tutkusundan daha belirleyici bir içgüdü gibi çıkar karşımıza; ikisi de sonuçta aynı kapıya çıksa da.

Ölüm korkusu insanı -çoğu zaman aceleci ve sabırsızca olsa da- yaşam hakkında her tür bilgiyi edinme hırsına kaptırabiliyor. Bu hırs yaşama dair her şeye gözü açık ve en küçük detayları bile bilgiye

dönüştüren bir hırstır. Hâlbuki yaşama sevinci aşırı kendine dönük bir sevinç olarak hırsa dönüşürse, yaşadığı yeryüzü gerçeğini tanımakla değil tüketmekle zaman öldürür insan. Bugünkü vahşi kapitalist yaşamda olduğu gibi: maddi zenginlik ve köleci iktidarlık uğruna ekolojik felaketlere neden olmak ve böylelikle global ölümü görmemezlikten gelmek.

Her zaman için kaba maddiyatçıların yaşamı sevme biçimi doğaya karşı bencil olmayı gerektirmiştir. Bu tür bir bencillik kolektif canlanmanın karşısında olduğu için, burada ölüm bir “karşı eylem” gibi algılanabilir. Diğer yandan, yaşama sevincinde olduğu gibi ölüm korkusunda da aşırı kendine dönük bir korku yaşanır, bu defa -ters bir tepki olarak- yaşamın boşunluğuna inanma gibi ezici bir ölüm saplantısının esiri olur insan. Bu durumda, yaşamdan hiçbir şey beklenilemez fikrine takılan ve eceli bir acı çekme emri olarak algılayan insan tipi çıkar karşımıza. Ölüm korkusunu, yaşama sevincini besleyen ve akli üretken kılan bir kader karşıtı bilinç olarak çözümsemeye ve anlamaya çalışırken, ‘karşı yaşam’ diye adlandırabileceğim intiharın da ne tür bir korku ya da ne tür bir cesaret olduğu üzerine düşünmek isterim.

Ölümü yaşama yeğleme anında ne tür bir mantığın ya da ne tür bir duygunun insana egemen olduğunu anlamak çok zor. Belki de yanlış düşünüyorum: ölümü yaşama yeğleme değil de, ölüm(ecel) ve yaşam(kader) arasından sıyrılıp intiharı üçüncü bir var-yok oluş bildirgesi olarak sunma durumu olabilir karşımızda. Yaşamı kuşatan alışkanlıkları aşma hırsının çaresizlikten intikam alma biçimi mi intihar? Hayatta kalanı cezalandırıcı bir bedensel geri çekilme mi? Yaşamın saçma ve yapay olanaksızlıkları karşısında konuşmama eylemi yerine mutlak bir sessizliğe gönüllü sürgün gitmek mi intihar?.. “Gerçekten önemli olan bir tek felsefe sorunu vardır: intihar. Yaşamın yaşanmama değip değmediği konusunda bir yargıya varmak, felsefenin temel sorusuna yanıt vermektir” diyordu Albert Camus. İntiharı anlamının güçlüğü karşısında aynı kaniya varmamak mümkün değil.

“Aklın hangi dakikada, hangi davranışla ölümü seçtiğini saptamak güç olsa bile, eylemin kendisinden, bu eylemin getirdiği sonuçları çıkarmak o kadar güç değil. Kendini öldürmek bir anlamda, melod-

ramlarda olduğu gibi içindekini söylemektir. Yaşamın bizi aştığını ya da yaşamı anlamadığımızı söylemektir... Yalnızca 'çabalamaya değmez' demektir kendini öldürmek. Yaşamak hiçbir zaman kolay değildir kuşkusuz. Birçok nedenlerden dolayı yaşamın buyurduklarını yapar dururuz, bu nedenlerin birincisi de alışkanlıktır. İsteyerek ölmek, bu alışkanlığın gülünçlülüğünün, yaşamak için hiçbir derin neden bulunmadığının, her gün yinelenen bu çırpınmanın anlamsızlığının, acı çekmenin yararsızlığının içgüdüyle de olsa benimsenmiş olmasını gerektirir(2).”

Kim bilir, belki de: ölüm korkusundan ve yaşama sevincinden bir anlık yoksunma anında ışıksız bir boşluğu doldurma ihtiyacının dayattığı çaresiz ve aceleci bir karardır intihar. Alt edemediğimiz sorunlara karşı bir gladyatör kurbanı gibi davranmak vahşi bir cesaret olsa gerek; ölümün işini bu kadar kolaylaştırmak her türlü kötülükle -içinde kin, nefret, intikam ve ihanet duygusu olmak üzere- işbirliği yapmak demektir.

İnsanın ölümü kendine yakın hissetmesi, onu arkada kalacaklara karşı intikamcı olmaya iter. Birileri tarafından öldürüleceği paranoyasına saplanan kişilerin, etrafında bulunan herkesi potansiyel katil olarak görmesi ve topluma düşman gözüyle bakması işte bu yüzdendir. Ecelin kıskırtıcı haline karşı ortaya koyacağı direnişin boşunluğu daha da çılgın kılar insanı. Ayakta kalmak istence dayalı değil de, zamanın ve doğal koşulların yasalarına dayalı olduğu gerçeğiyle yüzleşmek istemeyen insan -o gün çatınca- hararetini kuşanır ve kopacağı yaşama düşman kesilir.

Bu: ayakta kalamamanın ve ötekilerin yaşamaya devam edeceği zamandan ve mekândan dışlanacak olmanın getirdiği sefil bir hırslanmadır. Bu hırslanma, sadece ecele karşı olmakla değil, ölümü hatırlatan ya da ölüm olasılığının yüksek olduğu ortamlarda korkunun tüm duyguları esir aldığı o sinirsel kapanmaya iç olmakla da kendini büyütür. Hırslanma ve korkuya iç olma gibi iki istikametli kuşatılmışlık ya da araya sıkışmışlık, insanı, ölümün bir lokmada yutuvereceği bir ekmek arası olma hissine kaptırır. Çünkü insan, kendi bedeninin ne kadar yumuşak ve dayanıksız olduğunun bilincindedir.

İşte burada, bu tür bir ezikliği dışa vurmamak için, insan çoğu zaman kin ve kahramanlık gibi bir başka ikili duygunun bağına düşer. Başkasının ölümünü istemek gibi vahşi bir cesaretin tavrı olan savaşçı kindarlığı, ‘meydan okuma’ kahramanlığına götürür insanı. Hem bir kurtarıcı gibi görünmek hem de kendi hayatını tehlikeye atmak büyük bir çelişki gibi görünse de aslında bir birine uyumlu iki davranıştır. Çünkü sonuçta başkalarının ölümünü bir zafer olarak kutlamakla kendi ölümünü onore etmek isteyen bir savaşçı var karşımızda. Herkül kompleksine kapılmak hiçtendir artık.

E. M. Cioran’ın “Tarih ve Ütopya” adlı kitabını okurken beni çok etkileyen *Kinin Serüvenleri* başlıklı metninden bir paragraf aktarmak isterim buraya: “Uykusuz gecelerimizin büyük bir bölümünü, düşmanlarımızı parçalamayı, gözlerini ve bağırsaklarını çıkarmayı, her bir organını ayağımızın altına alıp ezmeyi, iyilik olsun diye de onlara iskeletlerinin tasarrufunu bırakmayı düşünerek geçiririz. Bu tavizi verince sakinleşiriz ve yorgunluktan bitip tükenmiş bir halle uykuya dalarız. Onca gözü dönmüslük ve titizlikten sonra hak edilmiş bir istirahatır bu. Kaldı ki bir gece sonra ameliyata tekrar başlayabilmek, kasap bir Herkül’ün bile cesaretini kıracak bir meşgaleye yeniden girişmek için kuvvet toplamamız gerekmektedir. Orası muhakkak ki düşman sahibi olmak beleş bir iş değıldir(3).”

Ölümlülüğümüzden ve ölümün muzaffer halinden intikam almak için düşmanlar yaratıp sonra onların hakkından gelen kahramanlarca yaşamak isteriz. Yaşamları kendimize bağımlı kılmak isteriz. Ayakta kalışımızı kutsamak için büyük düşmanlar isteriz. Küçük düşmanlar kahramanlığı onore etmez. Ve ancak büyük düşman karşısında gelen ölüm kahraman kılar insanı. Öç ve kin duyguları, yaşamak adına soluk alabilmenin vazgeçilmez bir gerekliliğıymiş gibi düşmanına ölüm bileyen bir kahraman olmak yeminimiz olur.

“Hiç öç almamak, bağışlama fikrine kendini zincirlemektir; ona dalmak batmaktır; kendi içindeki nefretin örtbas edilmesi yoluyla murdarlaşmaktadır. Bağışlanan düşman bize musallat olur ve ket vurur; bilhassa da ona lanet okumamaya karar verdiğimiz zaman.

Üstelik ancak onun düşüşünün seyrine katılırsak, bize alçaltıcı bir sonun gösterisini, ya da en yüce barışma fırsatı olarak cesedinin manzarasını sunarsa her şeyini affederiz(4).”

Sonuçta, yaşama değer vermenin ve barışçıl bir tutku olarak hayatta kalmayı yeğleyen insan olmanın yolu, yeryüzünü düşmansızlaştırmak ve kahramanlardan arındırmaktan geçer sanırım. Hayatı sevmek en diri ayakta duruştur. Öç alma duygularıyla varlığımızın etkisini sınımaya yönelmemiz sevgiden yoksun olduğumuzu gösterir. Yaşamı başkalarından kıskanırçasına ona tutkuyla bağlanmak ise ölüme benzer bir yalnızlığa iter bizi. Bu yalnızlık yine düşmanların varlığını gerektirir; çünkü ancak öyle tatmin oluruz varlığımızdan.

“Bir tür hazza denk düşen, hayatta kalmaktan duyulan tatmin, tehlikeli ve doyurulmaz bir tutku halini alabilir. Bu tutku bulduğu fırsatlarla beslenir. Hayatta kalanın karşılaştığı ölü yığınları ne kadar büyükse ve onlarla ne kadar sık karşılaşır, onlara duyduğu gereksinim de o kadar ısrarcı olur. Askerlerin ve kahramanların kariyerleri, sonunda tedavi edilemez hale gelen bir tür tiryakiliğin geliştiği izlenimini uyandırır. Bunun bildik açıklaması şöyledir: Böyle insanlar ancak tehlikedeysen soluk alabilirler; onlar için tehlikesiz bir varoluş tatsız ve tekdüzedir; barışçıl bir hayattan hiçbir tat almazlar(5).”

Hayatta kalma hazzının psikik ve davranışsal çözümsemesini yaparken insan adına kapıldığımız o onulmaz umutsuzluğa iyicil duygular serpiştirmek için sanırım artık sanatın diline başvurabiliriz. Sanat bir başka ayakta duruştur. Bir başka bakmaktır yaşama. Kendine gelmektir; kendini bilmektir. Yalnızlaşmanın değil, çoğalmanın yollarını aramaktır. Çünkü sanat herkesin önünde sevinmektir, üzölmektir, ağlamaktır, gülmektir. Ve belki de bu yüzdendir: sanat hiçbir kapanmanın, zırhlımanın ve adanmanın dostu değildir. Ötekini bilmektir sanat. Farkındalıktır.

Genelde, tüm sanat tarihçilerinin sanatın mistik ve transandantal eğilimler sonucu ortaya çıktığını savunduğunu biliyoruz. İlkel insanın kaya yüzeylerine bıraktığı işaretler ve betimlemeler, taş, kemik ve odun gibi maddelere verdiği biçimler hep bir doğaya hâkim olma

ve doğayı dönüştürme eylemi olarak algılandı. Birer görüngüsel ve göstergesel unsur olarak yüzeyle bezenen resimler ve resimya-zılar doğaya etki gücü yaratan tılsım araçları olarak benimsendi. Resimler büyüünün materyalize olmuş haliydi. Buradaki öznelci yaklaşımın eksik bıraktığı çok önemli bir hususa dikkat çekmek istiyorum: İnsanın bunları gerçekleştirmek istemesindeki en üstün dürtü kendi ellerinin dönüştürme yeteneğini sınama gereksinimi duymasıdır. Bunu, hem doğayı taklit ederek hem de doğada olmayan ama doğayla kendi fiziği arasındaki mesafeyi azaltan işlevsel objeler üretmek yapabiliyordu. Ve her şeyden önce bunu doğada var-kalmak amacıyla yapıyordu; doğanın tüm zor koşullarına rağmen.

İnsana göre doğa gücünün en büyük göstergesi ölümlülüktür. Kendini ölümü getirmekle kanıtlayan doğa, korkunun gerektirdiği bir şekilde kutsanmalıydı. Korku kutsallığı doğurdu, kutsallık adanmayı, adanmak da insanı doğaüstü güçlerin tutsağı kıldı. İnsanoğ-lu artık ellerini kendi bedeninin özgürlüğü için değil, yüceltmek istediği inanışlar ve yakardığı güçler için kullanıyordu. Bunun da adına: 'tarihin başlangıcı - uygarlıkların doğuşu' dediler.

Halbuki, bireyoluşun önünü kesen toplu güdülenmenin başlangıcıydı bu. Paleolitik dönemde olduğu gibi kendi tarihini zamana kaydedemeyecekti artık insan. Ama kendini köle kılan yüce efendilerinin tarihini yazacaktı. Bu yüzden -yazının bulunmasını bahane göstererek- insanın yeryüzündeki varlık sürecini tarih öncesi ve tarih sonrası diye ikiye ayırmak bana biraz ters geliyor. İlkel insan kendine daha yakın, doğaya daha girgin bir varlıktı. Tam anlamıyla bir 'doğa parçası' varlıktı. Onu tarihsizleştirmek olsa olsa tarihi eksiltmek anlamına gelir.

Yazımın başında da dediğim gibi: ölümün karartmacı etkisine karşı yaşamın aydınlığına sığınarak ölüm korkusunu evcilleştirmeye çalışan insanoğlu, olağanüstü bir hayatta kalma uğraşı vermiştir. İlkel insanın bu uğraşı daha kendi bedeninin farkına varan özdekçi bir uğraşı. Ölüm, nesnel varlığın canlıdan cansızlığa dönüş haliydi. Uygarlıkların doğuşuyla yaşama coşkusu bir tür -tapınma yoluyla- ödenmiş ve azat edilmiş bir coşkuydu; ölümden intikam almanın yolu adanmaktan geçirdi. Tek tanrılı dinlere gelene kadar da hep öyle oldu. Özgürleşmenin sözünü veren tek tanrılı dinler bir başka

köleleşmenin rejimini hazırladılar. Ortaçağın kilise despotluğunun defterini düren skolastik felsefeye gelinceye kadar sözünü ettiğim yaşam coşkusu ilahi takdirin bahşettiği ödünç bir coşkuydu. Gülümsemenin bile şeytani bir ifade olabileceği şüphesiyle ironiye ifade edilme yasağı getirilmişti. Acı ve ibret verici olması için Tanrı tarafından planlanan ölüm üzerine kurulan Hıristiyanlık, ölümün egemenliğine karşı gülümsemeyi bir karşigelim olarak görebilirdi.

Skolastik felsefenin önünü açtığı hümanizmle tekrar insana ve kendi doğal değerlerine dönülünce yine ilkel yaşamda olduğu gibi insana bir yeryüzü varlığı olarak değer verilmeye başlandı. Bizanslılarla başlayan antroposantrizmi (insan merkezcilik) terk ederek -yeniden- Antik Yunan felsefesinde olduğu gibi doğanın merkez alındığı bir bilgi sistemine dönülüyordu. Tek tanrıci doktrin olan eklesiyastik düşünce yapısı temelden sarsılmıştı. Üretilen sanat yapıtlarında artık emredilen ilahi görkem değil, insan yeteneğinin muhteşemliği ele alınıyordu. Yani “eller” insana dönmek üzere Yeniden Doğuş’un öncüsüydüler... Ve artık, bir özgürleşme alanı olarak sanat, başladığı zamanda olduğu gibi doğayı algılamaya ve onu fiziki gerçekliğiyle çözümsemeye koyulmuştur.

Yaşanılan tarihsel olaylar, bilimde atılan adımlar, toplumsal yaşamda gerçekleşen dönüşümler, kısacası insan aklının o gözü pek serüveni sanatın ilerleme enerjisini oluşturmuş ve sanat da daha ileri adımlar için yeni cesaretler ortaya koymuştur. Öyle bir cesaret ki; ilkel yaşamın arı dürtülerine dönüşün, bir varoluş tavrı olarak ortaya çıkışını sağlamıştır. Yeniden Doğuş (Rönesans) sanatçılarının kendi üsluplarını geliştirmeleri ve yapıtlarındaki kendi bireyoluşlarını yansıtabilmeleri işte böyle bir cesaretin ürünüdür. Bu cesaret, ölümü kendine iç ederek onu sadece yaşamseverliğin hatırı sayılır bir misafiri kılmıştır. Sanat, ölümü hatırlatan ilahi etkiyi kullanıp -insanı Tanrı’ya taşıyan- vicdan yumuşatıcılığı görevi üstlenmekten el çekiyordu artık.

Modern insan ölüm korkusunun kölesi olmaktan kurtulmuştur. En azından bu korku yüzünden akıl almaz saçmalıklar yapmamaktadır. Modernlik kaygısı taşımayan ve o ilkelliği ‘günah’ belleyip yeryüzü yaşamını askıya alan baskıcı dinlerin iman kölelerinden bahsetmiyorum tabii...

Yeri gelmişken söyleyeyim: Kuran-ı Kerim'in ölümüne dair fikrini kurcalamak için onu yeniden okudum. Şöyle bir ifadeye rastladım: "İçinizden kim irtidat edip dininden dönerse kâfir olarak ölür. Böylelerinin amelleri dünyada da ahirette de boşa gitmiştir. Ateş ehlidir onlar. Sürekli kalacaklardır orada." (Bakara Suresi, 217'nci paragraf.) Kısacası söylenen şudur: dininden dönen kâfir olarak ölür ve yeryüzündeki bütün sevapları da geçersiz sayılır; bu da yetmezmiş gibi cehennemde sürekli ateşte yanma cezasına çarptırılmış olur. Buradaki ölüm korkusu Tanrı'ya bağlılığı değil dine bağlılığı sağlamak için araç olarak kullanılmıştır. Sürekli ateşte yanma cezası ise metafiziksel fantezinin tipik örneklerinden biridir. Ahret gününde hesap verecek vücut hiç şüphesiz yeryüzünün bildiğimiz fiziksel vücudu değil; ölenin ruhudur.

Peki, fiziği olmayan bir 'Tanrı kulunun' ateşte yanabileceği ve üstelik acı duyacağı nasıl düşünülebilir? Diyelim ki ruh, Ahret'te bir başka bedene bürünür; sürekli ateşte yanıp ölmeden sürekli acı çekmek nasıl olur? "İbrahim şöyle demişti: Benim Rabbim odur ki, hayat verir ve öldürür" (Bakara Suresi, 258'nci paragraf). "Ve Allah hem Aziz'dir hem intikam alıcı..." (Ali İmran Suresi, 4'üncü paragraf). "Göklerde ne var, yerde ne varsa Allah'ındır. Dilediğini affeder; dilediğine azap eder. Allah çok affedici çok merhametlidir." (Ali İmran Suresi, 129'uncu paragraf). Ve daha birçok buna benzer ifadelerle karşılaşırız Kuran'da. Bu anlamları çözmeye çalıştığımızda karşımıza acımasız bir ölüm yetkesi ve cimri bir merhamet iktidarı çıkar. Aslında insanın insandan korku yoluyla intikam alma hırsının tarihi bir belgesi var karşımızda.

Yoksa sanat: Tanrı'nın 'yaratanlık' ya da 'elindelik' iktidarına karşı bir meydan okuma mı?

Hatırlanmak arzusunun ve geriye kalanlara kendi varlığımızın ipuçlarını bırakacak yollar aramanın bizi sanata taşıdığı gerçeğini göz önünde tutarsak, sanatın bir avunma krizi olduğu fikrine kapılabiliriz. En görkemli güzellikleri olağanüstü bir yetenekle ortaya koyanların bile ölümüne boyun eğmeleri, yani bir hiçe indirgenmeleri biraz yıkar bizi. Her şeyin sonunda ölüm var ya... Ya da, her insan kendi sonunun idam mahkûmudur ya...

Günümüz sanatının o dekadadan, -kendi bitişini ortaya çıkarken hazırlamış- yapıtlarıyla karşılaştığım zaman, onların bilinçaltından dirilen birer intikam duygusu ürünü oldukları gelir aklıma. Klasik Yunan sanatında ve daha sonra Rönesans'ta insan ellerinin vardığı o kusursuz "mimesis" onu ortaya koyanı değil, onu var kılan maddeyi ölümsüz kılıyordu. Maddenin sonsuz ayakta kalışı o görkemli doğa taklitlerinden daha muhteşemdi. İşte bu nedenledir ki: günümüz sanatı ilelebet yaşayacak şekilde ürün ortaya koymak yerine, yaşamı derinden kavramanın bilgi objelerini üretmekle meşgul oluyor. Bir yapıtın zamana karşı dayanaksızlığı ölüme karşı daha mütevazı bir tavidir ve daha laiktir.

Sonsuzluk ya da tüm zamanlara yayılma hırsı, günümüz sanat felsefesinin terk ettiği bir eğilimdir. Firavun saplantısından kendini iyileştiren sanatçının işi: yıkım ve cinnet dürtülerinden arınma ve olağanüstücü kapılmalardan çekilmedir artık. İşte o zaman ölüm bizimle dalga geçmekten vazgececektir. Çünkü ona olan adanmışlığımızı kullanıp bizi küçük düşüremeyecektir artık.

1. Talat Sait Halman, Eski Mısır'dan Şiirler, Yapı Kredi Yayınları, İst. 1994. S.47
2. Albert Camus, Sisfos Söyleni, Can Yayınları, Çev. Tahsin Yücel, İst. 1996. S.17
3. E. M. Cioran, Tarih ve Ütopya, Metis Yayınları., Çev. Haldun Bayrı, İst. 1996. S.59
4. E. M. Cioran, A.g.y. S.60
5. Elias Canetti, Kitle ve İktidar, Ayrıntı Yayınları, Çev. Gülşat Aygen, İst. 1998. S.228

İMKÂNSIZ NORMALİTE OLARAK DELİLİK VE DÜŞÜN ŞEY'İ

Karamsarlık, kuşku, yeni değerler yaratma arayışı, problem yaratıp problemin bilgisini oluşturma, bir şeye karşı ya da taraftar olma kaygısından arınarak düşünme, bütün bunlar normaliteden, 'kabul edilmiş olma' durumundan kopmanın işaretlerini taşıyan tedirginlik halleridir. Tedirginlik kendi başına normalitenin bir 'karşı-anlamı' olarak çıkar karşımıza. Bu: özgürleşme devriminin ta kendisidir. Özgürleşme eğilimlerinin genel-geçer toplumsal norm ve moral değerlerden ipini koparma anlamına geleceğini düşünürsek, normalitenin entelekyayı düğüm altına alan, kısırlaştıran bir sıradanlaşma ve köreltme etkisi taşıdığı fikrine varırız. Normalitenin moralle olan ilişkisi bir özdeşleşme ilişkisidir de diyebiliriz. Çünkü normal olan her şey moral olanla örtüşmek durumundadır.

“Moral sözü Nietzsche'de çoğu zaman olumsuz bir anlam taşır. Moral, şeylerin değerleriyle ilgili bir hazır yargılar bütünüdür. İnsanlar başkalarının yargı gücüne kendi yargı güçlerinden çok güvenirlir. İyi damgasını taşıyan her şeyi hep iyi saymak eğilimi vardır insanlarda, 'tembel ve korkak' insanlarda. Bu türlü kalıplaşmış yargılardan meydana gelen bir moralin bütün görüşlerinde antropolojik-Nietzsche'nin deyişiyile psikolojik- temel eksiktir; başka bir deyişle, bütün bu türlü görüşler insanın yapısına aykırıdır(1).” Moralin belirlediği normal, insanın yapısına olan aykırılığıyla özgürleşmenin de önüne geçen tinsel bir köstektir. Moral ve normal olanı aşmakla, hatta atlatmakla “özgür insan” olunabileceğini düşünürsek, bu türlü olma'nın ontolojik zamanını ve ortamını yaşayabilme olanaklarını denemek gerekir.

“Özgür insan moral dışı insandır. Özgür insan içinde yetiştiği ve yaşadığı sürüden kopmuş, kendi yolunu arayan, insanla ilgili şeyleri, insanın her şeyini kendi gözleriyle görmek isteyen insandır. (...) Özgür insan olma yolunda her kişi birkaç dönem geçirmek, birkaç basamak inip çıkmak zorundadır. Bazı kişiler bu basamakların birinde kalırlar. Böylece çeşitli “kopmuş insan” tipleri, değerler karşısındaki tutumları bakımından başka başka olan çeşitli 'kopmuş insan' tipleri ortaya çıkar(2).”

Sanatın bir özgürleşme alanı ve her türlü zihinsel ve tinsel bağımlılıklardan kurtulma çabası olduğu kanısını taşıdım hep. Kopmayı geri dönüşsüz bir farklılaşma olarak yaşamamanın tüm imkânlarının sanatın entelektüel üretim süreçlerinde bulunabileceği düşüncesi benim için bir veridir. Toplumun düz anlamlarla yetindiği gerçeklikler karşısında algılamada farklılaşmayı bir zihin sağması olarak benimseyen sanatçı, kendine öz 'gerçeğe girme' sistemini oluştururken, realiteden ne anladığı konusunda o keskin farklılaşmayı yaşamaktan kendini alıkoyamaz. Realiteyi anlama ve değişim iştahını besleme güdüsü sanatçıyı bir edilgin anlak (nous pathetikos) olma durumundan kurtarıp etkin anlak (nous poietikos) edinme konumuna taşır.

Latin düşünürlerin "nocse te ipsum" (kendini bil) dedikleri şuurlaşma durumu normaliteden soyutlanma durumundan başka bir şey değil. Kendini bulmanın, kendine dönmenin ya da kendini ortaya çıkarmanın tek yolu: kendi varlığını tüm benzeşiklik durumlarından kurtararak mekanı ve zamanı başkası tarafından yıpratılmayan bir kendilik haline kavuşturmadır. Sanatçı bir irkilme ortamı yaratarak, kendine kopmanın haklı dayanaklarını oluştururken hiç söylenilmeyeni çok söylenmekten tiksinti uyandıranın karşısına koyma cesaretini gösterir. Bu, basit bir yadsıma eylemi değildir. Bu, farklılığı ve farkındalığı vurgulamanın ve hatta uyanıklık egosunun dışavurumunun doğal bir davranış şeklidir. Hiç şüphesiz bu doğallık normalitenin terkiyle ilgili olduğu için bir delilik göstergesi, bir toplumsal bilinç kopması ya da 'kendinde olmayan'ın bir yörünge-sizlik hali olarak adlandırılacaktır.

Moral'in normal ve reel arasındaki ilişkinin toplumsal normları belirleyen bir denetleme sistemine dönüşmesi, sanatçıyı ya da o kopma halini yaşayan düşünürü, toplumun ya da egemen kesimlerin taraftar olduğu değerleri sorgulamaya itmiştir hep... Sanat tarihine baktığımız zaman, sanatçı/düşünür'ün- topluma ve genel-geçer değerlere sırt dönmesinin radikal tavrına romantizmde rastlarız. Bir yandan güzel'in idealize olmuş şekliyle ve yıkılmayan Grek klasiği ve Rönesans'ın plastik değerleriyle kendilerini ölümsüzlüğün sembollerine adayan Neoklasik'ler, diğer yandan, realiteyi kuru bir yansıtmacılık anlayışıyla belgelemeye çalışan -müdahaleci bir yalan söyleme

aracı olarak sayan- realistler... Ne ölümsüzlük ve yücelik duygusu, ne de reel olanın güven verme duygusu; bunların hiçbirisi romantik-leri ilgilendirmiyordu. Coşku ve tedirgin olma hali onlara bir başka olma ya da farklı olma hissini daha iyi tattırıyordu. Bu, aynı zamanda birey'in ortaya çıkış tarihinin başlangıcıdır diyebiliriz.

“Sürü değerlendirmesinin bir sonucu olarak 19. Yüzyıl sanatındaki çöküntü, ‘sanat için sanat’ idealinde, çağın modası olan romantizmde görülür. Nietzsche için romantik sanat, realiteyi bir değiştirme çabasıdır; realiteye katlanamamanın, realiteyi yeter bulamamanın, realiteden sıyrılmak ya da öç almak istemenin sonucudur romantik sanat. (...) Sanatta yumuşaklığı, barışı, durgunluğu, acıyı ölümsüzleştirmeyi istemedir romantizm; nasibi kıt, acı çekerken sevinme güçleri olmayan insanların acılarını şeylere, tabiata yansıtmak, her şeye acının damgasını basmak istemeleridir romantizm. Bilgide ise romantizm, mantıklı olanı istemektir; çünkü mantıklılık insanı yatıştırır, insana güven verir. Mantıklı olma sanıldığı gibi kişinin kendi kendine karşı sert olması demek değildir. Aksine mantıklılık realiteden bir kaçıştır. 19. Yüzyılın bitkinliği ve çöküntüsünde çoğunluk için sanatın ödevi: ‘budalalaştırmak veya kendinden geçirmek! Uyuşturmak veya sağır-laştırmak! Vicdanı şu veya bu şekilde köreltmek! Modern insana, suçsuzluğa doğru geri gitmede değil, suç duygusundan kaçmasında yardım etmek... İnsan kendi gözleri önünde savunmaktır (Zamana Aykırı Düşünceler, Nietzsche). Böyle bir durumda sanat için tek çıkar yol, sanat yapacak kişilerin geçerlikte olan moralden kopması, moral dışı yaratıcı kişiler olması; sanatla ister seyirci ister yapıcı olarak uğraşan sürü insanının yanında, büyük çapta yaratıcı sanatçıların, eserleriyle sanatı yeniden değerlendirmesidir(3).”

Moralden, normaliteden ve realiteden kopma, düşten beslenmeyi bir ihtiyaç sayacaktır artık. Romantik sanat düşe başvurmayı göz ardı edemezdi elbet. Geri dönüşsüz bir zamanı yıkıntı imgeleriyle dile getirirken, geleceği bir zaman ötesi olarak değil bir gerçeküstü düşsel kurgu olarak betimlemeyi yeğledi romantizm. Realiteden koparak düşün uyarılma durumlarından yararlanmak istemeleri kendi sosyo-politik duruşlarıyla da örtüşüyordu. Ancak düş'ün siyasal bir başkaldırı imgelemi olarak kullanılması tam anlamıyla kendini sürrealizmde bulur.

Ruhsal etkinlik, otomatizm ve düş'ün gerçekten kopma, dolayısıyla moral, normal ve realiteden kopma arayışıyla nasıl örtüştüğünü anlayabilmenin bütün dilsel araçlarını saptayabileceğimiz sürrealizm, aynı zamanda anti-moral ve irrasyonel bir karşıgelim ve direniş tavrıydı. Sürrealizmin birçok sanat tarihçisinin vurguladığı gibi, edebi bir söylem olmaktan öteye gidememiş bir sanat ekolü olduğu görüşü beni pek tatmin etmiyor. Saçmalıkların ve başıboşlukların bir düşünme tarzına dönüşmesi ve yüce kılınmış değerlerle alay edilmesi, hafife alınacak sosyolojik göstergeler değildirlere. Deli olma haliyle rol keserek toplumsal etik ve davranış normlarını hırpalayan, eskiyen ve anlamsızlaşan, yeni toplum değerlerine hiç yanıt vermeyen moraliteyi yerinden sarsan devrimci kalkışmalardır bunlar. Erotikadan politikaya, tüm kavramların yeni anlatım tarzı içinde gündeme getirilmeleri insana dair her duygunun saydamlaştırılmasına önayak olacaktı.

“Sürrealizmin uğrunda zorlu savaşımalar verdiği bir özgürlük kavramı olan istek, düşü ancak gerçeğin kusurlu olduğu zamanlarda bir çıkış yolu olarak görür ve gerçekte hemen herkes, gerçeğe erişmenin düşe erişmekten daha zevkli olduğunu kabul eder. Bu nedenle aynı zamanda entelektüel ve erotik olan emir, biçimlenir: Dünyayı değiştirin!(4)” İsteğin dayanılmaz bir dürtü oluşu değiştirme hırsını besleyen bir enerji kaynağı olmasını sağlayacaktı. Dünyayı değiştirme isteği kendi keskin dilini oluşturmanın imkânını geleneksel kültür ve kemikleşmiş sosyal normları yadsımakta bulur. Bu yadsıma, bilinci yadsımaya kadar varır. Çünkü bilinç, kendini yenilemeyi kendini sıfırlamakla becerebilirdi. Ancak edinilmiş alışkanlıklardan arınma ve alt bilinci bastırılmışlıktan kurtarma etkilerden kurtulmuş bir bilinç yaratabilirdi. Bilinçaltı ve bilinç üstü dengelemesi ya da buluşması gibi bir yeltenme somatik olanı nevroza dönüştürme anlamına da gelebilirdi.

Değiştirme isteği değişme gerekliliğini de beraberinde getirirken, normal sayılan (kanıksanmış) her şeyin davranış bilgisi olmaktan çıkıp, elden düşmesi gereken değerler durumuna düşmesi söz konusuydu. Artık sanatın şeyleri bir anlamlar aracı değil, bir bilinçaltı/bilinç nesnesine dönüşecekti. Değerlerden kopma, kendinden geçme (eufori), düş vurma (onira), öz devinme (otomatizm) ve

alt-bilinci sağıp yeni kavrama bilinci oluşturma ve bununla birlikte kendi öz egolarını oluşturabilmeleri için “hiç” olanın içine yerleşme gibi sosyopatik ve kritik-etik nihilist arınmalar sürrealistlerin politik tavrına dönüşmüştü.

Karşigelimin aracı olarak seçtikleri tikslenme ve yoksama onları mitomanik depresyonlara kadar sürüklemiştir. Normaliteden bu denli travmatik bir kopmanın nevroz ve psikozla ilişkisi olmaması ve sırf felsefi bir tavır olarak kalması zaten normal olamazdı. Psikadelik dışavurumdan paranoya-kritisizm'e gerçeği deşmenin ve gerçeği aşmanın tüm yolları denenmiştir. “Freud açısından bir değerlendirme delirium'u olan paranoya tablosu, zulüm ve büyüklük hayallerinin iki tamamlayıcı ögesi olarak sınıflandırılmakta ve normal işlevlerini yapan zihin yetenekleriyle birlikte varlığını koruyarak, sürrealistlerin algılanan nesnelere ilgili minimal gerçek konusundaki ısrarlarına destek olmaktadır. Ancak paranoyanın sistematik ve sert yönleri, onları otoriter megalomani (bir çeşit büyüklük deliriumu)'nin tehlikelerine karşı uyarılmış olmalıdır(5).”

Burada ortaya çıkan tehlike, sifıra vurulan bilincin yeniden şekillenmesi yerine, sıfır kalma durumundan kurtulamamasıdır. Eğer söz konusu kopma durumu kendi değerlerini üretme enerjisinden yoksun kılınırsa ve moral-normal-reel olanın karşısında irrasyonel irreal ve düşsel bir farklılığı okuma şeffaflığı olarak kullanılmazsa, değişim sözcüğü sadece ideolojik bir otorite sözcüğü olarak kalacaktır. Akıbet öyle oldu. Sanat yapıtı kendini ortaya koyan düşünce sisteminden alıkonuldu. Bir sanat yapıtının sadece delilik ve düş'ün şeyi olarak ortaya çıkması sanatın gerekliliğinin ontolojik açıdan sorgulanması gereken bir uğraş haline gelmesini sağlar. O zaman, entelekye ve bilginin beslediği (ve sezginin güdülediği) bilincin sanat yoluyla tartışma, üretme yeteneğinden yoksun kılınması söz konusu olur. Hiç şüphesiz bu yanılgıların altında yatan gerçek: sürrealistlerin düş egosunu uyanıklık egosundan daha fazla önemsemekle bilinçdışı bir ruhsal kişilik oluşturma çabasına girmeleri idi.

“Bilinçdışı bir ruhsal kişilik olan rüya egosu, bilinç egosuyla olan ilişkisinde simetrik mantık kullanır. Başka bir deyişle, uyanıklık egosu rüya egosunun madde olarak algıladığı şeyi imge olarak algılıyorsa,

rüya egosu da simetrik olarak uyanıklık egosunun madde olarak algıladığı şeyi imge olarak algılayacaktır. Uyanıklık egosunun bir rüya nesnesini sadece bir sembolden ibaret olarak algılayışı rüya egosunun bir dış nesneyi yalnızca bir simge olarak algılaması demek olacaktır. Uyanıklık egosunun, rüya dünyasının düzenekleri olarak gördüğü simgeleştirme, yer değiştirme ve sıkıştırma, rüya egosunun dış dünyayla ilişkisinde gördüğü mekanizmalar olacaktır(6).”

İç ve dış dünya arasındaki bu reel-irreel değişmecesinin sonunda bir halüsinasyon dünyası yarattığı düşünülecek olursa, değişimin sadece tinsel düzeyde bir etki alanı oluşturduğu sonucuna varabiliriz. Pek tabii ki bu sonuç, sürrealistlerin gerçeğe müdahale etme açısından devrimsel nitelik taşımaktadır. Sürrealistlerin yaşadığı bu bilinç ve bilinçdışı yarılması sanat yapıtını imkânsız bir normalite olarak delilik ve düşün şeyi niteliğine taşımıştır. Normal olan: yapıtın kendi varoluş gerekçeleriyle örtüşen bir konumda olması. İmkânsız olan: söz konusu varoluş gerekçelerinin genel-geçer toplumsal değerlerle örtüşmemesi. Düşün şeyi olan yapıt ya da *kopma* aktınının bilgi objesi olan yapıt, gerçeğin karşısında –değişime gösterge olan– bir yer edinme gücüne sahip değilse ve dönüşmüş ama dönüştüremeyen nitelikte bir soyut eylem olarak kalırsa, sadece o düş egosu tarafından beğenilmekle taçlandırılmış bir delilik olarak kalacaktır.

Sanatın deliliği toplumsal ilerlemede etkin bir değişim aracı olarak kullanılabilmiş olsaydı ve sanatçıların karşigelim ve kopma tavırları bireyin özgürleşme çabaları konusunda sosyolojik bir fenomen olarak algılaysaydı, belki bugün sanatın ölümünden değil bazı değerler karşısında ölümcüllüğünden bahseder olurduk. Bugüne kadar hiç kimse ‘bireyin tarihi’ diye bir yazıya yeltenmemiştir. Ancak, sanat tarihi, bireylerin devrimci kalkışmalarına dair bizlere bilgi verme hakkında söz alabilme durumundadır. Çünkü sanat tarihi, bireyin özgürleşme sürecinde harcadığı entelektüel güç hakkında bir akıl yorma çabası göstermiştir. Yine de, bireyoluşun tarihinin hala yazılmadığı tuhaf bir gerçektir.

Sanatçı bireyoluşun yolunu seçmenin ve ortak-uyumculuğa başkaldırının bedelini hem toplumsal hem de bireysel kapanma durumunda çok ağır ödemiştir. Bu çok açıktır ki, kendinde duran bir

birey olarak toplumda ses kazanma arayışı toplumdan kopma anlamına gelmez. Her zaman için birey, kendi özgürlüğünü elde etmek için kendine bir toplum modeli idealize eder. Çünkü bireyoluşun gerçekleşme başarısı, toplumsallaşma başarısıyla örtüştüğü ölçüde özgür bireyden bahsedilebilir. Bu nedenledir ki, sanatçı çoğu zaman toplumla çok sıkı bir çatışkı hali yaşamaktadır ve çıkışlarını topluma rağmen yapmak durumundadır. Doğru bireyin doğru toplumda kendi ortaya çıkışını sağlayabileceği gerçeğini göz önünde tutarsak, sanatçının bireysel çıkışlarının haklı bir tavır olduğu konusunda tereddüdümüz kalmaz. Bu, 'imkânsız aramak' dahi olsa, normaliteden kaçan bir efendisizlik hali de olsa, ya da düş ve deliliğin arasında bir *amaç* uğruna araçlaşmak ve şeyleşmek dahi olsa, insanın kendi varlığını yeni tanımlamalara açık tutması ancak bir dahi cesaretidir. Sanatçılık da böyle bir deliliktir işte. Sanat yapıtları da böyle bir deliliğin şeyleri...

1. Ioanna Kuçuradi, Nietzsche ve İnsan, Türkiye Felsefe Kurumu Yay. Ankara, 1995, S.7
2. IK. Agy. S. 53-54
3. IK. Agy. S. 104-105
4. Rene Passeron, Sürrealizm, Remzi Kitabevi, Çev. Sezer Tansuğ, İstanbul 1982 S. 62
5. RP. Agy. S. 63
6. Murat Kemalöglü, Deliliğe Dair Tefekkür, Soulscience School-Antalya, 1990, S. 45

ÜTOPYA, MODERNİTE ya da YENİDEN ROMANTİZM

Ütopyanın olmadığı yerde, imkânsızın politikasını yapmakla yetinen eylem özürle bir modernlikten bahsedebiliriz ancak. Düş kurma yeteneğinden yoksun olan ve sadece olağan olanın olagelmesini planlayan bir zihin, aynı zamanda değişim iştahından da yoksun bir zihindir. Eleştiri, böyle bir zihnin, ihtimallere karşı eğilgenliğin imkânsızı isteyen bir dirence dönüşmesini sağlar. Eleştirel aklın, kendi zafiyetlerini kendi temizleme mıntıkasına alma cüreti göstermesi Romantizmle başlar. Romantizmin polemiksel bir tine sahip olması ve kopuş ile özerklik arayışlarına meyil vermesi bir tesadüf değildi. Doğa vergisi olan coşku ve aklın tahayyül olanaklarını zorlayan fantastik düşünce arasında soluklanan Romantizm, devrimci aklın -varolma direnci olarak- tasarladığı büyük bir yadsımaydı. “Romantizm moderniteyle birlikte var oldu ve sadece moderniteyi ihlal etmek için şu ya da bu şekilde moderniteye iştirak etti. Bu ihlaller her türlü biçime girdi, ama çoğunlukla iki tarzda ortaya çıktı: Analoji ve ironi. (Modernite ve Modernizm, Oktavio Paz)”

Romantiklerin analogik çıkarımlara dayalı evrensel yaşam anlayışı, insanı sadece doğanın bir parçası değil, doğayı taklit eden ve düş kurabilen zeki bir hayvan yerine de koyuyordu. Ancak bu öngörü bütünlüklü bir işleyişi, ahenk ve birliği bozma ihtimalini de saklı tutuyordu. İşte tam da burada ironi, eklemlemeye karşıt olarak kopma istencini giyinen bir imgeye dönüşüyordu. Saçmayı -düzen kırıcılık ve istisnaya olanak sağlayan bir tasarım olarak- kullanıma sokan Romantikler, moderniteyi, akılcılığın hakikat ve doğruluk kesinliğine mesafe koyan eleştirel bir ihlal olarak içselleştirmişlerdi; bu da, katıksız ironinin kendisiydi.

Yararcılık, görevcilik ve zorunlu uyum anlayışına etik veya politik gereklilik açısından yakın durma sorumluluğunu kendilerine zül gören Romantikler, riski ve rastlantıyı da yaşamın verimli anları olarak deneyimlemek istiyorlardı. İleriye bakabilmenin güvencesi geride bırakılması gerekenlerin seçilmesinde saklıydı. Sırt çevirmek, görmemezlikten gelme tavrından değil, arkada bırakılması gerekenin işaret edilme cesaretinden kaynaklanıyordu. Toplum ve birey arasındaki ilişkinin tıkanmasını -kaçınılmaz sonuç olarak-

besleyen muhafazakarlığın kırılmasını sağlayan tek kılıgı, tereddütsüz yadsımaydı. Yeni'yi hem rastlantısal bir hadise, hem de yaratıcı düşüncenin coğrafyasında yer edinen bir farklılık olarak gören Romantiklerin emin olmak istedikleri tek şey: 'emin olma durumu'na karşı kuşku'nun yerinin sağlama alınmasıydı.

Günümüzde tuhaf bir şekilde modernite tartışılırken, onun zihinsel geometrisini oluşturan entelektüel yönelmelerin ve tepkisel çıkışların doğasına tanı koymak gibi bir gereksinim duyulmuyor. Modernite, inşası olanaklı somut bir yapıymış gibi düşünülüyor: Yapı malzemesi, görünüm, işlev ve sonuçta yer kaplayan bir kütle olarak mevcudiyeti... Hâlbuki modernite, herşeyden önce ortadan kalkması öngörülenin eksilmeye maruz kalmasını tasarlayan bir iradenin ortaya çıkışıdır. Modernite, kanaatkârlıktan "ya hep ya hiç"e, tatminden tedirginliğe ve tanıklıktan müsebbip olma durumuna sıçramak isteyen özerk kişiliğin içinde konumlandığı bir durumdur. Modernite, ihtiyaca yönelik üretimle boşlukları doldurmak yerine, yeniye yer sağlayan boşlukları oluşturan, eksiltmeye yönelik bir eylem modalitesidir. Öncelik, boşluklar oluşturarak oraya neyin gireceğinin hayalini kurmaktır. Romantik yadsıma ve ütöpik düşkurguculuğun zamanı gebe bırakma hamleleri modernitenin girişimci ve girgin karakterini oluştururken, hayal kırıklığı ve yılgınlık -ironinin gereği- sadece bir şaka olarak algılanır.

Moderniteyi karakterize eden kavramların dökümünü yaptıktan sonra, Türkiye'nin ilerici sol entelekyasını, ulus-devletçi sol veya Kemalist aydınlanmacıları, Türk-merkezci ülkücülerini, Türk-İslam sentezcisi milli görüşçülerini, İlimli Anadolu İslamcılarını ve muhafazakâr sağ kesimlerini yan yana koyarak Türkiye'de modernitenin kapsamına giren eğilimlerin hangi kesimden gelmesi gerektiğini düşünmeye başlayabiliriz? Bir kere modernite her ülkenin koşullarına göre görünüm ve hareket kabiliyeti kazanan politik ve estetik bir yönelimdir. Batının modernitesi mi, yoksa Türk modernitesi mi diye ayrı modeller saptayabilmek olası değil. Hele hele "Modern Türkiye Cumhuriyeti"nin batılılaşma gibi bir projeye sahip olduğu ortadayken. Dikkat edersek "Batı" diyoruz Fransız veya Alman değil. Ya da tersten bakarak meseleyi "Doğu modernitesi"

diye ele alalım. Bu ne kadar doğru olur? Doğunun düşünce coğrafyasında batılı anlamda bir modernitenin projelendirilme imkânı nerdeyse yok.

Doğu felsefesi veya doğulu yaşam biçimi rasyonaliteye dayalı bir inşacılığı davranışlara yansıtma iradesini benimsemiyor. Doğuda ve Batıda dikkat edilen, ilgi duyulan ve özümseven değerlerin metafiziksel düzeydeki algı farklılıkları oldukça belirgindir. Doğu'nun ve Batı'nın dikkat ve algılama modellerinin farklılık göstermesi sadece çevre ve nesne ilişkilerinde değil yaşayış biçiminde öngörülen ihtiyaçlarda da ortaya çıkar. Doğulu, çevresini gözlemler ve mekânla mistik bir ilişkiye girmenin arayışındadır. Batılı, nesnelere ve işlevsellığe dayalı bir ilişkiye odaklanır. Doğu, Batılı anlamdaki bireyselliği toplumsal yaşam modeli olarak benimsemiyor. Batı, bireysel başarı, bireysel hak ve bireysel cefa çekme özgürlüğü gibi, yalnızlaşma risklerini modern bir yaşamın gereği sayar.

Bu iki farklı düşünce coğrafyasının arasında bir ekmek arası gibi duran Türkiye'nin hangi kalıtsal davranışlarla kendi yeni'sini arayacağını kestirebilmek oldukça güçtür. Neden güç? Çünkü modernitenin gerektirdiği kopma, mesafe, özerklik ve özgürlük gibi kavramlar nerede ve neye karşı kullanılacakları üzerine herhangi bir odaklanma yok. Toplumsal yaşamın neresinde boşluklar oluşturulmak isteniyor? Hangi değerlere karşı kopma eğilimi gösteriliyor? Neye göre özerklik, neye karşı özgürlük? "İnceldiği yerden kopsun" diyecek coşku nerede? Boşanma gereği duyulan bağlılıklar hangileri? Hangi etik, politik ve estetik değerler savunuluyor? Özgün bir modernite modeli oluşturuldu mu? Ve daha birçok yanıtız soru...

Sakın ola, siyasi imge olan türbana karşı ortaya konulan inatlaşma modernite ve regresyon arasındaki bir karşılaşma olarak algılanmasın. Sonuçta sosyal normlar gereği iki kesim de aynı konformist yapının iki değişik kostümü içinde –sadece gösteri farklılığı olarak– yer alıyorlar. Ortaya konan imgesel farklılığın arkasında karşılaşma denilecek bir sosyal yaşam yoktur. Gösteri sahnesinde "Kemalist" ya da "İlimli İslamcı" olunur; kendi propaganda veya görsel retoriklerini kendi iletişim kanallarından kitlelere ulaştırırlar ama toplumsal düzeyden aile kapsamına inildiğinde yine gelenekçilik ve

adet ritüellerinde rollerin gereği mutlaka yerine getirilir. Tepkisel siyasi hallenmelerle ekolden gelen siyasi tavır ayrı şeylerdir.

Bu siyasette de böyledir, bilimde de böyledir, sanatta da böyledir. Türkiye siyasetçisiyle, bilim adamıyla ve sanatçısıyla tüm entelektüel ve duygusal reflekslerini ya Avrupa'ya göre ya da Avrupa'ya rağmen yapmak derindedir. Bir şeye karşı olma gereğinin bu kadar abartılması o şeyin yörüngesinde olunduğunun göstergesidir. Bir şeye göre ayarlanarak iş yapmak ise özerk entitenin olgunlaşmadığını gösterir. Hâlâ infantilist bir evreyi atlatma ihtiyacında olan Türkiye'nin ortaya koyacağı tavır olsa olsa bir çocuk huysuzluğu niteliğinde olur. Tek çare: birer istisna olarak moderniteyi kendi çapında yaşayan entelektüel ve sanatçıların daha fark edilir eylemlerde kendilerini göstermeleri ve kopmanın gereği olan tavrılardan kaçınmaları...

Açıkçası modernlere değil romantiklere ihtiyaç vardır. Ortakuyumcu aklı ihlal etmesini bilen istisna kişiliklere ihtiyaç vardır; piyano barlardan ya da diskoteklerden cami avlularına modernlik endamı satanlara değil... Her türlü dogmatik ve sekter eğilime karşı direniş gösteren Romantizm'e ihtiyaç vardır. Yeniden Romantizm! Bu arada tüm ütopyalar yastık altlarından ve unutulmuş çekmece-lerden çıksın!

POSTMODERN'İN MODERN-MERKEZCİLİĞİ

Amerika doğumlu “popüler kültür”ün ‘bilgi’nin yerine ‘etki’yi koymasıyla, edimsel olanla tarihsel olanı okuma paradigmalarının değişmeye açık olması, yeni bir çağın doğduğu yanılığını yarattı. Dil oyunlarıyla kurgulanan anlam merkezli etkinin bir İletişim Metafiziği’ne dönüşmesiyle, hakikat ilkesi yerini *çıkartım ilkesi*’ne bırakır. “Anlam” artık gerçeklikle ilgili nesnel bir dilsel araç değil, kurgulanmış, öznel düşünce yapısının bir eğilim ayartıcısı haline girmiştir. “Kazanç” iştahının karşısında romantik bir isteklenme konumuna yerleştirilen “hakikat” artık gerekli ya da gereksiz olma yargısının rasyonel bir karar aracına dönüşecekti. Gerçeğin gerekliliği ya da gereksizliğinin hesaba vurulması bir Aristo şüpheciliğinden kaynaklanamazdı elbette. Bunun sadece, gerçeğe ne kadar ihtiyaç duyulduğuyula ilgisi vardır. Sanallık ve gerçeklik arasındaki bu fayda-merkezli yarılmanın, kendini meşrulaştırma koşullarını yeni bir argüman içinde bulmaya yönelmesinin nedenlerini araştırarak olursak, belki de eskiyen bir Modernizm’in, yani kendini modern tutmasını başaramayan bir Modernizm’in yanılığ ve yılıgılarını buluruz karşımızda.

‘Doğruluk’ ve ‘yanlılık’ kavramlarını kendi göreliliği içinde biçimlendirmeye çalışan Modernizm’in, akıl-merkezci ve homojen düşünce yapısındaki ısrarı karşısındaki vizyoner modernist tepki, kendi kavramı olan ‘etki’yi yeni bir yaşam belirtisi semiyotiğine çevirmesini denerken, “Postmodern” kavramını alternant bir kavram olarak benimsemesi sadece bir aşırı yorum denemesidir. Çünkü içi dil akrobasisiyle doldurulmaya çalışılan Postmodern kavramı Antik Çağdan günümüze, moderniteyi içeren tüm tarihsel süreçlerin söylemlerinin toplamından başka bir şey değil. Her çağın bir “modernus”u vardır ve her modern olanın antik ya da ‘eski’ saydığı bir düşünce sistemi vardır. Bu, tam tamına bir yadsıma silsilesi sorununu içermez, tam aksine, “içselleştirme” ya da “içkinleşme” sorunuyla ilgili bir tavır meselesidir.

Yerine göre “çağdaş” yerine göre de “yeni” anlamına gelen latince kökenli modern sözcüğü “en gelişmiş olan”ın anlamını içerir. İçinde yaşanan zaman diliminin bir önceki zaman dilimine karşın ‘önde’

sayılması için kullanıma sokulan toplumbilimsel bir sözcük olan “çağdaşlık”, zamanına uygun olanı, zamandaş olanı anlatır. Zamanı temsil edeni çağdaş, edemeyeni de anakronik gören bu tanımın akıl yürütme şekli bile aslında kendi kendisiyle de çelişkilidir. “Neyin çağdaşı?” diye bir soruyla karşılaştığımızda, görelilik yargısına göre bir açıklama olanağını oluşturmaya çalışırken, zaman (kronos) dediğimiz şeyle yaşam biçimi göstergesi olarak içinde yaşadığımız yer(topos)’in çoğu zaman birbirlerini karşılamadığını görürüz. Hem yüksek teknolojinin sunduğu imkânlardan yararlanarak yaşayan, hem de Ortaçağ’ın obskürantist sendromunu aşamayan bir insan gibi mesela. O zaman, çağdaşlığın edimsel düşünce yapısıyla, zaman kavramından yoksun tinsel olan arasındaki bu paradoksal ilişkiye ne ad verebiliriz? İşte burada, Postmodern kavramının icadına yönelme ihtiyacı çıkıyor ortaya. Peki, bu tinsel ve anlaksal olan arasında kurulan metafiziksel ilişki, yani, hem bilimin doğrularını yaşamsal olarak kanıksama, hem de doğrunun kesinlik iddiasına karşı duyulan güvensizliğin yarattığı mistik içe dönüklüğün bir düalite olarak yaşanması ilk kez mi gerçekleşiyordu? Kült olanla ‘apaçıklık’ arasındaki bu tuhaf ilişkiyi her daim yaşayan insanoğlu, her çağda ilerlemeyle sarmallaşmış tepkisel bir regresyonu da içinde taşımıştır.

Geriye dönme, ‘tarihi içerili yapma’ gibi, geçmişi içselleştirme eğilimleri taşıyan bir düşünce yapısına verilen bir ad olma iddiası taşıyan “Postmodernizm”, her kendine “yeni(modern)” diyen dönemin tanımını da içerir aynı zamanda. Zamanlar arası bir sıfırlama işlemi gibi algılanan postmodernist sanat anlayışı, önceden kanıksanmış estetik değerleri içselleştiren kurgucu bir aklın işleyişini içeriyor. “Yeni-sonrası” anlamına denk düşen Postmodern sözcüğünün, *yeni*’nin üzerine önereceği bir şey yokken, değişik zamanların yenilerinden bir aranjman yapmakla bir dönemi sonralamanın özgün dilini oluşturduğunun iddiasında bulunması, biraz da semantik ideoloji kokuyor.

Anlamları idealize ederek onları eylemin yerine koymak, ilerlemeyi diyalektiğin işleyişinden alıkoymak demektir. Hepsi de denenmiş, bir dönemin amblematik göstergesi olmuş biçimlerin, mekanik bir harmanlamayla yeniden gündeme gelmesi, toplumsal bellek olan tarihi, kendi sahnesini tekrarlayan travmazede bir anlağa dönüştürüyor. Postmodernite burada, yeni-sonrası bir dönemi işaret etme

yerine 'yeninin sonu' olma anlamının merkezine daha iyi oturuyor. Diğer yandan, geçmişe ait olan yenilerin çoklu form bileşkesi içinde eklektik bir yapıyla yeniden gündeme getirilmesi, yinelemeyi yeninin yerine koyarken, aklın gelecekçi kalkışmalarını da gereksiz kıyor.

Lyotard, "postmodern" sözcüğünün içerebileceği eleştirel argümanlara gönderme yaparken "yine de kelimenin bu bir miktar mekanist kabulüyle yetinmek istemem..." diyor ve devam ediyor: "Eğer modernliğin, gerçeğin geri çekilişi içinde, gösterilebilir ile kavramsallaştırılabilir'in yüce ilişkisine göre geliştiği doğruysa, bu ilişkinin içinde iki makam ayırt edilebilir. Bir yandan, gösterme yetisinin güçsüzlüğü, insani öznenin yaşadığı mevcudiyet nostaljisi ve bu özneyi her şeye rağmen harekete geçiren karanlık ve beyhude istem vurgulanabilir(1)." Bu saptamalar o kadar doğru ve modernlik karşıtı eleştirilerin içerdiği çelişkiyi örnekleme açısından da bir o kadar isabetli ki, Lyotard'ın postmodernlik savunusunun bir yerde modern merkezci bir modernlik eleştirisinden öteye gidemediğinin kanıtını oluşturuyorlar. Postmodernizm okumalarından tuttuğum notlarda benim çokça vardığım adreslerden biri olan mekanikçi düşünce'ye atıfta bulunan Lyotard, bunun farkına varacak olan karşı tarafı incelemek için "kelimenin bu bir miktar mekanist kabulüyle yetinmek istemem" diyerek kuracağı anlamın rotasını bir başka alana yöneltiyor. O da, *gerçek*, *kavram* ve *gösterilen* sözcüklerinden oluşan bir 'hakikat' alanıdır.

Sanatın uğraş alanı içinde gerçeğin geri çekilmesi ya da 'gerçeksizleştirme' bir yerde gündelik yaşamın akıl yürütme modalitesinden kopma anlamına geliyordu; bu da tam anlamıyla modernist bir yaklaşımın kodlarını içerir. Kavramsallaştırılan şeylerin bir tür özneyücelik ilişkisi içinde kendi bağımsız anlamını oluşturması da yine modern aklın deneyüstü mantığının (transandantal logic) ipuçlarını veriyor. Gösterilen'in ise hakikati içinde barındırma iddiasından vazgeçmiş olması (Apollinaire'in modern sanatçılardan talep ettiği nitelik) önceden belirlenmiş normların güdümünden kurtularak, özerk bir entiteye varmanın arayışına işaret etmiyor mu? Kant, deneyüstü mantığın olmadığı yerde duyu verilerinin boşlukta kaldığını ve böylelikle bilginin de gerçekleşemeyeceğini söylüyordu.

Demek oluyor ki, bilginin de nedenini oluşturan bir öğrenme itkisinden bahsetmek durumundayız: Bilginin edinilme gerekliliğine koşut mantıksal bir yaklaşımın, duyuya dayalı olmaması durumunda, bilgi dediğimiz araç bizi doğayı algılamada *transandantal logic* değil de *transandantal intuitive* (deneyüstü-sezgisel) bir yargıya taşımaz mı? Özdeği zorunlu bir nedensellik olarak merkezine alan Kartezyen mekanikçi düşünce yapısı ile Kant usçuluğunun bu benzeşen yönüne karşı, nesnel gerçeklikten gelen bilinci harekete geçirmek ve onunla birlikte deneyin belirlediği bir bilgiye varmak, hem gösterilebilirin hem de kavramsallaştırılabilirin yetisini oluşturmaz mı? Marx ve Engels'in -bilgi ve nesne arasına giren sübjektif yargıyı kaldıran- bu diyalektik özdekçi düşünce yapısı, yüksek modernizmin kendi görme ve algılama yöntemlerinden farklı bir şey mi?

Güzellik idealizmi ve *hakikat idealizmi* gibi Neoklasik değerlerin, Romantizmle zamansal olandan tarihsel olana kaydırılmasıyla Modernizm'in kendi merkezini oluşturmasından sonra Antik Çağ'ın estetik mükemmellik anlayışı da yerini "şimdiki an"ın temsiline bırakır. Şimdiki an'ın temsiline dayalı "gösterilen" in, an'ın geçiciliğiyle kendisine bahşedilen değeri de yitirmiş oluyordu. Yine de "an"ı temsil ettiği için, anımsama nedeni olarak ebedileşme hakkına da sahip oluyordu. Empresyonizm'le an'ın doğanın algılanmasındaki rolü değişir ve ışığın sunduğu görme olanaklarına dayalı fiziksel bir an'ı temsil eder. Bu süreç Modernizm'in yükselme sürecidir. Çünkü bu sürecin dayattığı modernlik ebedilik iddiasından vazgeçmiştir; geçicilik artık modern anlayışın vazgeçilmez kavramı haline gelir. Geçiciliğin baskısı altında kalan estetik düşünce kalıcı olandan radikal bir kopuşun peşindedir artık. Kalıcı olan tek şeyin geçiciliğin olması sadece bir doğruyu doğurur: 'geçici olan kendi içinde zaten sonrayı da barındırır.' Fakat ulaşılan sonra'nın da geçiciliği, sonra'yı da kalıcı bir geçicilik olarak zamana tahsis eder.

Bu dönüşüm ve ilerlemenin içe doğru evrilme eğilimi taşıması, modernliğin önüne konulması öngörülen "post" önekini de olumsuzlamış ya da değillemiş olur. Çünkü zaten modernlik, önceleyici olmayı ve sonra da an'ın içinde kendi yerini edinmeyi isteyen, *sonra'yı* öncelikli kılmayı, gecikmeye yeğleyen bir düşünce yapısını içerir. Zamanın bölünemez bir bütün olma durumunu evetleyen

böyle bir düşünce yapısının içinde “gösterilebilen” sadece görsel algıya dayalı bir görülebilirlik anlamına gelme durumunu içermez. Çünkü dil, şimdiki andan kopma eğilimi gösteren bir temsiliyeti gösterilebilirlikten bağımsız olarak da inşa edebilir: kavramsallaştırarak; burada görmek değil duyumsamak kendi algı işleyişini dayatır. İşte tam da burada sanatın kendi gösterme araç ve yöntemlerinin işbaşı yapma gardına girdiğini görürüz.

Sanatta, dilsel açıdan algılanabilir olan her şey gösterilebilinirdir de; ancak gösterilen her zaman bir tahayyül illüstrasyonu değil, kavramı araçsallaştıran bir anlam da olabilir. Bu gösterme eylemi (gösterileni belirleme) gösterilenin ‘tamam olma’ yetisinin eksikliğini de içerir. Gösterme, gösterilebiliri erek yerine koyma yanılığındaysa ve sadece nesnel gerçeklikle ilgili olanın gösterilme durumu söz konusuysa, burada sanatın algı dayanağı oluşturma gibi imsel araçlardan kendini yoksundurması lazım ki, bu da sanatın kendi zihinsel yeteneğini inkâr etmeye gelir. Burada anlatılan, gerçeği eğretileme ya da gerçeğin gereksiz kılınmasıyla ilgili bir şey değil. Hakikatin duysal çeşitliliğe göreli olarak çok yönlü anlatılabilir ve idrak edilebilir olmasını istemekle ilgilidir. Aksi takdirde sanat değil bilim yapmanın tarifine koyuluruz.

Decartes, Kant, Marx ve Engels’le başlayıp Adorno, Benjamin, Marcuse, Habermas gibi düşünönlere gelene kadar modernitenin bir post giyinme gereksinimini hissettiren düşünce sistemlerine rastlayabiliriz; ancak bu, yine modern düşünöncenin kendi niteliğinin bir yansımasıdır. Modern aynı zamanda yadsımayı da içerir. Kopma, mesafe ve dönüşüm kavramlarını merkezine alan argümanlarla beslenen modernite her zaman bir başka zaman, öte zaman mantalitesini arar durumdadır. Bu da zaten Modernizm’in kendi anlaksal karakterini oluşturur. Öyleyse, yeni’nin bir kavram değil de sadece bir “şey” gibi eskitilip Modernizm’i ‘gerekir olandan geçti’ anlayışına saplanmış bir düşünce tarzı varsayıp önüne “post” önekini koymaktaki bu ısrar, sadece ikinci bir Rönesans yaratma isteğinden mi kaynaklanır?

Benim okumalarımından saptayabileceğim, bir akıl yürütme astigmatizmi ya da zamanın gerektirdiği’ne dair görüş belirlemedeki

kararsızlık gibi duruyor Postmodernizm. Yirminci Yüzyıl Modernizm'inin başarısızlıklarını ve hedef şaşırmasını bir dönemin tamamlanması gibi algılamak, aslında sadece bir yorumdan ibarettir. Düşüncenin yapısal anlamda çoklu eklemlenmesini ve zamansal sterilizasyona tabi tutulmasını ya da çok damarlı bir hakikat arayışını "postmodern" olarak adlandırıyorsak, bu da yine modernliğin yeni bir kavram oluşturma gereksiniminden doğan dil merkezli bir eğilimdir.

1. Postmodernizm, hazırlayan: Necmi Zeka, Kıyı Yay. 1994. Metin: Lyotard, "Postmodern Nedir Sorusuna Yanıt" 1986 Paris.

GÜNCEL SANAT'IN DALGINLIK SORUNU

Tarih tekerrürden ibaret değil, tükürdüğünü yalamaktan ibarettir. Her gün yeni bir gün olsa da pişmanlıklarımızı ve perişanlıklarımızı yineleyerek başlıyoruz ona. Geceler uyku zamanı olduğu sürece ve düşler akla sarkıntılık yaptığı sürece gerçek hep taciz sever bir uzuv olarak kalacak. Sanat kendinden nefret edeli beri, bir ihanetin iti olmaya mahkûm kıldı kendini. Sanatın o akılcı yararsızlığı nasıl bir delirme faydasına dönüşüyorsa, doğru adına yapılan tüm iddialar da saçmayı kostüm bildi kendine.

Sanat, tarihten kopma ve ona ulanma döngüsü içinde ilerlerken, bugün kendini yerinden eden bir anlam çingenesine dönüştü. Bir yerde ne kadar (namevcutsa) yoksa o kadar kendidir. Şu anlaşılıyor ki, mevcudiyet sorununu iplememek, yeni bir varoluş paradigmasını oluşturma arayışına dönüştü. Nerde, ne zaman, neden sorularının, “sadece burada” - “sadece şimdi” - “sadece bunun için” yanıtlarına kilitlemesi, edimsel ve tarihsel olan arasındaki zamansal bir yarılmanın göstergelerini oluşturur.

Güncel olana bir gösteri sahnesi oluşturma kaygısı taşıyan post-sanat, aslında bir eylem kadavrasının salon dekorasyonuna dönüşmesinden başka bir şeyi beceremedi. Bunun üzerine bezenen her türlü metin, sadece dil aşırı bir gevezeliktir. Çok az “şey”e, anlam taşırmalarından oluşan bir kavram aşuresi yaparak çok “önem” giydirmek, yaptığı gereksiz kılarken, “kılgı” sadece bir “söz etme” gerekliliğinin bahanesine dönüşür.

Dadaizm'i sanatın gün batımı olarak algılamakla yeni bir anlam erkçiliği yaratarak, söz'ü yapıtın önüne alanlar “güncel sanat” adı altında Neo-nihilizm'i gerekircilik argümanlarının içine yedirmeye çalışıyorlar gibi bir izlenim edindim. Sanatın kendiliğindenlik haline bir “yaratıcı” bulma arayışına benzeyen bu eğilim, sanatçıyı küratör tarafından yaratılan konumuna sokar.

Yapıtın kılgı sorununun önüne geçen gösterilme sorunu, sanatın felsefe akarından kültür akarına sıçramasını sağlar. Sanatı entelektüel bir vakit geçirme aksesuarına dönüştürme riski taşıyan gösteri

zarafetleri ve metin erkçiliği, yapıtı da sanatçının elinden alma hakkını kendinde görür. Kritik ve analizin yerini, bilgi donanımı gösterisine çevirme gibi uğraşlar sanatsal yeteneğin değil, sosyo-kültürel etkinliğe yönelik başarının bir öznesi olarak sunar yapıtı. Güncel sanatın yaşadığı en önemli sorun da budur sanırım.

Güncel sanat, belki tarihin tekerrürden ibaret olduğu düşüncesinden değil, tekerrürün tarih yaptığı yanılığısından yola çıkarak, bir tekerrür firarisi olma çabasına girmiştir; fakat, tarihin içini boşaltma gibi bir boşboğazlığın da içine düşmekten kendini alamıyor. Sıradanlıkları bir yüzleşme fenomeni olarak sanatsal ifade araçlarının yerine koymak ve bu tür bir yaşam-sanat geçişliliğini süblime etmek, kendi içinde bir tarafsızlık otoritesi yaratır. Yapıtın normaliteden ayrıık durma eğilimine karşı geliştirilen bu tür bir farksızlık arayışı, aynı zamanda, bilginin farkındalığı besleyen belirleyiciliğini de gereksiz kılar. İlgi, bilgiyle sarmallaşarak kendi anlak bünyesini oluştururken, ilgilenme yoluyla “o şey” hakkında söylenilebilir olan da kendi dilini oluşturur. En azından bu dilsel yöneliş, sanatı diğer bilgi disiplinlerinden ayrı kılar. Kim bilir; belki de postmodernite denilen şey, derin bir dalgınlığa düşmüş olmanın yarattığı afallamaya mazeret uydurmanın ta kendisidir.

Dalgınlıklar boşluk yaratır; boşlukların içinde beliren düşünce kıpırtılarını, hiç gerçekleşmemişliğin filizlenmesi olarak algılamak da bir buluş olur. Zaten güncel sanatın bir sosyal entelekya etkinliği haline dönüşmesinin altında yatan neden de budur: istekli dalgınlığın, farkındalığın yerini alması... Hayallerimizin dikine giden gerçeğin tacizci halinden kurtulmanın bir yolu mu bu?

Sanat güncelleyici mi? Sanat güncelleştirir mi? Sanat güncelde merkezleşebilir mi? Sanat gündelik cebelleşme mi? Sanat gündemle eşleşme mi? Sanat güncel olabilir mi?.. Bütün bu sorular ironik bir dil salınması gibi geliyor bana. Sanat yapıtı ne tür bir gerekliliğin yaşama iştirak ihtiyacından doğar ve sanat kendi gösterileni olan yapıtını nasıl bir yer kaplayan nesne olarak sunar(?) ona bakmak gerekirken, haber tüketiciliği yapan iletişim uzmanları gibi bilginin tazeliğine işaret eden bir takım argümanlar geliştirme derdine düşmek ne kadar sanatsal bir düşünüm havzasını içerir bilemem.

Sanat güncelliği içerebilir ancak kendini bir akt (edim) olarak güne (şimdiki zamana) ait kılma tasası taşımaz; çünkü sanatın zamanı bölünemez bir bütündür. Sanat ancak bu bütünün içinde konumlanır; fakat eskiyenden kopuk değil, tam aksine önce'ye yönelik bir ardışıklık bağımlılığı taşır. Hiçbir insan akli "an"a, aklın anlık yetisiyle bakmaz. İnsan akli, varlığı süresince topladığı ne varsa ve hangi deneyimlerin belirleyici etkisine ne kadar maruz kalmışsa o kadarıyla bakar yaşadığına; o an olanlara, o an karşıda bulunan olarak değil, hayatta bulunan olarak bakar.

Her tür nesne, her tür araç ve her tür düşünce ürünü sanatın algı ve üretim alanına taşınabilir; yeter ki sanatın kendi dönüştürme ve dil yetisi olarak evrilme becerisi göz ardı edilmesin. "Bu bir sanat yapıtıdır" dediğimiz anda, o *görülen*'e karşı bir başka türlü yargı gardına gireriz; neden? Çünkü bir kategoriye ait olma iddiası taşıyor. Bize "sanat yapıtı" diye sunulan nesneye o andan itibaren herhangi bir nesne gibi bakmıyoruz. Orada bir bardak duruyorsa, herhalde su içmek için değil, gönderme aracı yükümlülüğünde olan seçilmiş bir kavram olduğu içindir. Önemli olan, bilgi nesnesi konumuna yerleştirilen "şey"ın, yani yapıtın, niyet ettiğiyle kılığı arasındaki örtüşmenin ne kadarını taşıyabildiğidir. Buna kim karar verecek? Sanatçılardan hem kılığıda hem de dilde gösterdikleri ikna ve yer edinme çabalarından geri kalan hatırlanabilir neyse odur sanat tarihinin belleğinde kalıcılaşan ve odur "sanat yapıtı" ve "sanatçı" diye anılacak olan. Bunun dışında bir çaba varsa yalan ve yanıltıcıdır. Bir yandan sanatın disiplinler arası oluşumundan, diğer yandan da sanatın sanat sayılma kaygısızlığından bahsetmek birbirini olumsuzlayıcı yaklaşımlardır. Bu çabalar ancak sosyolojik vukuatlar olarak ele alınabilir, sanatın dil yetisi sınırları içinde tartışılmaları metinler arası bir kıyılaşmadan öteye gidemez.

Sanat yapar gibi etkinlik yaparak, sanat yapma kaygısı taşımadığını söylemek tuhaf bir aldırma zlık durumu yaratır. Eğer sanat yapmayı gnoseolojik, aksiyolojik ve ontolojik ayaklarından alıkoyarsan ve bu etkinliği sırf estetize edilmiş aktivist bir eyleme indirersen o zaman "sanatsal etkinlik" kapsamı dışında kalmayı daha erdemli sayarak, daha sanat karşıtı bir yerde saflaşırsın. Ve işte o zaman, bi- enalleri de iplemezsin, müzeleri de, galerileri de... Ne var ki, bunun

yerine, kasıtlı bir tarafsızlık ve hatsızlık içinde yer alarak, her türlü maddi olanaklardan yararlanarak, sanat adına ortada bulunmak nerdeyse meslek edinildi.

Tabii ki, bu ortamlarda medyatik düzeyde kışkırtıcı olunabilir ama bunun muhaliflikle hiçbir alakası yoktur; yapılan muhaliflik vitrin muhalifliğidir. Esas sorun, sanatın başka düşünce disiplinlerinin içine kaydırılarak kapsamına ve kipliğine müdahale edilmesinde yatar. Evet, her şeyin doğası kendine; sanat, kendi-içinci olma hakkını savunan bir zihinsel özgürlük alanı olarak kalmasını bilmez ve neoliberal söylemlerle kendi tarihsel diyalektiğinden sökülmeye çalışılırsa, sonuçta sanattan değil bir başka şeyden konuşuyor olmamız gerekir. Sosyoloji, ontoloji, psikoloji, felsefe sanata bakabilir; çünkü zaten sanat bakılması, işitilmesi ve dokunulması için ortaya konulmuştur, görüngüsel, göstergeseldir, anlamsaldır. Ancak, sanatın kendi özgün dilini peltekleştirmek ve enterdisipliner bir çabayı entersekter bir çabaya dönüştürmek sanatın sınırlarını genişletmez, parçalar. Eğer amaç parçalamaksa işte saflaşmalar burada başlar ve gerçek sanat tartışmaları da bu noktadan hareketle bir nitelik kazanır.

“Güncel Sanat” belirli bir sanat yapma eğilimini işaret eden bir başlık gibi görülebilir. Bunun altı çeşitli sosyolojik ya da politik argümanlarla doldurulabilir; ancak sadece güncel olanın sanat sayılabilmesi kendi zamansal işleyişi açısından bile oldukça keskin bir anakronizmle eştir. Güncel sayılanın kısa bir zaman zarfında aşındırılacak kadar hafıza kırılabilirliği taşıması zamana dayanıksızlığın bir göstergesidir. Bu belirgin nitelik “Güncel Sanat”ın amaçladığı şey olmakla birlikte, sanatın değer kuramının dışında kalmayı kasıtlı bir yönelim olarak benimsediğinden zaten zamana karşı ya da zaman dışı olmayı nötr bir refleksiyon haline sokmuştur. Bu durumda güncel olan sadece akıp giden olaylar silsilesi içinde bir *değişme* momenti olarak yer alabilir.

Fakat bu kadarla kalınmıyor; kalınsa kendi niyetini karşılayan bir yer alma konumundan bahsedilebilirdi; hâlbuki “Güncel Sanat”ın gösterileni (yapıt), küratörler tarafından bir yerleştirilme ve sunum seremonisinin aksesuarı haline dönüşüyor. Bunun gerçekleşmesi

süresinde ise zaten yapıtın güncel olanı içirme hakkı elinden alınıyor. Sunum, belgeleme ve metinleştirilme, yapıtı yazılı kültürün ve gösteri kültürünün bir parçası haline getirdiğinden, yapıt artık kendini üreten edimi değil, hafızayı temsil ediyor. Bu kaçınılmaz sonuç karşısında güncel diye adlandırılan şey, sadece güncel olanı hatırlatan şey konumundadır. Bu *an* ve *mevcudiyet* yarılması zaten kronotipik bir kopmanın eyleyicisi durumundadır; bu da anakronizmin kendisidir ve aslında her yapıt anakroniktir. Bu çözümseme, sanat yapıtının güncel olma durumunu olumsuzlayıcı ve geçersizleştiricidir.

Güncel, anla ilgili eyleyeni, anın kılıfsallığını ve edimselliğini bir detay olarak içerir; ancak bu içirme düşük yapmaya meyilli bir hamilelik kadar dölleme özürdür. Daha fazla bir sevişme ve orgazm anıdır; üremeyi aklına getirmez. Bu medyatür kabuk üstü ilgi yordamı, bilginin ve bilginin evirdiği düşüncenin cisimleştirilmesini değil buharlaşmasını sağlar. Eğer Güncel Sanat gerçekten, kişinin olaylar karşısındaki düşünüm sürecini bu tür bir tasasızlık ortamına çekmek istiyorsa burada bir arıza var demektir.

An'ı an yapan zaman'ı -kendi tarihsel ve diyalektik işleyişinden (akışından) kopararak- sadece mikrokozmetik bir fenomen olarak algılamakla sınırlı kalan "Güncel Sanat", sanatçının ihlali davranma yetisini kınamacı bir mırıldanmayla yetinerek ihmal ediyor. Güncel olan, zamana yayılan ısrardan yoksundurmuş olan demek değil mi? Güncelin içindeki yaşayışı güncel kalmakla karşılayan sanat, itirazcı olmaktan öteye gidemez; ihlali çıkışlar uzun soluklu ve sağlam hafızaya sahip olur. Sanatın araç ve gereçleri ne olursa olsun, sanatçının ilgi, dikkat ve isteklenme alanı ne olursa olsun, güncel olana yönelik bir Determinizm kendi kendini imha eden bir Determinizmdir. "Güncel Sanat"ı işte bu yüzden, kapsamı cılız bir isimlendirme ve anlamlandırma çabasının ürünü olarak görüyorum. Şöyle bir soru geliyor aklıma: doğacı ve çevreci bir odaklanma içinde sanat yapıtı üretmek için gündeme oturan bir çevre faciasının yaşanmasını mı beklemek lazım? Ya da, politik süreçlerin dayattığı anlarda mı savaş dramını hatırlayıp kendimizi savaş karşıtı sanatçı konumuna koyalım?

Sanatçıyı, tenis maçı seyrederken topçuğun sağı sola uçuşunu seyreden bir izleyici yerine koyan bu anlayış, kendini yeniden gözden geçirme zahmeti gösterirse, güncelleyici olmanın değil önceleyici olmanın daha sanata ilişkin olduğunun farkına varacaktır. Yoksa daha önce dile getirdiğim gibi ‘sanata ilişkinlik’ gibi bir kaygıları yoksa, kendilerine bir başka kavram icat emenin çabasına girmek daha doğru olur. Sadece bir başka kavram değil; bir başka mekan, bir başka işleyiş, bir başka ritüel... Mümkün mü? Güncel olan zaten mümkün olandır; *olduğu için*, daha doğrusu *vuku bulduğu için* günceldir. Ancak sanat, imkânsız aşındıran bir isteklenmenin irade tasarımıysa, mümkün olana saplanıp kalmaz. “Güncel Sanat” oldukça özgürlükçü gibi görünse de, aslında mantığı tehdit etme cesaretinden yoksun, olasılıkların yörüngesine saplanmış bir aklın ürünüdür.

KÜBİZM'DEN ARTE POVERA'YA ENSTALASYON ve KAVRAMSALLAŞAN ŞEY

Albert Einstein'ın bağıntılılık kuramından önce bilginler, evreni içinde madde ve enerji bulunan bir leğen gibi algılandılar. Madenin durgun olduğu varsayıldı, elle tutulabilirdi ve “kütle” diye adlandırılan bir niteliği söz konusuydu. Gözle görülemeyen enerjinin ise kütsüz olduğu düşünülürdü. Hâlbuki Einstein kütle, yani madde ve enerjinin aynı şey olduğunu kanıtlayarak bilimde yeni bir çığır açtı. “Harekette olan bir cismin kütlesi hareketiyle birlikte arttığına ve hareket (devim) bir enerji biçimi (kinetik enerji) olduğuna göre, hareketteki bir cismin kütle artışı o cismin artan enerjisinden geliyordu. Demek ki enerjinin de bir kütlesi vardı. (İzafiyet Teorisi A. E.)” Bu bilimsel kanıt “dördüncü boyut” denen hareket(devim)’i ya da diğer adlandırılışıyla zaman’ı yaşamımızı kavrayış açısından önemli bir kavram konumuna taşır.

Kütle ve enerjinin aynılığı, dördüncü boyut olarak hareket gibi bilimsel tartışmaların ivme kazandığı yıllardı yirminci yüzyılın ilk yılları. Fizik alanında süren bu tartışmalar daha hamken İspanyol ressam Picasso(1881-1973) ve Fransız ressam Braque’ın dünyayı ilgilendiren bu bilimsel çekişmelerden etkilenmemiş olmaları imkânsızdı. Kütle ve hareket düşüncesi sanata nasıl yansiyabilirdi’nin kaygısıyla geleneksel figür resimlerine yaptıkları müdahalelerle yeni bir akımın öncüsü olacaklarının farkındaydılar elbette. Sadece bilimin tartışma sahasında kalmayıp arkaik dönem ve Mısır sanatının perspektif noksanlı figür betimlemelerinden de cesaret alan bu ressam, estetik ve bilimin buluşacağı bir tarz olan Kübizmi yarattılar.

Fakat böylesi bir sanatsal eğilimin isim babası onlar değil, o dönemin şair düşünürlerinden Guillaume Apollinaire olacaktı. “Gerçeğin görünme biçiminden değil onu kavrayış biçimimizden elementler alarak yeni orijinal bir resim sanatının yaratılması”ndan bahseden Apollinaire, Picasso ve Braque’ın resimlerini “küçük” resimler olarak adlandırmıştı. Bu adlandırmaya neden olan resim ise bir Picasso yapıtı olan “Avignon Kızları”dır (1907). Bu resim ilk küçük resim olarak bilinir ve zaman ve mekân arasında konumlanan nesnelerin at-

mosferik bütünlüğünü öngören Kübizmin de ilk hecesi sayılır. İlginç olan şudur ki, Einstein'ın 1916'da metne dönüştürülmüş "İzafiyet Teorisi"ni de önceleyen bu yapıt sanatın öngörü gücünü de kanıtlamış oluyor; tıpkı diğer sanat akımlarında olduğu gibi.

Ressam karşısında durgun olan modellerine artık "durgunluk" anlayışından koparak bakmak yükümlülüğündeydi. Hareket eden sadece modelin kendisi değil aynı zamanda, bakan mevki olarak sanatçının kendisiydi de. Gören ve görülen arasındaki ilişkiyi bir hareket kapsamına taşıdığımız zaman, resmedilen şeylerin değişik açılardan görülmüş şekillerinin toplamıyla karşımızda belireceği malumdur. Analitik bakış düzeninin bir gereği sayılan bu hareketlenme, nesnenin parçalanmasını ve yüzeye herhangi bir perspektif düzeneği olmadan yayılmasını öngördüğünden, kübik resmin toplu-tertipli duruşa karşı bir resim olmasını da sağladı. İlk olarak Picasso'nun "Avignon Kızları"nda fark edilen bu eğilim Analitik Kübizm'in yolunu da açmış olacaktı(1).

Kübizm'in evrildiği diğer bir plastik arayış ise Sentetik Kübizm olarak adlandırılacaktı. Pentür ve yüzeyin iki boyutluluk düzeneğine katkı olarak hazır yüzey (gazete, duvar kâğıdı, dokusal malzeme vb.) eklemelerinin bir ihtiyaç olarak ortaya çıkması malzeme resminin ya da yüzey yerleştirmelerinin önünü açacaktı. Konstrüktivistler ise daha da ileriye giderek küteselliği virtüel düzeyden (iki boyutlu görsellikten), yüzeyde fiziksel konumu olan bir yapıya taşıdılar.

1910'lu yılların başında "Yeni Dünya"yı inşa etme tasarısı olarak gündeme gelen Konstrüktivizm Rus sanatçı Tatlin'in öncülüğünde kurulan bir sanat akımıydı. Ekim devriminden sonra yaşayacağını umdukları konstrüktivist sanat, Komünizmin sanat fikri olarak benimseniyordu. Daha fazla mimari alanda bir ilerleme felsefesi olarak ön plana çıkan konstrüktivist sanat anlayışı üç ana kavram üzerine temellendiriliyordu: 1. Tektonik, 2. Yapım, 3. Konstrüksiyon... "Tektonik sözcüğü jeolojiden gelir ve bilimde yerkürenin merkezinden kopup gelen püskürtmeleri tanımlamak için kullanılır. Tektonik ya da tektonik üslup, hem komünizmin temel özellikleriyle hem de endüstrinin sağladığı malzemenin organik

olarak kullanılmasıyla eritilip kalıba dökülmesidir. Tektonik, içsel tözün patlamasının organik özelliğiyle eş anlamlıdır(2).” Yapım kavramı ise malzeme ile yapma eyleminin birlikteliğini içerir.

Malzemenin üretime yönelik biçimlenme sürecinde son amaç olan bilgi nesnesi'nin ortaya çıkışı, aynı zamanda bir düşünce yapısının nesnel yapıya dönüşmesini de sağlar. “Burada malzeme hammadde anlamına gelir. Malzemenin akılsal kullanımı, seçim ve işleme demektir. Yapım ise, özel bir işlemenin ayırt edici özelliğidir(3).” Konstrüksiyon, malzemenin kullanımı ve yapma işlemini eylemin içine taşıyan –ideolojik biçimsel bağ kapsamında– fonksiyonel bir yordamdır. Devrimci enerjinin, yükselen ve çevreye kapsayıcı bir azim olarak yayılan cisimleştirilmiş halidir konstrüksiyon. Komünist öğretiyeye göre yapılanmanın kapitalist kentlerden farklı olarak, daha dinamik bir görünüme sahip olması gerektiği düşüncesindedi Rus konstrüktivizmi.

Bir tanım planından yola çıkarak, planlı bir sistemi içeren işlemlerle yapıyı oluşturan konstrüktivistler, yapma sürecinde rastlantı ve sürpriz denilecek unsurlardan kaçınıyorlardı. Yapılan her şey bir düşünce mantığının kalıbı içinde biçim kazanmalıydı. “Burjuva kentini tepeden tırnağa soymak gerekir” diyen konstrüktivistler Neoklasik mimariden ve genel anlamda emperyal sanat anlayışından kopmanın örneklerini oluşturmak azmindeydiler. Çarlık rejiminden miras kalan süslemeci görkemliliğin yerine, devrimci zekanın gücünü kanıtlamak derdindeydiler; bu da yepyeni soyut plastik değerlerle varılabilecek bir hedefti. Geometrinin ve yapı malzemesinin hissedildiği konstrüksiyonun, akılsal forumlara yönelik biçim kazanması evrensel olabilecek bir sanat anlayışının da alt yapısını oluşturuyordu. Tektonik kavramının açılımını karşılayan bu resim, geleneksel tuval resminin yüzey yapısını konstrüksiyon ve kütle içeren bir bütünlüğe taşır. Renkler yine tuval resminde olduğu gibi kullanılmakla birlikte, biçimlerin plastikselleştirilmesi ve onların yüzeyi patlatarak bir yüksek doku düzeyine taşınmaları konstrüktivist resmin, yani inşa edilen resmin örneğini oluşturur.

Önce yüzeyde bir konum belirleyerek malzeme yerleştirmek, sonra da oradan bir yapı niteliğinde –yükselti olarak– yerleştirme eylemi-

ni maksimize etmek Kùbizm'den Konstrùktivizm'e uzayan hamleyle sınırlanmayacaktı elbette. Alberto Burri'nin Soyut Ekspresyonist malzeme resimlerinden Arte Povera'nın atıl malzeme ve dekadandan nesnelere yapılan derlemelerine kadar bir başka yerleştirme tertibinin yeni bir temsil anlayışı olarak ortaya çıkışı, İkinci Dünya Savaş'ndan kalan moral değerler çöküşüne denk düşüyordu. İnsanoglunun kendi eliyle yarattığı vahşetin sanata yansıması Goya'nın "Kurşuna Dizilenler" resminde olduğu gibi simgesel retorikle olmayacaktı. Yakılıp yıkılan, tahrip ya da yok edilen sadece insan bedenleri değildi; binalar nesnelere ve yaratıcı yaşamı temsil eden ne varsa atıl birer "şey"e dönüşmüştü.

Tarihsizleşen, yaşamın değerler sisteminden eksilen ve kimlik-sizleşen ne varsa, şeyleştirilmiş (fiiliyatı ve vasfı sıfırlanmış) birer nesneye dönüşmüştü; insanlar dahil... Meseleye böyle bakınca savaşta esir düşen tıp doktoru Alberto Burri'nin yanık plastiklerden ve pörsük torbalardan yaptığı soyut malzeme resimlerini daha iyi anlayabiliriz. Ateşin fiziksel etkisinin ve kesmenin – dikmenin reel bir edim olarak trajik olanın temsilini üstlenmesi sanatçıyı durum tercümanlığından alıp hissiyat taşıyıcısı olma konumuna taşıyor. Bu yeni resmetme durumu malzemenin ellenmesi, taşınması ve yerleştirilmesi sorunsalını da gündeme getiriyordu. *Pictura*'nın anlamı seçip-almaktır. Yaşamdan bir detay seçip onu görsel temsiliyet düzeyine taşımak (pittura) bir ressamın esas işiydi; bu süreçte renk, tuval ve fırça sadece sanal bir görsellik oluşturmanın araçlarıydı. Fiziksel gerçeklik olarak malzemeyi seçip almak ve onu sınırları belirli bir yüzeye aktarmak ise gerçek anlamda bir yerleştirme disiplininin gerektiriyordu.

Malzeme resminin cephesel bir yüzeyden (resmin alanı) taşıyıcı yer düzleminde mekânsal bir konumlanma safhasına taşınması Arte Povera'yla olacaktı. Atmışlı yıllarda siyasi çalkalanmaların göbeğinde olan İtalya'da Prini, Calzolari, Pistoletto, Zorio, Boetti, Anselmo, Merz, Paolini, Kounellis, Penone ve Fabro gibi isimler –Neodadaizmin de etkisiyle– "estetik görünüm" yerine "estetik tavır"ın savunucuları olarak *Arte Povera** adı altında ortaya çıkarlar. Arte Povera önce Germano Celant, yetmişli yıllarda ise Bruno Cora gibi sanat eleştirmeni ve küratörlerin kuramsal katkılarıyla sanat tarihinde

kendi özgün yerine sahip olur. Tecimsel olmayan, üsluba dayalı biçim kaygılarından arınmış ve güncel argümanlar** etrafında tavır belirleyen sanatçılar olarak yaptıkları sergilerde mekân ve zaman ilişkisinin vurgulanmasına önem veriyorlardı. Mekân yapıtın bir parçası olmalıydı. Yapıtı belirleyen nesnelere ve zaman-mekân dinamiğinin fiziksel kanıtını oluşturan ateş, buz, meyve, hayvan gibi unsurları seçilmiş bir mekân içinde konumlandırarak yeni bir “sanat yapıtı” tanımına yönelmeleri “installazione (yerleştirme)” kavramını da gündeme getiriyordu.

Aslında Türkçeye “yerleştirme” olarak kazandırılan enstalasyon işleminin (bu aynı zamanda bir işlemdir çünkü seremonyal yönü vardır) daha doğru tanımlanabilmesi için “tesislendirme” olarak kullanıma girmesi gerekirdi. Enstalasyon birden fazla nesnenin ve fiziksel etkenin –birbirleriyle ilişkilendirilerek– mekanla bütünleştirilmesi anlamına geliyorsa “yerleştirme” sözcüğü bunu karşılamakta yetersiz kalır. Heykel de bir yere yerleştirilir ama kendi bedeni ve mekân arasındaki fenomenolojik ilişki tasarlanmış değildir. Halbuki enstalasyon, mekan ve nesne ilişkisini yapısal bir dolaylanma olarak öngörür. Resim yüzeyindeki yerleştirmelerden yola çıkarak mekana taşan enstalasyon uygulamalarına varmak istemem de bundandır. Resmin yüzeyi de tıpkı mekan gibi belirlenmiş ve ihtiva ettiği ne varsa bir bütün olarak tasarlanmanın enstrümanına dönüşmüştür. Ancak değişik olan önemli bir detay vardır: Sentetik Kübizmin kolajlarından Konstrüktivist resmin tektonik çıkmalarına kadar gözlemlediğimiz yerleştirme işleminde, resmin bir parçası olan katkı unsuru, değişken olma yetisi olmayan bir “şey” olarak resmin içinde yer alıyordu. Yani, resmin bir yerinde yer alan gazete parçası medyatik olana gönderme yapan kavramsal bir işleve sahip değildi. Hâlbuki Mario Merz’in gazete desteleriyle ve kuru dallarla yaptığı enstalasyonda şeyleşen gazete yerine, kavramsallaşan şey olarak gazeteyi buluyoruz karşımızda.

Arte Povera’da *kavramsallaşan şey* olarak kullanıma giren nesnelere hiçbir zaman rastlantısal bir ilişki düzeneğine tabi tutulmazlar. Arte Povera sanatçısı gerçeğin tanımını ya da temsiline yönelik çözümler yerine, gerçek ve sanat arasındaki ilişkinin yaşama nasıl yansiyebileceği üzerine geliştirdiği estetik tavrı ortaya koyarken,

mekân, zaman ve insan(sanatçı/izleyici)'in daha ilişkisel bir boyutta yüzleşmesinin de önünü açacaktı. Arte Povera sanatçılarının kavramsallaştırdığı “şey” ironiden, metafordan ya da metafizikten yoksun olmadı hiç. Bugün “Kavramsal Sanat” ya da “Güncel Sanat” adı altında üretilen enstalasyon, happening vb. gösteriler daha fazla bir kavramın görselleştirilmesiyle ilgili olduğu için görsel temsiliyet ekseninden kurtulup estetik bir tavıra dönüşemiyor. Bunun da nedenini sanat yapma ve sosyal etkinlik yapma arasındaki ayrımı görmezden gelmekte aramalı. Enstalasyon çalışmalarında çelişik olan şey “estetize edilmiş” gibi duran yapıtın kendisidir. Kounellis kömür torbalarını sergilerken “içi dolu görünen” kömür torbaları da sergileyebilirdi; alttan başka malzeme koyup şişirebilirdi torbaları. Ancak, önemli olan torbaların dolu görünümü değil, gerçekten dolu olmalarıydı.

Kavramın görselleştirilmesi, nesnelere kavramın “şey”i olma durumundan kurtarmıyor. Kavranması gereken şey ancak kavramsallaştırıldığı zaman bir dile dönüşebiliyorsa belirli bir dil yapısından bahsetmek kaçınılmaz olur. Hiçbir yapının temelsiz olmayacağı da bir gerçekse, sanatın arketipsel, kökensel verilerinden koparak bunun yapılamayacağı da ortada. Sanatın kökenleri insanın kökenleri demekse göreceksiniz: ne enstalasyon ne de happening, hiçbir şey “yeni” değil; hiçbir gerçek sanatçı bir Eski Mısır rahibinden ya da Amazon şamanından farklı değil... niyetler ve inançlar değişebilir ama insanın kendini zamana yazdırma azmi hiç değişmez. Kişinin kendi bedenini “total gerçeklik” içinde tesislendirme iradesi sanatla bir varlık göstermişse ve bunu araç gereçlerle, ritüel pratiklerle özgün bir irade olarak var kılmışsa “enstalasyon” dediğimiz şey hep vardı. Önemli olan eğilimlerin sahiciliği ve hangi gereksinimlere hangi düzeyde yanıt verebildiğidir.

Sanırım bu metin fazlasıyla didaktik bir seyir içeriyor. Farkında olmadan oldu diyeceğim ama samimi olmayacak. Bugünkü Türkiye sanat ortamında “Güncel Sanat” yapmakla meşgul olan çevrelerin diğer sanat disiplinlerine karşı içinde buldukları neredeyse “şoven” diyebileceğimiz tutumlarını akla getirince gerilere giderek bazı hatırlatmalarda bulunmanın faydası olacağına inanıyorum. Sanatın zamanının bölünemezliğini ve lineer bir ilerleme

güzergâhı üzerinden de çözümsenemeyeceğini, ancak tarihsel ve sosyo-kültürel dönüşüm noktalarında -fenomenolojik yorumu dayalı bir ifadeye gereksinim duymaktan ortaya çıkan dil farklılıklarından bahsedebileceğini görmek gerekir. Ortaya çıktıkları zaman “Sanatla gündelik yaşamın içinde yer alan davranışlar arasındaki mesafeyi kaldırmak ve anı tüketmek”le kendilerini yükümlü kılan Arte Povera’cılarının bugün hiçbiri “güncel” olan üzerinden argüman inşa etme derdinde değiller. Sanatın kendi özgün yapısını “her an, her yerde, herhangi bir şekilde olabilirlik” nosyonundan alıkoyarak, kendi ritüeline taşımakla aslında sanatı kendi özerkliğine de kavuşturmuş oldular. Bütün mesele de bu; yoksa tuval resmi öldü enstalasyon veya diğer medyatik ya da davranışsal biçimler ileri ve tek geçerli sanattır diye bir şey yok. Önemli olan sanat yapıtının hangi ihtiyaçtan ve hangi niyetten ortaya çıktığıdır; ve tabii ki, yapıtın nesnel-öznel niteliği ve sanatçının sağlam entelektüel alt yapısı...

1. Ümit İnatçı, Bakışma, “Avignon Kızları” 2007.

2. Modernizmin Serüveni 1, Yapı Kredi Yayınları, İst. (Der. Enis Batur, Kontrüktivizm 1922 yazısı)

3. Agy.

* Arte Povera: dekadandan, atıl (fakir) malzemelerden yapılan sanat.

** Güncel Sanat: “Arte Attuale (Güncel Sanat)” kavramını ilk (1967’de) ortaya atan Germano Celantı’dır; Arte Povera’nın bir güncel sanat olduğunu yazarken zamanın anlayışını temsil eden nesnelere kullanımına dikkat çekiyordu. Ancak, Michelangelo Pistoletto’nun “Venere dei Stracci (Paçavralar Venüsü)”sinde bir *hazır nesne* olarak kullandığı Venüs heykeli mitolojik göndermelerde bulunuyor. Bu da şunu gösteriyor ki “güncel” sözcüğü, şimdiki zamanı geçmişten koparmanın saf fiiliyatını içermiyor. Örneğin Hz. İsa’ya tapınmak antik olduğu kadar günceldir de...

SANAT YAPITI NEYİN VE KİMİN ŞEYİDİR?

Her bakılan şey bakanına benzer... Bakmak: gözle görülenin dile çevrilme evresinin ilk hali! Bakıyoruz ve bakıp gördüğümüz şey hakkında bilgi edinme ihtiyacı hissediyoruz. Her şeyin bir varlık düzlemi vardır; biz de bu düzlemde şeyle ilgili epistemik, ontik ve ampirik bir ilişkiye giriyoruz. O şey bir isimdir önce, sonra işlev, daha sonra da anlam. Yine de biz neyse ve ne kadarsak, o şey de ancak o kadar bize dönüyor. Aslında bahsettiğim şey (nesnel-öznel ayrımı yapmadan) “beğeni”nin kendisidir. Ne kadar anlıyorsak o kadar beğeniyoruz. O zaman “iyi”nin ya da “güzel”in ölçüğü beğeni olabilir mi(?) diye sormak gereği çıkar ortaya. Eğer yanıt “evet” ise iyi ve güzel kavramlarıyla yüzleşmeye hazır olmalıyız. Buna olanak sağlayan tek girişim alanı ise sanattır. Beğeni başıboş bir sezgiden beslenmiyor elbet; beğeni, bizim evrenle ilgili entelektüel yetişkinliğimizi ve yargı dayanaklarımızı içerir.

Dilde olsun plastik ve görsel düzeyde olsun, eğer ortada dönüştürülen ya da entelekyaya tarafından yeniden üretilen bir anlam veya gösterge varsa, bakmamız gereken şey sadece üretimin kendisi değil, üretendir de. Üreten, üretilen ve bakan (izleyen) arasında oluşturulan bu triloji aynı zamanda şey’in uzam geometrisini de oluşturur. İnsanların yer kaplayan şeylerle kurduğu ilişki, aslında ‘şey ontoloji’sine ilişkin kurdukları anlamın kendisidir. İşte bu nedenden ki, bir bilgi nesnesi olarak üretilen sanat yapıtının insan yaşamını kuşatan diğer şeyler’den ayırmsanacak nitelikleri taşımasından yayanayım. Ne sadece *kavram* ne de sadece *şey* sanatın zihinsel etkinlik alanında kendi başlarına öncü olamazlar.

Sanatta ‘yapmasını bilmek’ ve ‘bakmasını bilmek’ aynı derecede etkin bir tasarım ve üretim deneyiminin iki ayağını oluşturur. Neyi ne kadar yetkin yapabilirsek ve neye ne kadar yetkin bakmasını bilirsek o kadar yatkınlık becerisi oluştururuz. Sanatın bu beceriden yoksun olması onu basit bir kültür aktivizminin parçası kılar. Saf entelektüel konuşmalardan ve dil-kavram hâkimiyetli yapıt argümanlarından öteye gidemeyen sözüm ona sanat etkinlikleri hiç şüphesiz sadece bir zihin dışkılama işleminden öteye gidemeyeceklerdir.

Sanatçı ne bir şeylere göre, ne de bir şeyler için üretir. Sanat kendinelik arayışı içinde yaşamın her alanından beslenebilir ama her şey kendi olmak ve kendi kalmak içindir. Sanatçının kendi niteliksel kaygıları ve evren bilgisi iştahıyla sanat yapma adına ürettikleri, diğer değişik düşünce disiplinlerinden ayrılmazsa, sanat kendi edimsel içeriğinden koparılmış olur; bununla birlikte bunu yapmanın da sanatçı olma durumu ortadan kalkar. Eğer sanat kavramı belirli bir tanımı içeriyorsa, sanatçı da o işi yapan oluyorsa, tanımın dışında yapılan bir işin, inkâr edilen tanıma dayalı bir adlandırılmaya tabii tutulması çelişkili olur. “Sanata karşı sanat” saçmalığından bu yana “sanat umurumda değil” diyenlerin sanatçı edalarıyla sanat etkinliği adı altında ortaya koydukları dışkılama seremonisi olsa olsa, skatofil bir dışavurum göstergesi olarak algılanabilir.

Eğer “ben ne yaparsam sanat olabilir”se insan dışkısının da yapıta dönüşebileceği bir kapsam dahiline girer. Piero Manzoni “Sanatçı Boku” diye adlandırdığı (Merda d’artista 1961), içinde kendi dışkısının bulunduğu konserve kutularını (90 adet) o dönemin borsadaki altın değerine karşılık bir değerlendirmeye eş tutarak gösteriye çıkarması bu tür entelektüel eğilimlerin sıfırlanma anını zaten oluşturmuştur. Bunun üzerinden bir kez daha yeniden canlandırma yapılması böylesi öteci bir düşüncenin doğasına aykırı olur. Çünkü bazı düşünceler, Marcel Duchamp’ın Pisuar’ı (Fontaine, 1917) gibi bir defalık eylemler için geçerlidir. Carl G. Yung’un psikoanalitik değinmelerinden yola çıkarak “dışkı” sözcüğünü altın değerine eş düzeyde onore etmek gerçeküstücülerin leitmotivlerinden biriydi de; ve elbette ki burjuvazinin kültürel değerler silsilesine karşı radikal politik bir karşıgelim göstergesiydi. Ancak günümüzde –Güncel Sanat adı altında– bu tür eğilimlerin tekrar edilmesine tanık olmak bir sıradanlık haline gelmiştir. Bir yandan “aldırmazlık” tavrı, diğer yandan da estetize edilmiş bayağılığın bir özsaygı seremonisine dönüşmesi oldukça sayrıl bir entelektüel ortamı işaret ediyor.

“Sanatın ereği kendisidir” diyen Marx’ın, her düşünce alanına kendi özgürlüğünün verilmesi hakkında en doğru sözlerden birini söylediği ortada. Özdeksel ve tarihsel diyalektikten kopmadan kendi düşünce sistemi içinde üreten sanatın, kendi bilgi nesnelere üretirken her türlü akıl otoritesinden arınarak kendi aklını inşa etmesi

işte böylesi bir kendinelik arayışıdır. Burada kastedilen sanatın kendi ortodoksisini kurmak değil, tam aksine saklı bir doxa olarak yer kazanmaya çalışan neo-liberal sanat tanımlarının karşısında sanatın özerk entitesine sahip çıkmaktır. Kestirmeden şunu söyleyebilirim: sanat yapıtı sanatın ve sanatçının “şey”idir. Sanatın sınırlarını genişletmek yerine, sınırları ortadan kaldırmak isteyenlerin çabası boşunadır. Özgürlük kendini bilmektir kaybetmek değil.

Sanat yapıtı neyin ve kimin şeyidir(?) sorusunu sorarken anlam ve yapıt ilişkisi açısından ne tür bir yanıtla yetinmek durumunda olduğumuza da bir bakmak gerekir. “Anlamın modası geçmek üzere. Amacı sezilebilen bir tuvale artık uzun süre bakamıyoruz” diyor Emile M. Cioran, *Varolma Eğilimi* kitabında. Apaçıklık ve berrak anlam iddiası taşıyan yapıtlardan sıkıcı şeylermiş gibi bahsetmesinin altında yatan rahatsızlığı kavramak güç değil. Amacın yapma eylemini öncelenmesi, yapıtı bir düşüncenin gösterilebilenle imgelelendirilmesi düzlemine taşır. Burada anlam, yapıtın önünde duran öncelikli bir gereklilik olarak çıkar karşımıza. Her anlam, gösterilebilenle istediği apaçıklığa kavuşma hakkına sahipse, yazıdan görselliğe geçmenin bir gereği olur muydu? İmgeyi çerçevesi anlamlardan bağımsız kılmayı bildiğimiz zaman resim sanatına kendi görüntüsünün özgürlüğünü vermiş oluruz.

Bir yapıt sadece anlaşılacak –anlamlandırılmak– için değil, çözüm-senmek ve nedenselliğine yaklaşılmak için de ele alınır. Yani yapıt sadece anlamsal açıdan çözülmesi gereken bir şifre değil; herhangi bir iletişim geci niteliği taşımaz. Yapıt tinsel ve zihinsel bir coğrafyaya odaklanmanın diyalektik süreçte ortaya çıkan nesnesidir; belki de ikamet mekânıdır. Yapıtın eyleyicisinin de bundan farklı bir yaklaşımı yoktur. Yapıt anlatmanın değil kavramanın aracı sayılmalı. Ona bakmak o zaman anlamlı olur; daha doğrusu onda yaşamak...

Yapıt sergilemeyi bir görücüye çıkma işlemi olarak benimseyen sözüm ona sanatçıların sergilemek değil de sergilenmek derdinde olduklarını kaç sanat izleyicisi algılayabilir ki? Sanatçıyı yaşamı süsleyen aksesuar üreticisi olarak algılayanların karşısında bir bit pazarı esnafı gibi duran şu sözüm ona sanatçıların hayran duygudaşlığı

rollerine girme hallerinden kaç sanatsever anlar ki? Sanat yapmanın mevcudiyet sorunuyla ilgili olduğunu kavrayabilmek şöyle dursun, yapıtın hangi ontik tabakaya ait olduğu konusunda kıl kadar akıl yürütmeyen bir kişinin, yaptıklarına “anlam” yükleyerek onları “yapıt” kılmak istemesi bir sanatçı eyleyciliği sayılmaz.

Yapıt, tahayyül odaklanmasının görüntüye yansımaları durumunun aracı değil; yapıt, algı sürecinin düşünsel boyuttan nesnel üretim boyutuna aktarılma durumunda bir başka dile dönüşmüş halidir. Plastik sanatları yazın sanatından ayıran niteliksel ayırım da burada yatar işte. Kavram-merkezli yapıtların anlam-merkezli olmaya mahkûm olma durumları da bu ayırımın yapılamamasından kaynaklanır. Nesneye fikir giydirmek ve nesnenin fikrin üretim aracı olmasını sağlamak arasında fark vardır. Bir nesneye fikir giydirmek anlamı görüntüde olanla sınırlamaktır. Fakat fikrin üretim aracı olmasını sağlamak, nesnenin kendisinin üretimini anlamlı kılar; anlamın üretimini değil. Anlam nesnenin doğasında değil durumda bulunur. Ancak, bu gerçeklik de şeyleri yapıt kılmaya yeterli değil; nesnenin doğası da yapıtın bilgi silsilesinde yer alması gerekir. Öyleyse “anlam” yapma-oldurma eyleminin kendi nedenselliği içinde yer alır, yapılan şey’in görüntüsünde değil.

“Sanat yapıtı kimin ve neyin şeyidir(?)” sorusu doğal olarak yanıtını “sanat yapma” eyleminin içinde bulur. Sanat yapıtı sanat yapıtını eyleyenin ve sanat yapma eyleminin şeyidir. Yapıtın ve sanatçının üzerine egemenlik kurmaya çalışan kurumsal statülerin değil.

SANAT BİR OYUNSA –OYNAMAYI KİM SEVMEZ?

Homo Ludens

“Homo Homini Lupus (insan insanın kurdudur)” diyordu Romalılar. İnsanın insanı yemesini doğanın bir yasası olarak kabul ediyorlardı. Salt hayvani bir üstünlük ve alt etme dürtüsünün şekle vurması anlamına gelmiyordu şu “kurtlaşma” hali. Sezar, Avrupa’nın kuzeyine doğru ilerlerken olagelen sadece emperyal coğrafyanın yayılması değildi. Bir haftada 480 Bin Germen katledilmişti. Romalılar için savaş aynı zamanda bir hayatta kalma oyunuydu; ölüm sadece geriye dönüşü olmayan bir kazaydı. Bunca kan ve bunca yıkım arasında dünyaya miras bırakacakları sayısız güzelliklerin de yaratıcıları olduklarını düşünmek biraz tuhaf kılar insanı. İnsan, böylesine tuhaf bir yaratıktır işte. Tüm bunları düşününce, biz insanların *Homo Sapiens* nitelenmesini hak edecek kadar akıllı olduğumuz hakkında kuşkuya kapılıyorum. Evet düşünüyoruz, deneyimlerimize bellek kazandırıyoruz ve bilgiyi araçsallaştırıyoruz ama “kötülük” diye adlandırdığımız ne varsa tekrar, tekrar başımıza gelmesinin önünü alamıyoruz. Yapıyoruz, yıkıyoruz; yıkıyoruz, yapıyoruz. Peki, biz ne kadar *Homo Faber*’iz? Görülmüştür ki bazı durumlarda hayvanlar da alet kullanabilmenin bilincine varmışlar ve bunu davranışlarının bir parçası haline getirmişlerdir. Peki biz kimiz? İnsana özgü bir başka özellik olarak *Homo Ludens*’i, *oyun oynayan insanı* bu nitelermeler arasına katamaz mıyız?

Johan Huizinga, “Homo Ludens” adlı eserinde yeryüzünde insana ait her şeyin başlangıcının oyun olduğunu ve oyunun bir yaşama bağlanma ritüeli olduğunu anlatmaya çalışıyor. “Önce oyun vardı! Oyun kurgusal olduğu bilinen ve gündelik hayatın dışında yer alan, bununla birlikte oyuncuyu da tamamen içine çeken gönüllü, özgür bir eylemdir. Sınırları özellikle belirlenmiş zaman ve mekân içinde gerçekleşen, her türlü maddi çıkardan ve yarardan uzak bu eylem, verili kurallara göre, belli bir düzen içinde yerine getirilir. Oyuncu ve kimi zaman da seyirci kendinden geçer, coşar (J.H. Homo Ludens, Ayrıntı Yayınları).”

Kolektif hayatın bütün önemli biçimlerinin –ibadet, şiir, müzik, dans, bilgelik, bilim, hukuk, mücadele ve savaş– ortaya çıkışında oyunun son derece etkin bir rol oynadığını, Doğu ve Batı dünyasına

ilişkin zengin tarihsel bilgi ve belgelere dayanarak gösteren Huizinga, modern çağlarla birlikte oyunun hayatı zenginleştiren bir unsur olmaktan çıkıp, bugünkü dar anlamına kapandığını ve katlanılması daha güç, renksiz, tekdüze hayatlar yaşamaya başladığımızı söylüyor. Homo Ludens, Latince “oyun oynayan insan”, “oyuncu insan” anlamlarına geliyor. “Oyunun geleneksel anlamda hayatı zenginleştiren bir unsur olmaktan uzaklaştığı, sokaklarımızdan ve gündelik yaşamımızdan eksildiği ve tüketimi besleyen bir endüstri dalı haline geldiği çağımızda, kolektif hayatın hukuk ve düzen, zanaat ve sanat, bilgelik ve bilim gibi önemli biçimlerinin kökeninde mitos ve ritüel yoluyla esas olarak oyunun yattığını (J.H.)” ortaya koyuyor Johan Huizinga 1938 yılında kaleme aldığı bu çalışmasında.

Mehmet Rifat’ın önce Kaf sonra da Yapı Kredi Yayınları’nda genişletilmiş olarak çıkan kitabında ise daha entelektüel-eğlenceli olarak bir başka *homo türünün* karşımıza çıktığını görürüz: *Homo Semioticus*. “Homo Semioticus, hem dünyanın insan için, hem de insanın insan için taşıdığı anlamı/anlamları kavramaya çalışan ve bu anlamsal (semantik) bütünlerin üretiliş aşamalarını bir söylem içinde yeniden anlamlandıran ve bütün bu işlemleri bir ‘oyun’ oynayarak, yani hem haz duyarak hem de haz vermeye çalışarak yapan insandır (M. Rifat Kaf Yayınları, 1996).” Demek ki soyutlama yeteneğine ve anlamları yeniden kurgulama yeteneğine sahip olan Homo Semioticus da aslında bir Homo Ludens akrabasıdır. Yaşamı daha çekilir yapan ve hatta onu haz alınacak bir direnç biçimi haline getiren “oyun” her zaman için çocuksu bir masumiyeti dile getirmez elbette. Yine Huizinga’nın işaret ettiği gibi hukuktan savaşa, sanattan toplumsal yaşama, ömrümüzün her aşamasında kendimize bir rol biçerek yaşama tutunmanın bir şekle gelme halidir oyun. İşte tam da buradadır ki –her şekil bir anlam taşıdığına göre– seçtiğimiz her rol de bizi anlatır ya da hayatı nasıl anladığımızı anlaşılar kılar.

İnsan türü üzerine yapmaya çalıştığım bu zihin sağlması aslında kendimi ve şu içinde yaşadığım dünyasal sahneyi kavramakla ilgilidir. Metafiziksel ya da aşkınsal dünyanın sahnesinde birçok “ben”den başka kişiler olmadığı için yüzleştiğim tek öteki yine kendimdir; ama şu dünyasal sahnede kendine rol kuşanan o kadar çok insan var ki... işte savaş aslında kimlikler ve nitelikler arası değil

roller arasındadır diyebilirim (rollerin içi çoğu zaman boştur ya da rol kostümle bağdaşmıyor). Ne yazık ki Homo Ludens artık var kalmak için kendi oyununu başkalarının zafiyeti ve kendini muzaffer kılma üzerine kuruyor... Evet ben de her ne kadar bir Homo Semioticus olsam da –ki daha derinde bir homo aestheticus ve homo poeticus yatıyor– birçoklarıncı “kendi bokuyla kavga eden adam” olarak anıldığım için bir Homo Ludens de sayılırım. Fakat içinde bulunduğum çalışma ortamında, çatıştığım Homo Academicus’larla ne tür bir sahnede nasıl bir rol üstleneceğimi bilemiyorum; çünkü onlar içlerindeki Homo Ludens’i çoktan katledip yetişkinlerin ciddiyet mertebesine ulaşmışlardır. Unutuyorlar ki yolun sonunda her zaman bir “game over” yazısı vardır.

Söyleyeceğim şu ki, yaşam, inceldiği yerden kopması gereken sonsuz anlarla doludur. “Normal” dediğimiz şeyler, sınıksız sarılmaya çalıştığımız normlardan başka bir şey değiller. Aslında ömürleri çok kısa olan ve Khronos (zaman) kavramından bağımsız olarak daha fazla Topos (mekân) kavramıyla bağı olan “normalite”ler önümüzde duran en büyük engeldir. Bunu kırmanın yolu “anormal” davranmaktan geçer. Yoksa bu da mı bir rol sayılır? Evet öyle... ama şunun da bilincindeyim: şu üzerinde oynadığımız sahne kimsenin tapusunda değil. Bunun da ötesinde, kimse kimsenin malı değil. Ah şu politikacılar ve sözüm ona şu iktidar sahipleri bunun bir farkına varsalar?

Sanat ve Oyuncak/Oyun Arası Beden

Mevcudiyetimi kuşatan koşullara karşın eğilgen ve dirençsiz bir yaşam eyleyicisi olmaya meyil vermedim hiç. Yaşamı bir sahnelenme olayı olarak kabullenmek ve duruma göre rol kesmeyi bir marifet saymak, kişi olma bilincindeki zafiyeti gösterir. Olayların vuku bulma süreci içinde herhangi bir oyunculuğa kendimi alıştırmaya gibi bir çabam olmadı hiç. “Gibi yapmak” ya da “gibi olmak” bir oyunculuk nosyonunun reel olanla çelişme halini yansıtır aslında. Yine de insanların büyük bir çoğunluğunun kabullenilme kaygısıyla ve her şeyden önemlisi, derin bir statü endişesiyle yaranma arayışlı davranışlara bürünmesi, fazlaca normal karşılanmaktadır.

Sahici olmak için yetkin bir bireyoluş süreci yaşamak gerekir. Ancak “kendi” olanın kendinde olabilme yetisine sahip olabileceği

düşünülürse, kişilerin kendini göstermek yerine -kendini saklamak anlamına gelen- rol yapma-oynama gereğinin özgüvensizlikten kaynaklandığını kestirmek zor olmaz. Birilerine ve ortama ters düşmeme gayretiyle fikrimizi ve tavrımızı kendimize saklamak durumunda olmakla, saklanmak arasında bir fark yok; bu da oyunun bir parçası işte: bedenimiz ortadayken zihnimize saklambaç oynamak... Bu tür bir saklanma oyunu, eksilmekle eş bir durum olmakla birlikte, eksildiğimizi yeniden kazanabilme yetimizi de körelten sosyopatik bir geri çekilmedir.

'Her şey benimle anlamlanır, öyleyse kendimi ayartılabilme derecesine ayarlayım' gibi bir anlayışın dışavurumu sayılan bu tür bir "göze girme" oyunculuğu, bizi tikel konumdan çoğul konuma taşıyan yanılgısı veya aldatisından kaynaklanır. Olayı "ben" in merkezine taşıyıp bir durum içkinleşmesi gözetmek yerine "ben" i olayın merkezine yerleştirme girişiminde bulunan kişi kendini fark ettirmenin oyununa başvurmaktan başka bir şey yapmaz aslında.

Ben kendimi, kendimle oynayacak kadar oyuncaklaştırmak isterim. Bu durum, rol-oyun yapmaktan daha nesnel bir mevcudiyet eğilimi içerir. Arzu edilen ya da itici bulunan bir kişi olma kaygısı taşımadan, kendimi hem kendime, hem de diğerlerine bir oyun nesnesi olarak sunmam beni daha fazla kendim kılar. Oyun yapmak yerine, kendi kendini oyuncak kılmayı bilen kişi kendini başkalarına bölüştürme cesareti taşıyan kişidir. Kendi kişiliğinde hem bilge'yi hem de çocuk'u taşımasını bilen kişiye aittir bu cesaret.

Çocuk kendini koruma ya da sakınma kaygısı taşımaz; utangaçlığı da yetişkinlerin baskısından kaynaklanır. Bilge ise yanıltan ya da kötünün gazabına uğramaktan korkmaz; onun için her tecrübe yaşamaya dair bilinçlenmenin harcı sayılır. Sanatçı olmak da böylesi bir kişi olma dengesini içerir. Kendi doğrularını sınanacak bir şekilde ortaya koyarken yanlış anlaşılmaktan korkmak ya da hoş gitmemekle ilgili bir tedirginlik hali yaşamaz sanatçı. Çelişmenin yaşamın bir parçası olduğunu bildiği için ille de kabul görmek adına rol kesmez, bir başka kişiyi oynamaz. Çünkü asıl riskin incinme, kırılma ya da dışlanma olmadığını bilir; asıl risk: sanatçının, başkalarının önyargıları sebebine kendine gösterdiği ilgiden vazgeçmesi ve kendi ben'inin ontolo-

jik inkârına varan eksilmenin kurbanı olmasıdır. Bu, bariz bir kişilik imhasından başka bir şey olamaz.

Sanat bir anlamda entelektüel bir oyundur da; yapıt bu oyunun oyuncuğu olma durumundadır. Bu oyun, rol kesmekle ilgili bir oyun değil, oyuncakla kurulan nesnel bir ilişkinin ritüelidir. Bu anlamda yapıt, yaşama tutunmanın aracı olan en dirimsel oyuncaktır. Bedensel olarak bu oyuncakla kurulan ilişki bedenini yeni bir uzam kazanmasını sağlar. Kendini üreteni içkinleşen ve kişileşen yapıt, oyunun şey'i değil oyunun kendisidir; çünkü oyuncak artık şeyleşmeye maruz kalmayacak kadar bir kendilik tezahürüdür. Sanatçı ve yapıt ikilisinin bütününde kavranılabilen oyuncak, gündelik yaşamda olduğu gibi "gibi olma" ya da "gibi yapma" şeklindeki rol kesmelere izin vermeyecek kadar reel bir kılıgyı içerir. Burada "şey" yapıt olması için dönüştürülür ve zihinsel bir oyunun oyuncuğu kılınır; şey, bir başka şeyin rolünü yapmaz; kendisidir ve kendisi kalır. Sanattaki "gibi yapma" bir içkinleşme durumudur; kendisini başkasının yerine koyma değil. Sanatçı yapıtla söyleyeceğini bir başka kişinin yerine girerek söylemez; yapıt zaten dilin kendisidir yansıması değil.

Sanatçının sanatla "gibi yapma"sı bilginin nesnesine dönme arayışından kaynaklanır –ayna yansıması şeklinde– taklit yapma arzusundan değil. Oyuncak ve oyun arası beden (sanatçı-yapıt) o kadar sahici kalmaya mecburdur ki, bunun tersi, yani yansıtmacı taklit, yapıtın inkârı sayılır; çünkü yansıyan, eşyanın doğasıyla değil dış görüntüsüyle ilgilidir. Yapıt, görüntüye taşınan düşüncenin bedendir, görüntüde olanın yansıması değil. Bu durumda sanat, kendi kalma direncinin estetiğine de dönüşebilir.

SANAT ve EGO’NUN UYANIKLIK HALİ

Bilinçaltı-Ritüel

Sanat, genel geçer değerlerden kopmaya doğru evirilmenin olanaklarını arayan bir akıl tertibini ve yeteneğini içerir. Ne kendini imha eden, ne de edilgin bir algı yetisinin istasyonu haline gelen şey olmak istemez sanatın akli. Edilginliğe ve kendine yabancılaşmaya yüz vermeyen bir zihinsel özgürlük iradesini yansıtan sanat, elbette ki ancak kendi-içinci bir araçsallaşmaya imkân verebilirdi. Sanatın akli bilgidен beslendiğı kadar sezgiden de beslenir; bu yüzden, sanatçının egosu sürekli bir uyanıklık halinin bekçisi olmak durumundadır. Hal böyleyken –sanatın bazı tarihsel süreçlerinde– uyuşturucunun psikadelik dışavurum otomasyonunu tetiklemek için kullanılan bir akıl bozucu olarak kullanılmasından hiç kaçınılmadı.

Aklın dingin muhakemesi denetiminde tutulan yapıtın, akıldışına sıçramasını istemenin kendisi de, yine aklın irade tasarımıından kaynaklanan bir dürtü yönetmenliği durumunu yansıtır. Sürrealistlerin bir dönem uyuşturucu kullanarak yapıt üretmeye yönelmeleri böyle bir tasarımın ürünüdür işte. Burada bile kol ve akıl arasındaki ilişki başıboş bir ilişki değildi. Sonuçta alanı ve sınırları belli bir tuvalin karşısında psikadelik bir jestüalitenin verisi olan dağınık bir zihin çizelgesiyle karşılaşırız. Yine verili bir sonuca kilitlenmiş bir tasarım söz konusudur burada.

Sanatta uyuşturucu madde kullanımının kökenlerini Şamanî ritüellerde aramak lazım. Uyuşturucunun neden olduğu sanrı halinin etkisi altındayken doğanın anime olduğuna ve doğal varlıklarla para-normal bir diyaloga girdiğine inanan şamanları örnek alan bu animist eğilimleri sanatın içinde görmek herhangi bir anomaliyi içermez. Sanatçı zaten, normalitenin sınırlarını zorlamak adına vermediğı sınav kalsın istemez. Ancak günümüzde sanat ve uyuşturucu, ne yazık ki bu bağlamda bir arada anılma durumunda değiller.

Egonun sürekli uyanıklık halinden ürken ve bir anlığına uyuşarak yaşamdan el-ayak çekme düşüncesine kapılan sanatçının uyuş-

turucuya başvurması, kendini dolaşım dışı bırakma ihtiyacından kaynaklanabilir. Ya da algı yetilerini kısık bir düzeye indirip aklını sürekli fikir saldırlarından kurtarma gibi beyhude bir zihin zırlanmasına ihtiyaç duyduğu için uyuşturucuya başvurabilir. Aslında bu tür kısa devreli kaçaklıklar cesaret yoksunluğundan kaynaklanan teselli arayışlarının ta kendisidir; içinden çıkılması zor bir daralmadır.

Uyuşma ihtiyacına direnmenin en sağlıklı ilacı, dozu iyi ayarlanmış bir uyuşturucu değil, dozu iyi ayarlanmış bir öfkedir. Uyuşturucuya yenilen, darmadağın olan ya da erken yaşlarda yaşamını yitiren birçok sanatçı ismi geliyor aklıma. Sanat tarihinde oldukça kabarık bir liste çıkar karşımıza. Hepsinin de hayatında bir hoşnutsuzluk ve hızlı yaşama iştahının yarattığı sıkışık kalmışlık duygusu vardı. Kendini frenleme ve hayal kırıklıklarına karşı direnme adına içine düştükleri alkol ve uyuşturucu batağı ne sanatlarına ne de yaşamlarına iyi geldi. Kendi öfkelerinden bu kadar korkmuş olmaları onlara bir fayda getirmedi. Dalgakıran olmak yerine, dalga yutan olmayı seçtiler ve hayatın sert dalgaları altında boğularak öldüler.

En büyük sanat eseri, sonuna kadar ve mümkün olduğu kadar, iyi yaşamak ve iyi üretmektir. Bizi diri tutan, aklımızı algı ve düşünme sürecinin içinde üretken bir devingenliğe kilitleyen yılgınlık değil, öfkenin kendisidir. Sanatçının uysallık ve uyuşmuşluk halleriyle ne duygusal ne de duygusal, herhangi bir bağı olmamalıdır. Sanat egonun sürekli uyanıklık halini besleyen tek bağımlılık maddesidir ama asla uyuşturucu değildir. Aklın hata yapma ihtimali olabilir; ama bu hatanın kendisi bile çoğu zaman bir değişim enerjisine dönüşebilir. Risk sever olmayan bir akıl, açılımları dürtüklemekten yoksundur zaten; sanatın akli böyle bir korkaklığı reddeder. Uyuşmuşluk içe yıkılmanın tutsağı kılarken insanı, herhangi bir kalkışmaya imkân kalmamıştır artık. İlk hedefimiz her şeye rağmen yaşamak olmalı. Sanat böyle bir yaşamseverliktir işte; her türlü çileye katlanarak “güzel” yaşamasını bilmek; dipdiri bir öfkeyle. Söz öfkeye gelmişken, Soluma* adlı kitabımdan bir metni bu metne ulayarak egonun uyanıklık halinin ne tür bir öfkeye muhtaç olduğu hakkında daha açık bir anlama kavuşalım.

Var olma eğilimi olarak öfke

“Buluşlarımızın hemen hemen tümünü, öfkelerimize, dengesizliğimizin artmasına borçluyuz. (...) Eylemleri yüzünden lanetle cezalandırılan öfkeli kişi, lanetine karşı gelmek için ancak çılginca ve saldırganca doğasını izler, kendini aşar, girişimlerini takip eder. Bu girişimleri onu cezalandıracaktır. Yaratıcısına karşı gelmeyen yapıt yoktur: şir şairini ezecek, sistem filozofu bunaltacak, olay da eylem adamını. İç sesine uyararak ona yanıt veren, özüne kıyan insan tarihe karışır; yalnız o, insan doğasından bağımsız olan, varlığın bağrında keyfince yan gelebilmesi için armağanları ve yeteneklerini feda eden insan kendini kurtarır.”

E. M. Cioran / Varolma Eğilimi.

‘İnsan ancak dingin kalabilirse içsesini duyabilir’ gibi kesin bir yanılgıya düşmek bizi yaşadıklarımızı usavurma gereksiniminden uzak tutar. Sözüm ona derinliğimize inmek adına tüm sarsıntılarımızdan arınmak bizi o kadar tenhalaştırır ki gelgeç bir isteksizliğin tutsağı oluruz. Girişken bir us-edimi yerine, yaşam emaresi sayılan gürültüden eksik kalmak öfkenin kabiliyetini köreltmekle eşit; buna rağmen sakinlik, ağırbaşlılığın göstergesi olarak telkin edilir. Öyle ya: sakinlik içe-atma’ya elverişli bir edilginlik durumudur; tedirginlik ve öfke senin neyine küçük adam! Uyuşmuşluğa alıştırmış bir zihin, tedirgin olmayı göze alamadığından hiçbir zaman hiçbir karşigelim kiptirtisine sahip olamaz.

Dönüşümü motorlayan zihinsellik ancak alt-üst olmuşluğun içinde barınabilir; mülayim ve davetkâr bir iyicilik, karşılaşmaktan ürperen, ödü kopan zavallıların dinginliğe sığınma halidir. Hâlbuki öfke, kahrolmayı da göze alan *kendine karşı düşünme* cesaretinin devingenliğini içerir.

Daralmaya karşı öfke! Söz konusu öfke, içinden çıkılamazın karşısında tetiklenen sinirsel bir dışavurum ya da tepkisel bir hâllenme değil; bu öfke, varlık sınırlarımızı daraltmaya çalışan başat vasatlık karşısında aldığımız kendi kalma gardının ahlaki bir göstergesidir. Sınırlarımızın ötesine sıçramayı göze alacak kadar cesaret sahibi olamazsak kendimizi keşfetme olanaklarından yoksun kalırız. Öfkesizlik, cesaret sahibi olmayanlara özgü bir haldir; kendi sessizliğine yatılı olanların şakak karıncalanması gibi bir şey. Kimileri için

böyle bir aldanma kurtuluştur; böylesi sinsi bir aldırma içine gömülmeyi bilgelikten sayarlar. Doğruluğun ve hakikatin deliliğe muhtaç olduğunu unutmakla sükûnete varacağına inanan bu kişiler, kendi varlıklarıyla olan anlaşmazlıklarını uysallıkla çözeceklerini sanıyorlar; ne büyük yanığı! Bu anlaşmazlığı ancak ölüm paklar.

Öfkesizlik de en az sevgisizlik kadar biçare bir durulma durumudur. Hislerin sentetikleşmesi ve talimatlı davranışların insanı diri diri bir tabuta kapatması beni o kadar incitiyor ki... “İnsan hiçbir şeyi sevmediğinde ancak yaralanmaz olacaktır” der Çinli düşünür Çuang-Tsu (İÖ 4. Yy.)... Bir şiirimde “sevmek yaralanmaktır (Yarılma, Üİ şiir/felsefe-2006 Ars Operandi Yay.)” demiştim; felsefe uzaklık ya da zamansal derinlikler tanımaz, iki buçuk milenyum-luk bir mesafeden bile aynı duygusal hakikatleri edinebiliriz. Öfkelenmek de yaralanmaktır ve insan hiçbir şeye öfke duymadığında ancak yaralanmaz olacaktır (çünkü öfkesizlik erdemsizliktir)... Ne tuhaf değil mi? Yaralanmayı göze almayan bir yaratık olsaydık, neslimiz bugüne kadar tükenmiş olmayacak mıydı? Cioran boşuna mı dedi: “buluşlarımızın hemen hemen tümünü, öfkelerimize, dengesizliğimizin artmasına borçluyuz” diye... İyi ki sevgi var; ama iyi ki öfke de var!

*Soluma, Ümit İnatçı, Sanatçı ve Yazarlar Birliği Yay. 2009.

SANAT NE İŞE YARAR, SANATIN YÜKSEĞİ ALÇAĞI OLUR MU?

Milliyet Sanat'ın Ağustos(2005) ayı çıkışı yukarıdaki soruları sorarak yeni bir tartışma gündemi oluşturmaya çalışıyor. Küratörlük tartışmaları yeni durulmuşa benzerken şimdi de bu tür bir tartışmaya girmenin ne zararı var diye düşünenecek değilim elbette. Benim tuhafıma giden, başka bir şey aslında: Türkiye'nin entelektüel ortamının genelde bir tartışma ithalâtçılığı yapması. Türkiye'deki sanat ortamının her zaman, yapacağı tartışmaları ithal etmesi ve sanatın sürer durumuna müdahale edecek eylemlerden kaçınması aslında bu işi kaçamak oynamasından kaynaklanır diye düşünüyorum. Avrupa ülkelerinden birileri bir şeyler geveleyecek onlar da önüne yem atılmış civcivler gibi heyecana kapılacaklar. Oxford Üniversitesi'nden Prof. John Carey "Sanat Ne İşe Yarar?" adlı kitabıyla tipik akademik kaşınma tiklerinden birinin örneğini vererek böylesi abes bir tartışmayı başlatmak istemiştir. "Herhangi biri bir şeyin sanat olduğunu söylüyorsa o sanattır" diyerek yanlış bir Wittgenstein okuması yaparken, diğer taraftan da "yüksek sanat"la "alçak sanat" arasında bir ayırım olmadığını vurgulayarak tam bir tartışma boşunallığı örneği veriyor.

Bu tartışmaları Londra'da bulunduğum sürece epey takip ettim. Bu konudaki duruşuyla sanat eleştirmeni Matthew Collings'i hep takdir ettim. Bir şeyin başka bir şeyden daha değerli ya da önemli olduğu düşüncesinin ifade edilme özgürlüğü kişinin elinden alınırsa sanatın varlığının ne anlamı olurdu ki? Collings de "yüksek sanat" konusunda ödün vermeyen sanat yazarlarından biridir. Aslında "Popüler sanat" diye bir kavram ortaya atılmasaydı, "yüksek" sözcüğüne de ihtiyaç olmayacaktı. Kapitalizmin değerler çöküşüne neden olan toplu ve çoklu tüketim sistemlerinden biri olan kavramsal bulanıklık pratiği, birçok kişiye cazibeli gelebilir ama altında yatan Makyavellist ahlâkı sezinleyen birisi olarak beni fazla cezbetmez. Amerikan pazarlama sisteminin içinde vitrinleştirmeye çalıştıkları "en fazla ünlenen, en fazla tüketilen" olma gibi "popülerlik" eğilimleri benim iplediğim şeyler değil. Edilgenliğe, vasatlığa boyun eğmek ve güdümlü kitle kültürüne yenik düşmek mi düşer sanatçıya? "Herhangi biri" ya da "herhangi bir şey" kendi içinde "herkes" ya da "her şey" önermesini de barındırıyor. Evet, her şeyden sanat yapıtı

olabilir; çünkü zaten sanat, şey'den belirli bir dil kurma eylemidir. Tabii ki bu eylem kendi içinde zihinsel yetkinliği ve filozofik dayanağı da barındırır. Bu yetkinlik ve dayanak, "şey" hakkındaki bilgiyi oluşturmadan, yani kategorik nitelemeye dayalı bir açılımı elde etmeden ne tür bir dil ya da anlam kurabileceği konusunda kendi düşünsel düzeneğini de oluşturur. Bu tür bir düşünme sistemini, sanatı doğru koklayamayan akademisyen vs. gibi tiplerin kavrayabilecekleri konusunda şüphelerim var. Sanat yapıtına dönüőecek bir nesneye el sürmeden sanatın neliği hakkında ahkâm kesmek aşırı okumaya alışkanlık yapmış entelektüel ya da akademik çevrelerin işidir. Elbette ki "herhangi biri"nin söylediğiyle herhangi bir şey sanat diye adlandırılmaz. Ama herhangi bir şey bir sanatçının elinde sanat yapıtına dönüşebilir.

Yapıt kendi içinde 'yapma eylemi'ni de taşır. Plastik Sanatların, fiziki gerçeklikten yoksun, zihinsel bir etkinlik alanı olabileceği kanısını benimser olmak anlamına gelecek bu tür yaklaşımlar, biraz da sözden şey yaratma inancını barındırır içinde. Bu bizi tanrısal yaratı düşüncesine kadar taşır: "Tanrı, olsun dedi oldu" yani önce "söz" (logos) vardı sonra da "şey". Burada kutsal kitaplardan yaradılıő efsanesi alıntılı bir düşünce sistemi dikkati çekiyor. Herhangi biri olarak herhangi bir şeye "Bu bir sanat eseridir" diyeceğim ve bu bir sanat eseri olacak. Tanrılık gibi bir şey... Olay bu kadar basit mi? Hâlbuki bir şeyin ne olduğu hakkında bir yargıda bulunmakla, yargının kendisi "kişi"yi herhangi biri olmaktan, "şey"i de herhangi bir şey olmaktan alıkoyar. O zaman ise yargı dayanağının önemi ortaya çıkar. O da nedir(?), bir şeyin ne olduğu hakkındaki bilgi ki bu kendi içinde ilgiyi, bilinci, dikkati ve farkındalığı taşır.

"Yüksek sanat" ve "alçak sanat" arasında bir ayırım yapılamayacağını öne süren İngiliz Profesörümüz kavramların nasıl ve neden ortaya çıktığının farkında değil herhalde. Eğer ortada iki kavram varsa bunlar dilsel ve anlamsal bir gereklilikten ortaya çıkmıştır. Eğer elma ile armut arasında bir fark yoksa neden birine elma öbürüne de armut desinler ki? Yüksek sanat ve alçak sanat kavramları, daha fazla sanatsal (artistik) ve zanaatsal uygulamaların niteliksel ve amaçsal ayırımını belirtmek için kullanıma sokulan kavramlardır. Bunu bir zekâ seviyesi ırkçılığı gibi algılayıp sanat uğraşını sözüm

ona daha eşitlikçi bir konuma taşımak için çaba harcayan winebar entelekyası, eninde sonunda bir Mikelanj heykelini panayırbiblo-cusuyla aynı kefeye sokmayı becerebilir.

Bu tür bir nitelik sıfırlaması neodadaist düşüncenin kırıntılarını içinde barındırır da aslında yapılmak istenen sanatçının yaşadığı anti-konformist kopma durumunu patolojik bir konuma taşımadır. Sanatın yüksekliğini bir sınıf yüksekliği olarak algılamakta ısrar edenlerin yanında bir de “yüksek veya alçak sanat diye bir şey yok iyi ve kötü sanat var” diyenler var. Peki, sorulmaz mı? Niye kötü sanatın tarihi yok, müzesi ya da galerisi yok diye. Bu oldukça göreli bir durumdur. O zaman inanın hiçbir zaman bir Van Gogh müzesi göremezdik; çünkü kendisi zamanında çok berbat bir ressam olarak algılandı. Yapılan bir resim veya heykel iş olarak iyi veya kötü olabilir. Ama onu yapılan işin kendi iç disiplinine göre yargılasın. O işin kendi içinde yeterliği tartışılmadan bir sanat yapıtı olarak algılanması ve sanat eseri mi, değil mi(?) diye bir tartışmaya girilmesi zaten eşyanın tabiatına aykırıdır. Sanatsa sanattır değilse değildir. Tabii ki bu vurgulamanın da yargı dayanakları yok değildir.

Sanat ne işe yarar? Sorusu akademinin son sınıfındayken sınav sorusu olarak sorulmuştu bana. Yanıtım “bir işe yaramaz” olmuştu. Marx’ın “sanatın ereği sanatın kendisidir” tümcesinden yola çıkarak ben de bir Benjamin, Marcuse, Adorno, Habermas vb. düşünürlerin takipçisi olmuşum. Sanatı bir yaratı ya da yansıtma işi olarak görmüyorum; sanat bir entelektüel üretim işidir. Var olandan yola çıkarak onun algılanabilirlik imkânlarını çoğaltmak ve yeni okuma biçimleri sunmaktır sanat. Bu, sosyal ya da politik açıdan kendini bir işleve ya da bir yarara adama anlamına gelmez.

Sanat “kendinde bir iş” olduğu için bir başka işe yarama kaygısı olamazdı. Yararcı olma kaygısı sanatı bir başka düşünme sisteminin içine çekme eğilimi taşır. Sanat “bir işe yarar” değil de, bir itkiyi, tepiyi belirler diyebiliriz. Kişinin, yeryüzü bilgisine ve insan zihninin işleyişine dair sosyal yaşamın öngördüğü normlardan bağımsızlaşarak, kendi farkındalığı ve farklılığını ortaya koyma çabasını motorlayan bir itkinin belirlenmesini sağlar sanat. Bunun da içinde bilimin bilgisi, felsefenin sınaması, sanatın da sağaltması yer alıyor.

Sanatın gerekirliliği ve sanatın yararlılığı iki ayrı şeydir desem farkı ne diye soracaksınız. Her “bana gerekir” olan bana yararlı olan anlamına gelmez elbette. Sanatın edimselliği olay’ın meydana gelişiiyle belirlenir. Her olayın yararlı olması gerektiği varsayımından yola çıkarsak, hayatta olay olan her şeyin –felaketlerin bile– yararlı olacağı sonucuna varırız. Yararcılık, gerekircilik, görelilik... tüm bu kavramları içine alan büyük bir tartışmaya kadar uzanır bu iş; sanatın felsefeden ayrı bir argüman alanı içinde ele alınamayacağını tekrar hatırlatma gevezeliğiyle bu argümanı burada frenleyim.

Geçenlerde, Kıbrıs’a 74’den sonra yerleşen Türkiyeli bir arkadaşıla birkaç söz geçti aramızda. Şu an yazının burasında yeri gelmişken size de aktarayım. Türkiye’den bir sanatçı arkadaşın sergisini indirdim, eserleri gelip alacak olan aracı bekliyordum. Orada bulunan bu arkadaş, “yahu şu resimlerin ne anlamı var ben hiç anlayamadım” diye hayıflandı. “Hani şöyle güzel manzara resimleri olsa var ya ben de evime asardım yani...” ve devam etti: “Maraş’ta bize verilen Rum evinde bunlardan beş altı dane vardı, vallaha aldım tavuklara kümes yaptım...” “İyi, bir işe yaradı hiç değılse” demek de bana kalıyordu. Böyle işte; bir yandan sanatı önemsiyoruz, onu zanaat denen uğraştan ayırmaya çalışıyoruz, diğer yandan da sanatın bir “iş”e yaramadığını söylüyoruz. Gelin de çıkın bu işin içinden.

İnanın bizim evde sanat yapıtından fazla zanaat işi eşyalar var. Değışik kültürlerden değışik ülkelerden... El emeği, içtenlik ve amaca sadakat, onlara saygı duymamı sağlıyor. Onları önemsiyorum. Hatta bir sanatçının onlardan öğrenecek çok şeyi olduğuna inanıyorum. Sanat yapıtı diye önümüze konulan derme çatma enstalasyon maskaralıklarından daha fazla özsaygıları var kendi emeklerine. Sanatın yitirdiği de bu işte: entelektüelize edilmiş argümanların içinde yitip giden felsefi yetkinlik ve yeteneğin önemi... Sanatçıyı herhangi biri olmaktan ayıran nitelik... Sanat ne işe mi yarar(?); eğer “kişi olmak” bir işe yarar...

KÜRATÖRLÜK ya da YAPITIN POST-AKTÖRÜ

Sanat yapıtının yaşılan zamana ilişkin -gerek anakronik, gerek para-kronik, gerekse senkronik- bir uzamsal varlık olarak entelektüel yaşamımızda yer alması, aslında şimdiki zamanın kabuğunu yırtarak zamanla ilgili değil de, zamandan bağımsızlaşmış bilgiye yönelik bir bellek oluşturma çabasının sonucudur. Bilginin bilinci oluşturan edimsel bir uyaran olduğunu düşünürsek, her -entelektüel üretim olarak- sanatsal eylemin, bir bilgi-bilinç geçişmesinin gerçekleşmesini sağlayıcı yönelim taşıdığı savına varırız. Sanat yapıtının -entelekyanın yanında- her ne kadar da sezgilerin, içgüdüsel dürtülerin ve bilinçaltının güdülediği bir oluşumun pratik göstergesi olduğunu düşünsek de, sonuçta bizi tartıştıran ve kendi ürettiği bilgisiyle, ya bir tasa, ya da bir öngörüyle karşımıza çıkan bir bilgi objesi olduğu için onu bir edimsel bellek olarak ediniriz.

Bir yapıtın bilgisini edimsel bellek olarak edinmemiz, onun konuyla ilgili kullanılabilir bir bilgi olarak, aklın okuma ya da dile getirme olanaklarını besleyen toplayıcı belleğe yazılımını sağlamak demektir. Bunu böyle koyarsak, gösterime sunulan yapıtın aslında bir “bilgi konusu” konumunda olduğunun farkına varırız. Düşüncenin, hem yapıtı üreten hem de izleyen açısından bir bilgi konusuna yönelmesi Skolâstiklerin “intentio” yönelim diye adlandırdıkları kavramı gündeme getirir. Doğrudan nesneden edinilen bilgiye “intentio formalis” biçimsel yönelme, düşünme sürecinin sonucunda varılan bilgiye ise “intentio objectiva” nesnel yönelme kavramlarını yakıtıran Skolâstikler, bilginin konusuna yönelirken biçimsellik ve nesnellik kaygısını çok isabetli bir irdelemeyle dile getirmeye çalışmışlar. Sonuçta bir yapıt, önce bir nesne-biçim, sonra bir gösteren-gösterilen olarak izleyenin algı sürecine işlemeye başlar. Sanatçının yapıtında göze gelen yönelim belirtileri izleyicinin yapıtı ortaya koyan bilgiyle buluşmasını sağlar. Bunun yorumlama ya da tanımlamayla bir ilgisi yok. Bunun, yapıtın hangi bilgi-bilinci ve hangi ilişkilendirmenin işaretlerini içkin olduğu hakkındaki soyutlamayla ilgisi vardır.

Bir bilgi objesi olan sanat yapıtının, düşüncenin bir bilgi konusuna yönelmesini sağlarken, eylemin aktörü olması gibi bir durum orta-

ya çıkar. Sergileme ortamının bir dūşünsel erek tiyatrosuna sahne olduğunu dūşünürsek, yapıtın eylemin faktörü değil aktörü olduğu dūşüncesine varırız. Sanatçının sadece dūşüncenin bir eylem faktörü konumunda kaldığını ve yapıtı ortaya koyan fiziksel ve zihinsel etkinliği temsil ettiğini görürüz. Yapıt, sanatçının karakterini çizdiği, hangi bilginin rolünü yapması gerektiğinin senaryosu hazırlanmış ve konu formalitesi olarak nereye doğru yönelim göstereceği belirlenmiş bir eylem aktörüdür. Gerçek bilginin nesneden geldiği dūşüncesiyle üretimini tezgâhladığımız yapıt, aslında sadece izleyicinin değil, kendini oluşturan aklın da karşısında aktör olma konumunu koruyor. Yapıtın aktörlüğünün oluşum sürecinde üstlendiği rol, bir yandan bilince biçim vermekse, diğer yandan da bizi rastlantılar karşısında hazırlıksız yakalayarak eksik kalan yanlarımızı tamamlamaktır da.

Yapıtın aktörlüğünün, bizim öznel dayanaklar yardımıyla uğraşımızı hikâyelendirip yapıtın hikâye içinde anlam merkezci bir konuma getirilmesiyle bir ilgisi yok. Bu aktörlük, bizim akıl merkezli anlamlandırma müdahalemize de karşı duran bir aktörlüktür. Bu aktörlük, bizi eytişimsel olarak yaşama, yaşanana ve yaşanılaması tasarlanana dair her türlü bilgiyle ilişkiye davet eden bir aktörlüktür. Bu aktörün belleğe olan yazılımında onu güçlü kılan, bilginin ve bilincin yoğunluk derecesidir. Sanatçının yapıtı kazandırdığı aktörlük niteliği, oluştuğu noktada, ya da “tamam” sayıldığı noktada sanatçıdan bağımsızlaşırken, aynı zamanda sanatçının niteliğini de içkinleşerek onu bir nesne ikizi olma konumuna taşır. Yani aslında bu aktör, bir hikâyenin kahramanı değil kahramanın hikâyesidir diyebiliriz.

Sanatçının kişiliğini içkinleşen yapıt-aktör hakkında daha birçok fenomenolojik çözümsemelerde bulunup beynimizin bütün kıvrımlarında seyahate çıkabiliriz. Ancak benim yapmak istediğim sadece, ortaya koyacağım “küratörlük” argümanına, sanatın üretim felsefesi açısından kendi yargı dayanağımı oluşturacak bir zemin hazırlamaktı... Yirminci Yüzyıl'ın sonlarına doğru sanat piyasasının bir ihtiyacı olarak gittikçe belirgin ve etkin bir yer kazanan küratörlük mesleğinin artık sorgulanması ve sınırlarının belirlenmesi gerektiği kanısındağım.

Örneğin: Beral Madra bir yerde, bir söyleşi esnasında, kendisine küratörlüğün ne tür bir iş olduğu konusunda sorulan soruya yanıt verirken “orkestra şefi” yakıştırmaları yapma gibi bir ihtiyaç hissetti. Böylesi bir boşta bulunma, “küratör” adı altında kendini nasıl bir sanat otoritesi konumuna taşımak istediğinin egosantrik dürtüsünü ortaya çıkarmıştır. Her şeyden önce sanatçı, yapıtını sergilerken bir orkestra enstrümcüsü gibi uygulayıcı ya da yorumcu değil; ne kendine ait olmayan notalara, ne de orkestra şefinin enstrümcüyü kendi yönetimine senkronize etmek için yaptığı el-kol hareketlerine odaklanmış değil. Sanatçının yapıtı kendi bilincini içkin bir aktör olarak sunum ortamında yerini alırken bir rejisöre de ihtiyacı yok; çünkü onun nasıl bir rol üstlenmesi gerektiğini zaten sanatçının kendisi belirlemiştir.

Küratöre düşen görev: sunum ortamının iyileştirilmesi ve değişik sanatçılara ait yapıtların armonize olmasını sağlayacak düzeni oluşturmasıdır. Bunun yanında, yapıtların ve sanatçıların birlikteliğini –yapılan serginin amacına yönelik– bir kritik metniyle desteklemek de küratörün diğer bir işi. Bunun aksi, sanat yapıtını entelektüelize edilmiş bir sosyal etkinliğin aksesuarı konumuna taşır; bu durumda sanatçı küratörün metnine esnafılık yapmak gibi bir yükümlülüğe uygun kılınır. Bu “uygunluk” durumu, sanatçının “kendinelik” iradesini ortadan kaldırmaya yönelik bir müdahaleye de dönüşebilir. Dolayısıyla küratör, kendi paylaşımcı konumunu yetkesel bir statüye taşımaktan alıkoymak durumundadır.

Son zamanlarda küratörü bekleyen bu paylaşım görevlerinin, had-dini aşan konumlara taşınmakta olduğuna tanık oluyoruz. Küratörlüğü bir yandan piyasa oluşturma yetkisi olarak kullanırken, diğer yandan da sanatçıya belirli dolaşım alanları sağlayarak onun kendine bağımlı bir zanaatçı olmasını sağlamaya çalışmak; vahşi kapitalizmin sanata yansıyan kötü huylarından biri. Küratörlük kendi alan sorumluluğunu aşarak nerdeyse sanatçının yapıtına müdahale eder duruma gelmesi biraz da sanatçının bilgi-bilincini içkinleşen yapıt-aktörünü egemenliği altına alması demektir. “Orkestra şefliği” benzetmesi işte böyle bir egemenlik kurma arayışının en bariz göstergesidir.

Sanatçının yönelimini bir gösteren-gösterilen olarak ortaya koyan yapıt-aktörün, sunulma ortamında küratör tarafından oluşturulacak kritik metninin egemenliğine girip bir ikinci rol üstlenmesi ya da küratörün saptadığı bir kavramın tematik yönlendirmesine meyilli kılınması, küratörün yapıta rağmen bir post-aktörlük yeltenmesinde bulunduğu saptamasına vardırır bizi. Yapıt sanatçının zihinsel eyleminin aktörü durumundayken, küratörün bu eylemin sadece tanığı ve sunucusu olma konumunda kalması yeterli olur kanısındayım. Sanatçı konu hakkında düşünmekle ve bulgulamakla, konunun nesnesinden elde ettiği bilgiyi bir aktör olarak sunarken, düşünülen üzerine düşünerek bir kritik metni ortaya koyan küratör, kendi metnini yapıt-aktörün aktörü konumuna koyarsa bu sadece bir post-aktörlük denemesi değil aynı zamanda sanatçının özerk entitesiyle bir kişileşme denemesidir de. Bu tür bir eğilim geliştirme, küratörü sanatçının aklını, yapıtın ise rolünü üstlenen bir sahiplenme saplantısına kadar götürür. Bu defa sanatçıyı ikizleyen kendi yapıt-aktörü değil, küratörün kendisi olur; küratörlüğün post-aktörlük karmaşası da işte burada kendini gösterecektir.

Bilindiği üzere günümüzde bir geleneğe bağlanan ya da bir amaç yönelik toplu sergiler genelde küratörlerin belirlediği kavramın merkezi etrafında gerçekleşir. Bu çağrı, sanatçıları kavram-merkezci bir düşünme sürecine soktuğundan kendi yönelimlerinden sapsa gösterme olasılığını da içinde taşır. Halbuki anlam idealizminin risklerini taşıyan kavram-merkezci bir düşünme yerine, tavrı bir ortaklık nedeni olarak eylemin merkezine koymak sanatçılar açısından daha kendileri olabilecek bir sunum ortamı sağlanmış olur. Böylece küratör de sadece bir *intentio* tercümanı olarak kendine düşeni yapmış olur.

SANATÇININ “OLMA” DURUMU VE YAPITIYLA İLİŞKİSİ

Günümüzde, nefes almaktan bile parasal medet uman ticaret sim-sarları yüzünden, sanat dünyası da rezil bir alış veriş panayırına dönüştü. Sahte sanatçılar(artistoidler), sahte galericiler, sahte sanat eleştirmenleri, sahte küratörler derken, gerçek sanatçılar çoğu zaman kendi gölgeleriyle tahterevallı oynar duruma düşerler. Ama şu da bir gerçektir ki: sanat adına ontolojik önem taşıyan, zamana damgasını vuran ve yaşamı doğru algılayan eserlerin seçilmesine gelince, sanatın akli kendi yolundan şaşmaz. Kendini bilinmeye değer kılan ve eserleri sanat tarihi içinde bir bilgi objesi olarak yer alacak olan, yine o gerçek sanatçıldır.

Bir zamanlar fukara ölüdü sanatçılar. Günümüzde ise kimse artık “ben sanatçıyım” diyerek kendini salyangozluğa adamaz. Başka geçim yolları var. Ayakta kalmanın yollarını denemek, bir toplum kırıntısı olarak gözden kaybolup yitmekten daha insancadır. Toplumdaki politik duruşlarından ödün vermeyen sanatçıların nelere katlanmak zorunda oldukları bilinir. Deli yerine konulmak bir yana, vasatlığın emir kulu olmak çekilecek kahrı değil. Diğer yandan, sonradan görme pseudo-burjuvazinin paracıklarına kanca atmak için kılıktan kılığa giren ressam takımının halleri bir başka durum... Hangi sanat? Hangi arayışın ürünü olarak eser? Böyle sorular sormak yok? Tuval üzerinde duran boya salatasından anlar gibi yapmak yeter. Görgülü görünmenin gereğini yerine getirmek bir ödevdir ya...

Beğenilme, ödüllendirilme ve yüceltilme beklentisi içinde olmadan, bir sanatçı kişiliği geliştirmenin ne kadar mümkün olabileceği üzerine düşünölmüştür hep. Sanatçının narsisist yönü düşünölererek akla getirilen bu soru pek de haklılık içermez aslında. Önemli olan: sanatsal üretimi besleyen entelektüel sorumluluğun yapıtlaşan enerjiyle ne kadar doğru örtüştüğüdür. Bir sanatçının –ona ne kadar sanatçı diyebilirsek– beğenilme beklentisi içinde, kendisinin değil de, kendini izleyen kitlenin beğenisi doğrultusunda yeteneğini kullanma zafiyeti göstermesi aslında narsisizmin değil, tecimsel kaygılar taşıyan kişiliğin göstergesidir.

Özverinin asıl adı olan “ödünsüzlüğü” donanan sanatçıları enayiden sayan, cehalet karşısında –tecimsel çıkar adına– iki kat olan

sözde sanatçılarının, hangi sanatçı tavrıyla toplumsal varlık gösterebileceklerini bilemem... Pek tabii ki, her düşün emekçisi gibi sanatçı da ortaya koyduğu ürünün karşılığını hak ettiği şekilde almalıdır; her emek bir değer taşır. Hem entelektüel hem de yetenek ürünü olan bir yapıtın küçük düşürülmeden satın alınması, üretimi koşullayan bir değer görme olayıdır. Diğer yandan, beş para etmeyen – boş ve hoş vakit ürünü– yapıt müsveddelerinin büyük yapıtlar gibi muamele görüp satın alınmaları da başka bir anomali. Sanatçının bunu bir ahlaki iflas olarak algılayarak kıskançlık krizine girmesine gerek yok. Bu, sanatın dışında gelişen ve sanatla ilgisi olmayan bir başka fenomendir.

Sanatın sanata ait olmayan piyasa kaygılarıyla karıştırılacak hiçbir yönü olmaması lazım. Bırakın üretip satamamayı, üretememe durumunun bile estetik bir söyleme dönüşebileceği ve hiç şüphesiz ıvrır zıvrır üretme durumundan daha etkili bir söylem-yapıt olacağı kesindir. Hiç olmazsa sanat değerini hiçleştirici bir davranışın değil, bilinçli ve felsefi-politik bir üretimsizliğin haklı sesini duyuracaktır ki bu da, entelektüel bir üretim tarzının davranışsal yapıtıdır zaten. Ne yazık ki cüzdanını şişmanlatma derdinde olan sözde sanatçılar, sanatın varlık nedenlerine de tecavüz etmiş olurlar.

Kendine öz bir sanatçı tavrı ortaya koymak en az yapıtın doğru olması kadar önemlidir. Sanat adına doğru olanı aramak, bulmak, oluşturmak, sanat yapmanın zorlu bir iç sorunudur. Hiçbir doğru ise efendilikle zafere ulaşamamıştır. Hiçbir doğru sancısız oluşmamıştır. Sözüünü ettiğim “doğru”: hiçbir şekilde bir anlam kılavuzu olmaya çalışan *öğreten-şey* değil; bu doğru: birçok eğriliklerde yürümesini bilen, bilme yetisinin *öğrenilen-şey*’idir. Yapıtın doğru olması ise ne kadar *öğrenilen* olduğuyula ilgilidir. Sanatın doğrusu öğrenilen olmakla beraber, tek sorunu: kendisini “bilinen”in karşısına koyarak bir almaşık (alternant) ifade yaratmaktır.

Sanatçının mutlaka -tarihiyle felsefesiyle- sanatı oluşturan en geniş bilgiye varma çabası içinde olması gereklidir. Sanatçının kendini “olma” sürecine verdiği düşünme anları aslında kendi gibi olana tutunma anlarıdır. Benzer olmaktan başlayarak kendi olma’ya giden yolda edindiği her deneyim, kendi fikrini savunma araçları-

nı çoğaltırken, eski'nin bilgisini yeniyi oluşturma aracı olarak da kullanması yolun gereğidir. Bütün diğer düşünme ve bilgi üretme disiplinlerinden yararlanarak sanatın kendi 'bilgisini savunma modelini oluşturması sanatın kendine öz düşünme yöntemini gerektirir. Sanatçının bunun bilincinde olması ve bir yapıtı bilginin illüstrasyonu haline sokma yanılığısına düşmemesi gerekir. Sanat yapıtı bir bilginin hikâyelendirilmiş şeklini değil, bilginin sanat içindeki kullanım şeklini aktarmalıdır. Tartışmanın merkezine, yapıtın oluşturulma niyetinin yerine, yapıtın ne anlattığını oturtursak yapıtın varlığını değersiz kılmış oluruz. Anlam yapıtın nedeni değil, yapıt anlamın nedeni olmalıdır.

Sanatçının "olma" durumu ve yapıtıyla ilişkisinde aranması gereken 'nedensellik açısından anlam' göz ardı edilip, yapıtın içerdiği anlamı sorgulanırken aslında yapıta bir çizgi roman muamelesi yapılır. Yapıtın edebi bir anlam üretme aracı olduğu yanılığısı yöntemsal ve kuramsal olan bütün uygulamaları sıfırlayarak yapıtı bir yorum egzersizi oyuncağına dönüştürür. Halbuki yapıt, sanatçının "olma" biçimini örnekleyen düşüncenin cisimleşmiş halidir. Sanatçının yapıtıyla olan ilişkisi aslında kendiyile olan ilişkisinin araçlandırılmış halidir.

SANATTA “KENDİ OLMAK” ya da KAÇINILMAZ YAZGI OLARAK “UMUTSUZLUK”.

İnsan nasıl kendi olabilir diye hiç düşündünüz mü? Ya da ne demeğe gelir bu “kendi olmak” denilen bir çift söz. Hani her laf gevelemek isteyen bilgiç edalı kavram görgüsüzlerinin ilk diline doladığı Şu derin anlam: “kendi olmak” –nedir? Böyle bir soru sorsak, hiç çekinmeden ve hiç de alçak gönüllölük gibi gereksiz bir alttan almaya da gerek duymadan diyebilirim ki, Şu bizim aşırı gazdan genişmiş yazın dünyamızın birçok yazı erbabının bu kavramla ilgili verebilecekleri doğru dürüst bir yanıt olmazdı. Varoluşçu felsefe etrafında biraz olsun salınmayan birçok yarım-aydının bu söyleyiş diline dolayıp akıl pazarlamalarına doğrusu hiç tahammöl edemiyorum. Kabul ediyorum; bu konularda tahammölölüz birisiyim. Çünkü kendi(?) düşünce yapılarının çemberini aşan kavramları yazılarına aksesuar yapan yazarlara zırnık tahammölölüm yok. Yok da, ne olacak yani diyeceksiniz; o da doğru. Siz ister kabul edin ister etmeyin, bugün gazete sayfalarında abuk sabuk tümce çatmalarıyla kendine sanatçı derinliği kazandırmaya çalışan kişiler bana dikenli bir mısır inciri yaprağından daha itici geliyor. Harmanladıkları kavram salatalarının içinden çıkılacak gibi değil. Bilgisizlikleri, yontulmamışlıkları ve dahası kamufl edilmiş cahillikleriyle sırf iki parça Şey yaptılar diye “sanatçı” olarak anılmak istemelerindeki ısrarı oldukça patolojik bir durum olarak algılıyorum. Gazete sayfalarında köşe tutanların ise bu sığılığa güzelleme yapmaları bir başka gevreklik. Bu durum karşısında, medyanın ve medyatik olma arayışında olanın zıddına tavr yazıları dizmek bir haktır sanırım.

Neyse, bu kronikleşmiş gösteri toplumu alışkanlıklarını –örnekler göstererek– daha detaylı ele alabiliriz ama daha fazla asabi gerginlik yaratmaya gerek yok. Asabilik dedim de aklıma geldi: bir ortamda bir arkadaşa rastladım “sen de kim elini kaldırsa yazı yazıyorsun” diye benim eleştirel tavrımla dalga geçmeye çalıştı. Ben de ona “çok asabi oluşumdandır” dedim. Üç maymunları oynamayı seçenler kadar banana müptelası olmadığım için kendimden Şikâyet edecek değilim. Bu tür gizlenmelerin arkasında yatan korkaklığın, işte o “kendi olmak”tan nasibini almamışların sinsiliğinden kaynaklandığını söylemek fazla gelmez sanırım... Sanatçı olmayı, sonradan gör-

melerin yaşamlarını süsleyen bir şaklabanlılık zannedenlerin sayısı az değil bu toplumda. Sanatçı olmak, aynı zamanda “tarihi benimle okuyun” gibi sosyo-politik bir meydan okumadır da; ve bu iddianın hiç şakası yok. Estetik eğilimler, düşünsel salınmalar ve yaşamsal yönelimlerin içinde kendine bir kılık kazanmaya çalışan sanatçı, bu kılığın tavrını da adlandırmakta hiç çekince göstermez. Otorite karşısında, sığlık ve kasıtlı vurdumduymazlık karşısında, derin algının, bilginin ve yerinelik merkezine oturan eleştirel tavrın hiçbir mazeret karşısında yumulma zorunluluğu yok. Bir sanatçı, bir düşünür, bir aydınlanma girişimcisi bunu iyi bilir.

Heidegger, “nedir bu felsefe(?) sorusunu sorarken kendine, sanatçı olma durumuna gönderme yapmadan geçemedi. “Sanat: var olanın hakikatının kendini eserleştirmesidir” diyordu Heidegger. Bu doğru; bu yüzden sanatı tartışırken, “yaratıcılık” düşüncesi yerine “entelektüel üretim” anlayışını daha yerinde bir tanımlama olarak benimsedim hep. Sanatın ve sanat eserinin ne olduğunu, sanat eseri-sanatçı arasındaki ilişkiyi ele alan Heidegger’in 1933/36 yıllarına ait bir çalışması “varlığın hakikatine”, yani var olanın açığa çıkarılmasına ilişkin düşünceler içerir. Çünkü sanat, güzellikten çok “hakikat”le ilgilidir. Düşünce, dilde olduğu gibi sanat da insanın etkinliği değildir; Heidegger’e göre sanat, var olanın hakikatının kendisini eserleştirmesidir. Var olanın hakikatının kendini eserleştirmesi, sanatın özünü belirler. Böylelikle “hakikat” sanat eserinde vuku bulur, açığa çıkar(1). Heidegger bu durumda bir var olan olarak hakikatin sanatçının eyleminde cisimleştirilmiş olmasından bahseder aslında. Sanatçının kendi transandantal akıl kapsamından temsili duruma aktardığı özne, bir yerde hakikatin algılanabilirlik hakkının teslim edildiğinin göstergesine dönüşür. Bu yüzden sanat, kendi algı kanallarını var olanın hakikatının kendini eserleştirmesi yönünde kullanıma sokar. Bu durumda eyleyici olan, sanatçının kendisinin dışında, öznenin dayatmasıdır da. Böylesi bir “eserleştirilmişlik”, o ana kadar gizli olanın bir hakikat (aletheia) nesnesi olarak yaşamımızda yer edinmesinin durumunun kendisidir.

Heidegger’in bu yaklaşımı sanat felsefesi ortamında oldukça sıkı tartışmalara yol açmışsa da, sanat-sanatçı-yapıt ilişkilerindeki ontolojik karşılıklılığın her zaman içkin bir kendilik üzerinden yaşam buldu-

ğunu inkâr edemeyiz. Kendimizi bulmamız, ne kadar kendi olmaya düşkün olmamızdan maada, hakikatin içinde hangi konumda yer aldığımızla ilgili bir durumdur. Sanatçının kendiliği varoluşsal bağlardan koparılmış bir kendilik değil, ancak bir “var-olan” olarak kendi olması, bir “hakikat” olarak kendini eserleştirmesine bağlıdır. Meseleye böyle baktığımızda, sanatın felsefeden yoksun haliyle bir sosyal etkinlik aksesuarı gibi toplumsal yaşamımızda yer kazanmaya başlaması, oldukça ciddi bir yapaylığın yapılaşmaya başladığının işaretidir. Bu durumda sahte sanatçıların etrafta birer zafiyet kemirgeni gibi dolaşmalarının önüne geçmek zor olacaktır.

Heidegger’in “sanat: var-olanın hakikatinin kendini eserleştirmesidir” saptamasını karşılayan bir başka düşünceyi de Schopenhauer’in estetik bakış açısında buluruz. Schopenhauer’in estetik bakış açısı *irade*’nin olumsuzlanması öğretisinin içinde yer alıyor. Schopenhauer’e göre “hakiki varoluş sadece fizikselidir ve *irade*’nin tasarım halinde nesneleştirdiği dünyanın bizatihi özelliğidir(2).” Heidegger’in “varolanın hakikati” ile Schopenhauer’in “hakiki varoluş”u arasındaki kavramsal farklılık “eserleştirme” ve “nesneleştirme” kavramlarıyla aynı gerçeklik kapsamının içine taşınıyorlar. Hakikatin eserleştirilmesi ya da tasarım halinde nesneleştirilen dünya (gerçeklik), yaşamı olumlayan aşkın bir eylem olarak algılandığında, bizi devinimsizliğe rapteden bir *irade*’nin tehlikesiyle karşılaştığımızın farkına varırız. İşte bu durumda, yaşamı olumsuzlayan bu *irade*’nin reddedilmesi kaçınılmaz olarak bir vazifeye dönüşür. Var olanın hakikatini ve hakiki varoluşu baskı altına alan bu dirimsel olmayan “*irade*” yerini nihilist bir *irade*ye (*irade* karşıtı *irade*ye) devrediyor. Sonuçta, hakikat veya gerçeklik dediğimiz temsil öznelerinin, “nesneleştirilen” ya da “eserleştirilen” olarak birer bilgi nesnesine dönüşmeleri bize “yapıt” dediğimiz yer kaplayan nesneyi hediye ediyor.

Kendi iradesini bir karşı *irade* olarak yapılandıran ve bu kazanılmış mevziden hakikatin yüceliği adına bir var olan olarak kendi varlığını eserleştiren sanatçı, kendi olmanın rütbesine erişmiştir artık. Peki, kendi olmasını bilen bu *irade* karşıtlığı ve koşullandırılmış yaşamı olumsuzlayıcı radikal tavrı onu toplumsal bir varlık olarak ne tür bir moralitenin içine yerleştirir? Durumlar burada oldukça

karışıktır. Burada, “Ben bilinci”nin, hakikatin karşısında kendine bulduğu konum bölük pörçüktür. Ya “iyi”nin, ya “merhametin”, ya “doğruluk”un, ya da “hakikat”in içinde yer edinmeye çalışan *ben* bilinci, bir yandan mutluluk ekseninde yapılanmaya çalışırken diğer yandan da tuhaf bir şekilde bulaşkan bir umutsuzluğun gazabına uğramaktan kendini kurtaramaz. “Tin’in ve ben’in hastalığı olarak ele alınan umutsuzluk üç farklı görünüm sunabilir” diyor Kierkegaard *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk* kitabında ve ekliyor: “Bir, ben’i olduğunun farkında olmayan umutsuz kişi, iki, kendisi olmak istemeyen umutsuz kişi ve üç, kendi olmak isteyen umutsuz kişi(3).” Kişinin kendiyi kurduğu içsel yönelime ilişkin ilişki kişinin keline dönüşüdür Kierkegaard’a göre. Bu durumda, kendi olmak isteyen kişinin acıya karşı kayıtsız kalma olasılığının ortadan kalktığına kanaat getirmek oldukça doğaldır. Acı, umutsuzluğun kesinlik içeren derecelerinden biri olmakla birlikte ben bilinci’nin oluşmasını doğrudan etkiler.

“Umutsuzluk bir avantaj mıdır yoksa bir kusur mudur? Saf diyalektik içinde kalırsak her ikisidir. Belirgin bir durum düşünülmeden, umutsuzluk sadece soyut bir fikir olarak ele alınırsa, onu büyük bir avantaj olarak düşünmeliyiz. Bu acıyı çekmek zorunda olmak bizi hayvanın üstüne yerleştirir ki bu, tinselliğimizin yüceliğinin veya sonsuz diyalektiğimizin işareti olan dikey yürüyüşten çok farklı bir biçimde bizi ayırt eden bir gelişmedir. O halde insanı hayvandan üstün kılan, onun acı çekmesinin gerekliliğidir. (...).

Böylece umutsuz olmak sonsuz bir avantajdır ve bununla birlikte umutsuzluk zavallılıklarımızın yalnızca en korkuncu değildir, aynı zamanda mahvolmamıza da yol açar. Genellikle olabildirin gerçekle ilişkisi kendini başka biçimde gösterir çünkü örneğin istediğine erişmek bir avantajısa istenen şey olmak daha da büyük bir avantajdır; yani olabirden gerçeğe geçmek bir gelişmedir, bir yükseliştir (Kierkegaard burada yücelme ve varoluş ilişkisine dikkat çekiyor Ü. İ.). Buna karşılık umutsuzluk yoluyla gücünden (potansiyel olandan) gerçeğin içine düşülür ve burada gücünün gerçek üzerindeki sonsuz payı, idea’nın derinliğini belirler(4).”

Sanatta kendi olmak ya da kaçınılmaz yazgı olarak umutsuzluk birbirini dolayımlayan ie yönelme arayışlarıdır muhakkak. Bununla birlikte, sanatçının kişi olma kaygısının bilinçaltı beslemesi olan meydan okuma cüreti de bir kopma gcl olarak davranışlarının komuta merkezini oluşturuyor. Kendi olmak işte... Kendi olamayının bir huzur savurganlığı olarak, ya da sefil bir çıkar kayması olarak algıladığı yok-oluş biçimi...

Her sanatçının bir “var-olan” olarak kendini keşfetmesi gereken bir düşünce coğrafyasıdır kendi olmak. ileciliktir, umutsuzluktur belki ama insan olmanın da gereğidir. Sanat, işte bu tür bir farkındalığın girişimci yönünü geliştiren bir aktivitedir. Mahvolmak ve yücelmek arasında gerilen ipin üzerinde bir denge yrycs olan sanatçı, doğası gereği hiçbir zaman ve hiçbir Şekilde devrilme riski taşımayan yürüyüşlere koyulmamıştır. Kendi olmak bir miktar da öfkeyi gerektirir tabii ki; umutsuz olanın eli kolu boş dolaştığı söylenemez. Her türlü girişimciliğin beslendiği bir karşıgelim enerjisi vardır elbet... Tüm bunları yazdıktan sonra, ben kendime ne kadar sanatçı olduğumu da sormaz değilim; ama en azından bilirim ki, yaşamla ilgili, dolayısıyla kendime doğru yürümekle ilgili kendi dalgınlığımı olumsuzlayıcı öz yıkım potansiyelini de kendi içimde barındırmasını biliyorum. Kendini (z-iradenin dışında biçimlenen kendiliği) inkâr etmesini bilmeyen, kendi olmasını hiç bilemez. Öyle ya, böyle bir cesarete sahip olmayanın kendi olmaya dermanı mı kalır?

1. Martin Heidegger, Nedir Bu Felsefe, Sosyal Yayınlar/2003-İstanbul.
2. Arthur Schopenhauer, Varolmanın Acısı, (ev. Derleyen: Veysel Atayman), Donkişot Yay./2004-İst.
3. Soren Kierkegaard, lmcl Hastalık Umutsuzluk, (ev.: M.M.Yakupoğlu), Doğubatı Yay./2007-İst.
4. A.g.y. sayfa 23

SANAT ve DİL-BEDEN-ŞEHİR

Nasıl ki bir sanat yapıtını, içerdiği anlam ve zaman açısından irdelemek yerine, onu bir dil ve beden olarak doğuran nedenlere yönelik kavramaya çalışmak daha yerinde olur, insan elinden çıkan bir nesne olan şehri de öyle çözümsemenin daha yerinde olacağına inanıyorum. Meydana gelen olaylar silsilesini toplumsal bellek havzasına yazdırmak ihtiyacından doğan imge tasarımlarını ve metinleri ele alarak bir şehrin ortaya çıkış nedenlerine tanı koymaya çalışmak tarihçilerin işidir. Şehirleri altyapı, fonksiyon ve ekonomik kalkınma sürecinde aldıkları sosyo-kültürel şekil üzerinden ele alanlar ise şehircilerdir. Bir sanatçı olarak şehir kavramının hangi kaygılardan beslenerek ne tür bir dille bedene geldiğini çözmeye çalışmak bana daha uygun düşerdi.

Şehir, yaşayan bir organizmaydı, kendi davranışlarını bedenine yansıtılma yetisini nerden sağlıyordu? Şehir neyi göstermek için düşünülmüştü ya da şehir neyin gösterileniydi? Şehir hangi dili konuşuyordu ya da hangi dil şehri konuşabilirdi? Bölünemez bir bütün olarak zaman, şehrin ve insanın bedenini hangi düzeyde içkindir? Sorular çoğalabilir. Belki de sorulara doyurucu bir yanıt aramak bile bizi yanlış inşa edilen anlam yapılarına taşıyabilir. Bu yüzden, yöntem merkezli bir yol izlemek yerine, yöntem karşıtı sayılabilecek akıl salınmalarıyla “dil-beden-şehir” merkezli bir deneyi yazıya dökmeyi kendime daha yakın buldum.

Bireyin kendini bir “eksik insan” olarak hissetmesi ile toplu bulunma iştahının güdülenmesi arasındaki ilişki, ilk olarak Eski Yunan düşünürlerinin farkındalığıyla dile getirilir. Şehir, başlangıçta elbette ki toplu bulunma ve dayanışma ihtiyacından kaynaklanan bütünsel bir çevrenin merkez idealini, daha doğrusu ütopyasını temsil ediyordu. Her mekânın olduğu gibi her yerleşim merkezinin de evrenle iletişim kurabilen bir göbeği –umbilicus’u olmalıydı... Şehir önce bir u-topos’tu: mevcut olmayan yer. Hem bir yerde bulunmayan, hem de “yer” olmak, dil üzerinden kendisine beden atfedilen kozmik bir düşünme mekânı konumuna taşıyordu şehri. Boşluk ve yer kavramlarını kendisine mesele yapan bir anlayışın çabası olarak ortaya çıkan şehir, ana rahmine bırakılan bir sperma gibi kendi organik oluşumu-

nu gerçekleştirmek için önce kendi içinden beslenerek büyüyecekti. Böylelikle şehir artık sadece dil olarak kendini konuşanları değil, beden olarak kendini üreyenleri de temsil edecekti. Bu süreçte insan, kendi zafiyetlerinin üstesinden gelebilecek toplumsal bir yaşamın, mekân poetikası ve iktidar politikası üzerinden şekillenebileceğinin de deneyimini yaşamıştır. Ekonominin bir merkezden yönetilmesi, medeniyet imgelerinin üretilmesi ve adalet kavramının toplumsal yaşama tesislendirilmesi, şehir ideasını beşeri ve fiziki düzlemde gerçeğe taşıyan sosyo-ekonomik ve kültürel düzenlemelerdir.

Şehir önce kendi anlamını inşa etmekle meşgul olacaktı. Bu durumda, bir anlam olarak şehir, kendi nesnesinden bağımsız olarak dil-aşırı bir kavramsallaştırma çabasının merkezine oturmaktan kaçınmazdı. Böylelikle şehir, bir toplu bulunma mekânı olmaktan maada, anlam ve kavram üzerinden felsefi düzeyde bir dil sorunu olarak karşımıza çıkar. Bunu bir başka şekilde ifade edecek olursak, şehrin anlamı dil felsefesinin iç meselesi haline dönüşür. Dil yapısının özünü oluşturan “durumlar”ın şehir kavramı için de gerekli olmasından öte bir sorunsallığı içerir bu iç mesele. Belirtme, yönelme, bulunma, çıkma ve iyelik durumları, tıpkı dilde olduğu gibi şehrin gramerine yönelik bir yapılanmanın da alt yapısını oluşturuyordu. Şehrin dili gramer düzeyinde kalamazdı elbette. Anlam katmanlarının çoğalması ve buna mukabil olarak özgün bir üst-dil arayışının ortaya çıkması, şehri kendi dilini arayan bir özne konumuna taşıdı. Şehir kendi ütopyasını, kendi gelecekçi düş kurgularını ve bununla birlikte, kendini aşma imkânlarını da üretmek durumundaydı. İş böyle olunca, üstdil arayışından gayrı, kavram merkezci bir akıl salınımı seyrine kapılmak vazifeye dönüşecekti. Açık, kapalı, aynı, başka, içerili, dışarılı, zayıf, güçlü, yüksek, alçak, sağlam, kırılğan, eski, yeni gibi kavramlar, birer statü ve sıfat göstergesi sayılan kavramlar olarak şehir yaşamında kendi yerlerini alacaklardı.

Kostüm, mimarlık ve sanat tarihine baktığımız zaman, her çağ kendi tanımını şehrin aldığı şekil üzerinden kurgular. Şehrin anlam ve kavram olarak (ideal olan ve nesnel dayanağı olan olarak) algı dayanaklarını, zenginliğin ve yetkenin şekil alma biçiminde buluruz. Mimaride ve giysilerde gözetilen zarafet ve görkem birer statü göstergesi olarak sanat alanında kendi biçimsel dilini bulurken,

bir medeniyet imgesine dönüşen şehir, kendi yaşam kurallarını da dayatmak hakkına sahip olur. Gün doğumundan gün batımına kadar hareketli insan bedenlerinin yanında, bina gölgelerinin uzayan kısalan bedenleri de, aynı zaman ve mekân ilişkisinin süreçlerini içerir. Hız, bellek, üretim, cinsellik, statü ve iktidar imgeleri arasında kendini zamana ve mekâna yazdıran beden, tüm bu kavramları, edineceği köstüm üzerinden bir dile dönüştürmeyi tasarlamayı da ontolojik ihtiyaçtan sayar. Bu bağlamda kişi, zihinsel yeteneklerini artık şehir mekânlarının gerektirdiği doğrultuda şekillendirir. Bu biçimsel düzlemde, şehrin bedeniyle şehirlinin bedeni birbirini içselleştirerek aynı yaşamın mevcudiyet katmanları olarak varlıklarına anlam kazandırıyorlar. Bu sarmal bütünleşme şehrin ve şehirlinin ortak bir dili kullanımıyla gerçekleşir. Şehir şehirliden ne isteyecekse, şehirli de şehirden ne isteyecekse, ideal şehir üzerinden ve şehir kavramı üzerinden istemeliydi; bu da, şehir dilinin oluşturulmasına dair, bir isteme iradesinin ısrarıyla ilgilidir.

Şehrin dili, bir şehir kimliğinin inşa edilmesine koşullu oluşur. Dinsel, militer ve kamusal olanın yanında bireyin sivil yaşam alanlarını birbirinden ayıran yapı ve mekânlar, temsil etme yükümlülüğü üzerinden tasarlanıyorlar. Değişik yaşam alanlarına anlamlar yükleyen mimari, kentsel artifaktlar olarak ortaya çıkan farklı yapı temsillerini birer beden dili olarak algılar. Bu estetik tercih, aslında sanatsal bir tarz olmanın ötesinde, şehrin dilini denetleyen gramatik bir kuraldan başka bir şey değildi. Şehrin temsiliyetinin, şehrin ne söylediğini karşılayan bir imge tasarımına bağlı olması, anlaşılabilir olmak istemekle sınırlı kalmaz; bu imge, şehirliye “bak ve itaat et” komutunu veren bir yetke göstergesine de dönüşür. Ortodoksiye dayalı bu tür bir kimlik inşası emir-komuta eğilgenliğini mutlaka açık bir anlamla harçlandırmalıydı. Açık olan anlam, açık olan bedendir de. Romalılardan günümüze miras kalan bu beden dili kent bedeni tipki bir aktörün bedenine benzetir.

“(…) bedensel jestler daha sistematik bir tahayyüle, Romalıların insan bedeninde keşfetmiş olduklarını sandıkları simetriler ve görsel dengeler sistemine dayalıydı. Romalılar bu bedensel geometriyi emperyal fatihler ve şehir kurucular sıfatıyla hüküm sürdükleri dünyaya düzen getirmek için kullanıyorlardı.(1)”

Romalıların şehir kuruculuğu ve düzen arayışı, insan bedeninin hareketlerine öyküen bir alan geometrisi anlayışına dönüşecekti. Vitruvius, mimari ilkelerini anlatan “Mimari Üzerine On Kitap” adlı eserinin üçüncü kitabında, insan bedeninin simetrisi ve orantısal yapısı üzerinden bağlantılar kurarak adıyla anılacak mimari ilkelerini kaleme almıştı. Ancak, insan bedeninin geometrisine öyküen bir mimarinin, insan ölçęinde bir şehir bedenini inşa etmek istemesi ve bununla birlikte evren merkezli bir ölçümlemeye yönelmesi onu ikircikli kılıyordu. Tıpkı insanın göbeği gibi binaların ve şehirlerin de göbeği olmalıydı ama aynı zamanda “bak ve inan” emrini veren Tanrı erkini de hatırlatmalıydı. Nesnel dayanağını insan bedeninden alan bu mimari anlayış, yücelik ve görkemi bir “imkânsız takıntı” olarak merkezine alırken insan-içinci olma anlayışını çoktan terk ediyordu. İnsan bedeni ve evren arasında kurulan mikro-kozmetik ve makro-kozmetik ilişki, insan bedenini Tanrı bedeninin yansımasına dönüştürüyordu. Bu durum Ortaçağ’ın sanat yapıtlarına ve kentsoyluların beden diline birebir yansımasıydı. Bu bağlamda Gotik tarz, sadece mimari ve plastik sanatlar düzeyinde bir biçim anlayışı olarak ele alınamazdı.

Skolâstik felsefeden beslenen Gotik dönem, kentsoyluluk kavramının yeni bir sosyal statü olarak tarihe kazandırıldığı bir dönemi içerir. Dini ritüellerin dışında sivil toplu bulunma biçimlerinin de toplumsal yaşam alanına taşındığı bu dönemde, Gotik düşünce –tanrısal görkemi maddi varlığa indirgeyerek– sadece tahayyül etmekle değil, nesnel olarak görmek ve dokunmakla da tek ve bedensiz olan Tanrı varlığını algılanabilir bir gerçekliğe taşıma teşebbüsünde bulunuyordu. Skolâstik düşünürlerden Aquinolu Thomas Tanrı’nın yapamayacağı işlerin başında beden olamayacağını yazıyordu. “Tanrı beden olamaz” diyen bu düşünce, Tanrı’nın elindelik yetkesini elinden almışa benzese de bir başka Ortaçağ düşünürü olan Aurelius Augustinus “bilinen her şey, o nesnenin yapısı aracılığıyla değil onu kavrayanların yapısı aracılığıyla biliniyorsa, elinden geldiğince tanrısal tözün durumunun ne olduğunu, onun bilgisinin de ne tür bir bilgi olduğunu bilecek biçimde inceleme(1)”nin önemine işaret ediyordu. Tanrı’nın bedeni olamazsa, tanrısal tözün durumunu kavrayan tanrı taparın, Tanrı’nın bedenini temsil edebilen plastik bir dilin inşasına başvurması, Skolastik düşüncenin bir sonucu

olarak ortaya çıkacaktı. Bu temsili beden, dönemin katedrallerinde –dini otoritenin yanında– sivil otoritenin kurumsal kimlik kazandığı binalarda ve meydan mimarisinde tüm görkemiyle kent merkezlerinde dikey bir dinamizm olarak kendine yer edinir.

Aurelius Augustinus Tanrı'nın bengi (aeternus), dünyanın ise sürekli (perpetuus) olduğunu söyler(3). Tanrı'nın sonsuzluğu ve dünyanın sürekliliği arasındaki ardışıklık ilişkisinin sağlandığını gösteren dilin yetkin örneğini Gotik mimaride görmemiz bir rastlantı olamazdı. Dini ve sivil binalardaki vertikal ve horizontal konumlanmanın ritmik motif tekrarıyla nasıl bir süreklilik ve yücelik hissi verdiğini rahatlıkla algılayabiliriz. Ancak, bengilik ve süreklilik temsiliyi yükümlenen bu bedenin kent merkezlerindeki kırılğan duruşu, Rönesans'ın, dolayısıyla hümanizmin haberini veren sanatçı ve düşünürler tarafından çok geçmeden eleştirinin merkezine taşınacaktı. Süreklilik ve sonsuzluk daha sağlam bir bedende imgesini bulmalıydı. Bu süreklilik, kendini önceleyeni ve kendinden sonra geleni, aynı zaman kavramında ele almak istiyordu. Bu yüzdendir ki Rönesans, Antikçağ'a kadar geri dönerek püriten olanı, mitolojik olanı ve zekâ ürünü olan her tür düşünceyi kentsel yaşama taşımayı yeğlemiştir.

Rönesans'ın doğduğu İtalyan kentlerinde toplumsal yaşam, üç, birbirine çelişik sınıfın sürtüşmeleriyle çalkalanıyordu: Soylular, Zengin Tüccarlar ve Aşağı Tabaka. Kilisenin sarsılan otoritesi ve kentsoyluların zengin tüccar tabakasıyla giriştiği iktidar çatışması alt tabakanın inanç dünyası dışında örgütlenmesine yol açıyordu. Bunun sonucunda daha uzlaşmacı bir yönetim olan plütokrasi, kent yönetiminde üstünlük kurar. Floransalı Medici ailesinin öncülüğünde gerçekleşen bu geçiş dönemi, Rönesans'ın bilim ve sanat anlayışını daha belirgin bir niteliğe taşıyacaktı. Mimaride sağlamlık ve geçmişi anımsatma, resim, heykel ve rölyef sanatlarında din merkezli öykünmelerin dışına çıkma ve Yunan mitolojisi ve felsefesinin yeniden gündeme gelmesi, şehir dilini zamansal açıdan daha çoğulcu bir yapıya taşıyordu. Bu durum, eklektisizmin bir modernus kavramı olarak ortaya çıkışını da sağlayacaktı. Gerek resim ve heykel sanatında, gerekse mimaride dinsel ve mitolojik imgelerin iç-içe girmesi yeni bir beden dilini dolaşıma so-

kuyordu. Eros ve çocuk İsa, Meryem Ana ve Venüs, kupidolar ve melekler, nerdeyse aynı beden dili ve duygu aktarımıyla ikircikli bir imge halinde temsil ediliyordu.

Mimari yapılara dışarıdan bakıldığı zaman daha masif bir görünüm söz konusuydu; duvar yüzeyleri büyümüş, girişlerdeki kübik heykel görünümlü kapı çerçeveleri ve Grek alınlıklar ön plana çıkmıştı. İç mekânlardaki boş duvarlar sayesinde resim sanatına daha fazla yer verilebilirdi. İşte bu tür bir kent mekânı, içiyle dışıyla, salonları ve meydanlarıyla insanın kendi bedeniyle ilgilenmesine daha fazla olanak sağlayacaktı. Bu açıdan baktığında, aslında “gösteri toplumu” kavramının köklerini Yüksek Rönesans döneminde bulabiliriz. Her tür düzenleme artık insan bedenine göre olmalıydı: bedenin mekana ilişkin davranışsal olanakları ve bedensel hazlar dinsel ritüel ihtiyacının önüne geçiyordu. Sanat yapıtlarındaki insan bedeni, göksel olanın bir yardımcı belleği olarak kullanılmıyacaktı artık; insanda sembolize edilen ilahi değerler doğaya taşınacaktı. İnsan bedeninin ayaklarının yere basması, sadece Galilei'nin yerçekimi kanunlarının gündeme gelmesinden kaynaklanmıyordu; yer artık reel tanımına kavuşuyordu. Her ne kadar Kilise taraftarı düşünürler, yeniden gündeme getirilen platonik yansıma felsefesinin eidola kavramına yaslanarak Hıristiyan inancı daha sempatik yapmaya kalkışsalar da artık yer insanın ayakları altındaydı.

Rönesans'ın erken ustalarından Giotto veya Piero della Francesca, ya da Manyerizme esin olan ustalarından Leonardo da Vinci, Michelangelo gibi sanatçılara karşın, Yüksek Rönesans'ı nerdeyse tek başına sürükleyen Caravaggio'nun ışığa, mekâna ve bedenlere getirdiği hareketlilik o günün şehir yaşamını karşılamayı isteyen estetik bir arayıştan kaynaklanıyordu. Erkek bedenlerindeki omuzu açık Diyonizos figürü ve azize figürlerindeki şehvetli yüz ifadeleri daha ilerdeki Rokoko tarzının açık beden ve açık şehir anlayışının işaretlerini veriyordu. Barok sanatın egemen olduğu dönemde iç mekân düzenlemelerindeki zenginlik ön plandaydı. Şehirlinin ekonomik gücü duvar ötesine taşmayı denemiyordu. Açığa çıkmakta tereddüt eden konsül duyguların tutsağı beden, kendini açmakla değil aralamakla ödüllendiriyordu.

Mitolojik figürlerde durum değişti. O bedenler yeryüzüne ait bedenler olmadığından bütünüyle çıplak resmedilebilirlerdi. Ancak, “Boticelli’nin figüründe üstelik de Venüs’ünde, hiçbir şehvet belirtisi yok. Bu a-seksüel aşk tanrısı, bin bir kılığa girdikten sonra, Rokoko’nun dışısını oynamaya gelince sıra, dönemin ressamlarından Boucher’e iş düşer. Erotizmin ilk ve en sahici örneklerinden “Odalisca” sırtı dönük, yarı beline kadar çıplak, orgazmı burnunda bir kadındır(4).” Paradoksal bir şekilde Rokoko tarzının idealize ettiği beden ikircikli bir dil taşıyordu. Şehvet ve hedonist yaşam belirtileri kapalı mekân içinde temsil edilirken, doğayla iç-içelik ve tasarlanmış bahçe bir flörtleşme ortamı olarak temsil ediliyordu. Ortam ne olursa olsun, kentsoyluluğun zarafetini sembolize eden abartılı giysiler büyük bir özenle resmediliyordu. Bahçenin güzelliği ve giysilerdeki ince işçilik arasındaki motifsel geçişlilik, insan bedenini de aynı kıvrımların devamı gibi algılıyordu. Şehirli bedenin doğa özlemiyle tutuştuğunun bir göstergesi olan bu estetik eğilim, davranışsal özgürlükten maada doğada soluma özgürlüğüne işaret eden bir dilde kendini buluyordu.

Yıldızlı odalarda süren bu kentsoylu saltanatı Napolyon Bonapart’ın Büyük İskender olma hayalleriyle sarsıntıya uğrayacaktı. 18. Yüzyılın ikinci yarısının sonrasına rastlayan yeni bir dönem başlayacaktı. Cumhuriyet sözü veren, ancak iktidar olmanın baş döndürücü çekiciliğiyle taç giyerek kraliyetin idame ettirilmesine öncülük yapan Napolyon, kendi adıyla anılan emperyal dönemi, kendi ihtişamına uygun bir beden diliyle de taçlandırmalıydı. Klasik Yunan Sanatı’nın estetik değerlerine sahip çıkmayı seçen Saray, ikinci bir Rönesans dönemi arzusunu açığa vuruyordu. Rönesans dönemi ustalarına öykünen mimari ve diğer plastik sanatlardaki bu estetik eğilim Neoklasik olarak adlandırılıyordu. Neoklasik yapıt her ne kadar ustalık kavramına odaklanmışsa da militer bir anlayışın kaba saba yönünü gizlemeyi becerememişti. Statiklik ve eril olanın ön plana çıkması emperyal ihtişamı giyinen bir bedene daha fazla yaklaşıyordu. Efsanevi savaşların efsanevi figürleri, muzaffer olanın beden dili gösterisiyle güçlü bedenlerini sergiliyorlardı. Kahraman figürüne güzelleme yapan ve bir savaş retoriği olarak karşımıza çıkan yapıtlarda arka plan ya da sahne, mutlaka bir şehir merkeziydi. Şehrin zengin mimarisi hükmedilen bir medeniyetin gücünü temsil ediyordu.

Neoklasik dönemde seremonyal davranışlara artan aşırı ilgi meydan ve salon mimarisinin önemini de artırmıştı. Emperyal hiyerarşi, her statüye bir gösteri kuralı getiriyordu. Tabii ki, kent yaşamına dayatılan bu tür bir resmiyet bir kısım sanatçı ve düşünür için sıkıcı bulunacaktı... Romantiklerin sahneye çıkma zamanı gelmiştir artık.

“Romantiklerin analogik çıkarımlara dayalı evrensel yaşam anlayışı, insanı sadece doğanın bir parçası değil, doğayı taklit eden ve düş kurabilen zeki bir hayvan yerine de koyuyordu. Ancak bu öngörü bütünlüklü bir işleyişi, ahenk ve birliği bozma ihtimalini de saklı tutuyordu. İşte tam da burada ironi, eklemlemeye karşıt olarak kopma istencini giyinen bir imgeye dönüşüyordu. Saçmayı –düzen kırıcılık ve istisnaya olanak sağlayan bir tasarım olarak– kullanıma sokan Romantikler, moderniteyi, akılcılığın hakikat ve doğruluk kesinliğine mesafe koyan eleştirel bir ihlal olarak içselleştirmişlerdi; bu da, katıksız ironinin kendisiydi.

Yararcılık, görevcilik ve zorunlu uyum anlayışına etik veya politik gereklilik açısından yakın durma sorumluluğunu kendilerine zül gören Romantikler, riski ve rastlantıyı da yaşamın verimli anları olarak deneyimlemek istiyorlardı. İleriye bakabilmenin güvencesi geride bırakılması gerekenlerin seçilmesinde saklıydı. Sırt çevirmek, görmemezlikten gelme tavrından değil, arkada bırakılması gerekenin işaret edilme cesaretinden kaynaklanıyordu. Toplum ve birey arasındaki ilişkinin tıkanmasını -kaçınılmaz sonuç olarak- besleyen muhafazakarlığın kırılmasını sağlayan tek kılığ, tereddütsüz yadsımaydı. Yeni’yi hem rastlantısal bir hadise, hem de yaratıcı düşüncenin coğrafyasında yer edinen bir farklılık olarak gören Romantiklerin emin olmak istedikleri tek şey: ‘emin olma durumu’na karşı kuşku’nun yerinin sağlama alınmasıydı(5).”

Romantiklerin herhangi bir hiyerarşik statüye bağlı kalma kaygısı gütmeyen, zihinlerini coşkusal bir şuurlaşmaya salıvermesi, bedenin normatif davranışlardan kurtulmasına yönelik bir tercihti. Fakat yine aynı döneme rastlayan ve Romantikleri coşkusal abartı ve gerçeğe sırt dönme konusunda eleştiren bir başka düşünce yapısına sahip olan realistlere baktığımız zaman bir başka şehir insanının gerçekliğiyle karşılaşılıyor. Kentsoyluluk seremonilerinden uzak,

kenar mahalle ve kırsal kesim insanların gündelik yaşamları daha özgür bir beden dili olarak sanat yapıtına yansiyordu. Neoklasisizmin saray normlarını içeren ya da Romantizmin yaratı kavramına yaslanan bir sanat anlayışının yerine, gerçekliğin bire-bir yorum-suz olarak yansıtılması söz konusuydu artık. “Yüksek sınıf” statüsü işaretleri taşımayan rahatlamış bedenler ve abartısız giysiler şehir yaşamının bir başka yüzünü görünüye taşıyordu.

İmge'nin düş ve tahayyül ögesi olarak sanat zihninden alıkonması ve resim sanatının bir belgeleme fiiliyatı olarak görev görmesi figürlerin elinden aktörlük işlevini alıyordu. Bedenler o an kendi hallerinde nasıl görülüyorlarsa yapıtta da aynı vaziyet ilişkisinde, hiçbir düzelti yapılmadan görülmüş olmaları gözetiliyordu. Bu belgecilik anlayışı, sanatçının kendi bedenine dönme ve kendi bedeninin içinde bulunduğu mekâna ilişkin tanıklık yapma görevi yüklerken, yapıtta gösterilen beden, estetize olmanın müdahalesine uğramayacak ve bundan böyle, ne bir keyfiyetin ne de idealize edilmenin aracı olmayacaktı artık.

Bu durum natüralistlerden empresyonistlere kadar değişik algı düzeylerinde karşılık bularak devam eder. Doğallık ve doğacılık düşüncesi, şehir yaşamının insan doğası ve doğallığı hakkında unutturduğu ne varsa hatırlanmak üzere harekete geçmişti. İzlenimciler ise çevrenin masif kütleler olarak algılanmasını olumsuzlayıp ışığın onlara sunduğu fiziksel imkânları kullanarak bedenlere şaşırtıcı bir saydamlık getirmeyi başarmışlardı. Önemli olan nokta ise, ressamların artık tahayyül eden olarak değil, izleyen, bakan ve gören olarak, izlemek ve göstermek istedikleri mekânın içinde bedensel olarak bulunmuş olma gerekliliğiydi, hem de yapıt bitene kadar. İzlenimci kuşağın en bilimsel gözü olan Cezanne'nin doğayı algılama biçiminde ortaya çıkan hacimsel belirtiler bir başka bedensel evrilmenin yolunu açacaktı: Kübizm. Bu kapsamda beden aynı zaman diliminde değişik bakış noktalarından algılanarak daha analitik bir yapıyla yeniden inşa ediliyordu. Diğer yandan, makinelere ve hız kavramına övgüler düzen Fütürizm durağan olan hiçbir bedeni sanat yapıtına dönüşme hakkına sahip görmüyordu. Sürrealistler düşsel olanı, Romantiklerin bıraktığı yerden alıp daha absürt bir ilişkilendirme yordamıyla daha ileriye taşıdılar. Canlı cansız be-

denler –hayvanlar, insanlar, bitkiler, nesnelere– olmadık biçimlerde ve hallerde resmedilerek, imge tasarımına yönelik beden dilinin sınırları alt-üst edilmişti. Bilinçaltı artık, insan aklının düz mantığa dayalı işleyişine müdahale ediyordu.

Ekspresyonistler ise, kendi bedenlerinde depreşen dürtüleri yüze yansıtmayı bir açık beden gereksinimi olarak değil, bir açık zihin gereksinimi olarak yeni bir dil düzeyine aktarmayı deniyorlardı. Daha ilerde, İkinci Dünya Savaşının etkilerinde oldukça sarkastik bir dil kazanan ekspresyonizm, politik bir çıkış sergileyerek militarizmle endüstriyel güç birliğinin eleştirisini yaparken, insan teninin birer şehir duvarı gibi soğuduğunu ve bedeninin savaşta ölen bir asker bedeni gibi katılaştığını görürüz... Bu arada soyut sanatın insan figürünü geri çeken ve non-figüratif olanla gözün reel dünyada görebileceğinden ötesini arayan bir resim anlayışına yönelmesi bedenin yapıttan eksiltilmesi anlamına gelmiyordu. Belki birçok değişik soyut eğilimin plastik ve felsefi ayrıntılarına girmekle bunu daha iyi anlatmış olabilirdik, ancak Jacson Pollock'un "Action Painting"i buna çok sağlam bir örnek oluşturduğundan bu kadarla kalmak yeterli olur sanırım. Jestüelite ve fiziksel salınımın uç noktaya taşındığı drippinglerde sanatçının bedeni maksimum bir hareketlenme içindedir. Soyut sanatın sanatçısı kendi bedenini, üzerinde yoğunlaştığı yüze salıvererek bir başka fiziksel ilişkinin yollarını açtı. Ancak bütün mesele burada bitmez. Görüntüden silinen temsili beden, görüntüyü oluşturan sanatçının reel bedenine aktarılırken her zamankinden daha fazla biçim sorunlarıyla cebelleşmek durumunda kalacaktı. Algılayan, soyutlayan ve dönüştüren zihin, bedene bir başka algı işlevi veriyordu ve belki de sanatçı kendi bedeninin farkında olmasını bu tür bir üretim biçimine borçluymuştu.

Bu tür ritüel salınma ve bedensel uğraşa dayalı dışavurum kendi dilini daha kozmopolit ve çok kültürlü bir düşünce coğrafyasında araması bir rastlantı değil. Uzak Doğu, Batı, gibi medeniyet coğrafyalarına gönderme yapan kavramlar artık ortak bir dilin unsurlarına dönüşüyordu. Bu durumda sanatçı çoğu zaman bir şaman, bir rahip ya da bir şehir efsanesi kahramanı gibi davranmayı artık kendi bedenine transfer etmeyi çoktan gerçekleştirmişti. Soyut Dışavurumculuk, enformalizm, performans, assemblaj, happening,

land art, video art gibi değişik eğilimler sonuçta bir beden ve temsil etme anlayışının değişik tezahürleriydi. Ancak tüm bunların üzerinde –sanatçı kendi bedeninin bir sanat yapıtı düzeyinde algılanması sürecinde– bir yetişkin olarak görünme kaygısıyla o çocukça cesaretinin de sonunu hazırlamıştı. İşte bu yüzdendir ki, Paul Klee, Jean de Buffet ve benim gözde sanatçım Joan Miro gibi sanatçıların seslerine kulak asmak gereksinimden sayılmalı: Sanatçı bir yandan bilge, bir yandan da çocuk kalabilecek kadar cesur olmalı ve somurtkan yetişkinler gibi doğaya dokunmaktan el-ayak çeken bir şehir aksesuarına dönüşmekten kendini alıkoymalı.

“Çocuk, kendini koruma ya da sakınma kaygısı taşımaz; utangaçlığı da yetişkinlerin baskısından kaynaklanır. Bilge ise yanlıştan ya da kötünün gazabına uğramaktan korkmaz; onun için her tecrübe yaşama dair bilinçlenmenin harcı sayılır... Sanatçı olmak da böylesi bir kişi olma dengesini içerir. Kendi doğrularını sınanacak bir şekilde ortaya koyarken yanlış anlaşılmaktan korkma ya da hoş gitmemekle ilgili bir tedirginlik hali yaşamaz sanatçı. Çelişmenin yaşamın bir parçası olduğunu bildiği için ille de kabul görmek adına rol kesmez, bir başka kişiyi oynamaz. Çünkü asıl riskin incinme, kırılma ya da dışlanma olmadığını bilir; asıl risk: sanatçının, başkalarının önyarguları sebebine kendine gösterdiği ilgiden vazgeçmesi ve kendi ben'inin ontolojik inkârına varan eksilmenin kurbanı olmasıdır... Bu, bariz bir kişilik imhasından başka bir şey olamaz.

Sanat bir anlamda entelektüel bir oyundur da. Yapıt bu oyunun oyuncağı olma durumundadır. Bu oyun, rol kesmekle ilgili bir oyun değil, oyuncakla kurulan nesnel bir ilişkinin ritüelidir. Bu anlamda yapıt, yaşama tutunmanın aracı olan en dirimsel oyuncaktır. Bedensel olarak bu oyuncakla kurulan ilişki bedeninin yeni bir uzam kazanmasını sağlar. Kendini üreteni içkinleşen ve kişileşen yapıt oyunun şey'i değil oyunun kendisidir; çünkü oyuncak artık şeyleşmeye maruz kalmayacak kadar bir kendilik tezahürüdür. Sanatçı ve yapıt ikilisinin bütününde kavranılabilen oyuncak, gündelik yaşamda olduğu gibi 'gibi olma' ya da 'gibi yapma' şeklindeki rol kesmelere izin vermeyecek kadar reel bir kılığı içerir. Burada 'şey' yapıt olması için dönüştürülür ve zihinsel bir oyunun oyuncağı kılınır; şey, bir başka şeyin rolünü yapmaz; kendisidir ve kendisi

kalır. Sanattaki 'gibi yapma' bir içkinleşme durumudur; kendisini başkasının yerine koyma değil. Sanatçı yapıyla söyleyeceğini bir başka kişinin yerine girerek söylemez; yapıt zaten dilin kendisidir yansıması değil.

Sanatçının sanatla 'gibi yapma'sı bilginin nesnesine dönme arayışından kaynaklanır –ayna yansıması şeklinde– taklit yapma arzusundan değil... Oyuncak ve oyun arası beden (sanatçı-yapıt) o kadar sahici kalmaya mecburdur ki, bunun tersi, yani yansıtmacı taklit, yapıtın inkârı sayılır; çünkü yansıyan, eşyanın doğasıyla değil dış görüntüsüyle ilgilidir... Yapıt, görüntüye taşınan düşüncenin bedenidir, zaten görüntüde olanın yansıması değil(6).”

Bu bağlamda düşünmek sanatçıya oldukça zorlu bir yükümlülük taşır; şehir yaşamının yüksek oranda yetişkinlere ait bir toplumsal yaşam alanı olduğunu ve sanatın da bir entelektüel ürün olarak şehir yaşamı içinde yaşam bulduğunu düşünürsek, sanatın daha çocuksu bir aldırılmazlık tavrı geliştirerek şehrin somurtkan yüzüne neşe katabileceğine kanaat getirebiliriz. Ciddiye almamak ciddi bir iş olmakla birlikte, cesaret isteyen bir iştir de. Sanatçı böyle bir duruşu sergileyemezse ve günümüzün kurumsal yetke işleyişi içinde, karşılığını bürokraside bulan bir anlayışla sanat yapmaya devam ederse, hiç şüphesiz çareyi şehirsizleşmede bulmak bir elzem olacak... Belki de şehir yaşamını terk etme ve doğaya dönme hırsı -bugün olduğu gibi- hiç bu kadar bilenmemişti...

1. Richard Sennett, Ten ve Taş, Metis Yay. Çev. Tuncay Birkan, 2001/İst. S186.
2. Betül Çotuksöken, Saffet Babür, Ortaçağ'da Felsefe, Kabalıcı Yay. 1993/İst. S105.
3. Agy. S107.
4. Ümit İnatçı, Sanat, Şehvet ve Yaşamseverlik, İnsan Zaman Mekan dergisi, Sayı: 2. Yıl:1999 Kıbrıs.
5. Ümit İnatçı, Ütopya, modernite ya da yeniden Romantizm adlı metinden, 2007.
6. Ümit İnatçı, Sanat ve 'oyuncak-oyun arası' beden adlı metinden, 2007.

TOPLUM VE SANATÇI İLİŞKİSİNDE BİLGİNİN SOSYOLOJİK ROLÜ

Sanatın ürettiği bilginin tüketilebilen bir edinim olarak toplum içinde dolaşıma girmesi bütün zamanlar için güç olmuştur. Sanat, sıradanlığın ve genel-geçer değerlerin dışında bir anlayış geliştirdiği için her zaman önceden kanıksanmış değerlerle bir muhatap olma ve itaat sorunu yaşamıştır...

Dönüşüm, değişim ve farklılaşma yeni bilgileri gerektirir. Her yeni bilgiyi ilerlemenin enerjisine dönüştürerek sanatın kendine özgü bir algı disiplini olarak ortaya çıkışını sağlayan sanatçılar, aynı zamanda sanatın bilgisini bilimin bilgisinden farklı kılarak insan yaşamında farklı bir fikir otonomisi yaratmışlardır. Değişik dönemlerin yaşam tarzlarındaki değişim her zaman için sanat yapıtının fenomenolojik algısında da değişimlere neden olmuştur; bununla birlikte sanatın ortaya koyduğu değişim iştahı birçok toplumsal ilerleme modellerinin de önünü açmıştır.

Sanatçının kendi kurduğu ya da bir ekol olarak miras bulduğu uğraş alanında, aradığı bilgiye varma olanaklarını zorlarken, her şeyden önce kendi boşluğuyla hesaplaşması kaçınılmazdır. Gerçekliği akıl yoluyla irdelemenin vazgeçilemez malzemesi olan bilginin bir gereksinim olarak ortaya çıkışı Skolâstik felsefeyle başlar ve Rönesans'ı doğuran hümanizmle tarihte yerini alır.

Bilginin elde edilme ve kullanım amaçlarında farklılaşma, sanatçının toplumla olan mesafesine uzaklık katma açısından çoğu zaman ilişki koparıcı bir etkiye dönüşür. Çünkü her yeni bilgi, bilinmeyenin üzerinde duran bir gölge parçasının azalmasını ve ulaşılmaz gibi duran gizemliliğin, 'bilgisi doğrulanan' bir gerçekliğe dönüşmesini sağlayacaktır.

Bilinmeyenin karşı saf dövüşçüsü olan 'bilgi' bir görüşten değil de nesnenin kendisinden doğduğu zaman onun yanlışlanması güç olur. Bir yanını şüpheye, bir yanını ise diyalektik deneme-yanılmaya dayayan bu nesnel düşünceli bilgi arayışı 'mutlak gerçek' yerine, yeni değerlendirme sistemlerine açık 'en geçerli bilgi'yi he-

deflemektedir. Özne düşünceli yaklaşım ise bir başka bilgiye varma güzergâhı çizmektedir: Özne düşünce yapısının ürettiği bilgi, nesnenin kendisinden değil de nesne hakkındaki kanıdan üretilir. Nesnel ve özne düşünceli eğilimler sonucu ‘nesnenin gerçeği’ ve ‘nesnenin düşüncesi’ gibi bir dikotomiyle karşılaşırız. Bir tek kavram olan bilgiye iki karşıt sonuca varma yöntemiyle ulaşılmaya çalışılması bilim, felsefe ve sanat alanlarındaki farklı düşünce yapılarını ortaya çıkarmıştır.

Aristoteles için sanat: sadece bir hayatı yorumlama eylemi değil, aynı zamanda bilginin kaynağına varma yollarından biridir de. Balzac, sanatın rolünü bilimsel yetilerin ve insani bilgilerin zenginleşmesinde görüyordu. Spinoza ise, bilgiyi sonuç olarak veren bilime karşı, sanatı, bilgiyi sonuçların çıkartıldığı mekanizmaları anlatan bir alan olarak tanımlıyordu. Bilgisel yaniyla, sanatın bilimle bir yakınlık kurduğu ortadadır. Ancak, sanat ile bilim bilimsel etkinliğin iki farklı biçimidir. Bir sanat eseri bir bilginin uzantısıdır; bununla birlikte mutlak bir sonuç olarak hak iddiasında değil. Ancak bilimin bilgisi çoğu zaman otoriter ve mutlakiyete dayalı bir egemenlik alanı oluşturma arayışındadır... Kant’ın şu yakıştırmaları sanırım bilim ve sanatın bilgiyi kullanmadaki farklılıklarını ortaya koyma açısından oldukça etkilidir: “Bilgi, yaratıcı düşünme sürecinde aklın lehine çalışır; sanatta ise bilgi, bir akıl ürünü olarak yaratıcı düşüncenin emrindedir.”

Sanatın bilgi karşısındaki duruşu ve onu edinim gerekçeleri bilimkinden farklı olabilir. Ancak, asıl farklılık insanın -daha geniş kapsamda- toplumun, bilim/teknoloji ürünü ve sanat ürünü olan nesnelerin karşısında takındığı tavidir. İşte tam burada sosyolojinin bir ara disiplin olarak böyle bir ilişkinin tanımına yönelik literatür ürettiğine tanık oluruz. Sosyoloji kendi kavramlarını kullanarak toplum ve sanat veya toplum ve sanatçı ilişkisini sosyolojik bir fenomen olarak gündeme getirmekle -bir anlamda- sanatı değişik anlamlarla yeniden üretmeye yönelmiştir. İşte bu açıdan birçok sanatçı-düşünür “sanat sosyolojisi” diye bir disiplinin ortaya çıkışını sanatın kendi kavrayış modalitesine müdahale etme olarak algılamış ve sanatın kendi otonomisini korumak adına sanatın sosyolojik söylemine bir misafir disiplin muamelesi göstermiştir.

“Sanat” ve “sosyoloji” gibi iki kavramın yan yana getirilerek sanatın üretim ilişkilerine yeni bir yaklaşım getirmek yeni kuramlar ortaya koymak anlamına geldiğinden bazı kavramsal sorunlarla karşılaşmak kaçınılmaz oldu. Sanatın zamanı kavrama eğilimleri sosyolojininkinden farklıdır; bir pozitif bilim olan ve zamanı, içinde yaşanan somut olaylarla ilişkilendirerek algılayan sosyoloji, sanat yapıtlarına veya sanatçı tavrılarına “yaşanmayan bir zamandan” bakma eğilimi gösteremez. Çünkü sanat, çoğu zaman gündemi yaşamayan ve hatta bilinçli bir şekilde gündemden firar eden ve sadece saf sanat bilgisi üretmekle kendi ontolojik irasını oluşturmayı hedefleyen bir uğraş olarak da kalmayı yeğlemiştir. Böyle bir düşünce tarzının sadece estetik bağlamda ele alınacağı düşünülürse, sosyolojinin yatay düşünce tarzının bu konudaki fikir etüdü bir gözlem literatüründen öteye gidemez.

Kendi bilgilerini yaşadığı zamanın güdümünde kalmadan insanlığın tüm tarihsel sürecinden ve nesneden gelen bilgiden alan sanatçı için bir sanat yapıtı: her türlü iktidara karşı duran bir entelektüel üretim nesnesidir. Bu nesnenin hiçbir şekilde bir haz objesi olarak algılanması istenmez. Seçilmiş ve dönüştürülmüş bir bilginin eseri olan bu entelektüel üretim nesnesi, geçen veya ilerleyen zamandan kendini soyutlamış, sadece zihinsel bir süreç olarak kendini belirlemiştir. Bu zihinsel süreç tinsel coşkuyu, sezgiyi ve doğrunun iflas etme riskini gözden düşürmeden yaşanan uzamsal bir süreçtir. Ancak eser, bir düşünce tarzının modeli olarak toplum içinde dolaşma girdiği anda yeni bir bilgisel ilişki tarzını da gerektirdiğinden sanatçı için sosyolojik koşul oluşmuş demektir. Bu da, bir bilgi objesi olan sanat eserinin toplumla olan ilişkisine tanı koyacak yeni yaklaşımları gerektirir.

Diğer yandan bilim/teknoloji ürünü olan nesnelere yaşanan bir başka karşılaşma ve ilişki ortamı yaşanmaktadır... Saf entelekyaya hitap eden ve nesnel olarak bir işlevi olmayan sanat yapıtı karşısında toplum, denetleyici bir beğeni otoritesi tavrına girer. Eserin ne anlama geldiğini, hangi düşünceye hizmet ettiğini, ne tür bir fikir soyundan geldiğini ve hatta neden üretildiğini sorgular. Kendi sanat bilgileriyle (bilgisizliğiyle) veya kendi ‘hoşluk’ ölçütleriyle ne kadar örtüşüğünü ölçüp tarttıktan sonra güzel-çirkin yargısını

kullanma hakkını kendinde bulan toplumun bu tavrı karşısında sanatçının kendi eserini etik bir koruma altına alması bencil bir savunma olarak algılanabilir. Ancak toplumun bir bilim/teknoloji nesnesinin karşısında sergilediği edilgen tavır düşünülürse sanatçının bu çıkışını haklı bulmamak mümkün değil.

Bir yığın fiziksel kolaylık sağlayan elektronik bir aygıt karşısında insan o aygıtın ne işe yaradığını ve hayatında ne gibi değişiklikler sağlayabileceğini sorgular. Nesnenin işlevi, tüketilmekte olduğu zaman içindeki sosyal statü imgesi, nesneyle olan ilişkiden ortaya çıkacak kazanımlar vs. ilk akla gelen sorulardır. Bilim ve teknolojinin sunduğu yeni olanaklar insanlara bir 'yeni nosyonu' ve 'ilerleme empatisi' yaşattığından bu olanaklara sahip olma bir takıntıya dönüşüyor.

Bir sanat yapıtı ise, insanı soyut değerlerle yüzleştirerek ona yeni düşünsel ufuklar sunma ve gerçeklerle bir başka boyutta ilişkiye girme imkânı sunar. Bu imkânları kullanabilmenin en etkili aracı ise bilgidir. Bilgi ağır bir sorumluluktur. Hâlbuki teknolojinin sunduğu yaşamı kolaylaştırma araçlarıyla ilişkiye girebilmek için bilgiye değil sadece bir kullanım kılavuzuna ihtiyaç vardır. Bedenimizdeki organları kılavuzun komutlarına göre yönlendirmek, dolayısıyla yararlanacağımız araçlarla bir bütün olmak, bir yerde kendi dehamızın kölesi olmak anlamına da gelmez mi? İşte sanatın bilgisini bu anlamda insanoğlunun imdadına koşacak olan bir özgürleşme aracı olarak düşünebiliriz.

Toplum ve sanatçı arasındaki ilişkinin bu bağlamda ele alınmasını ve bu tür bir ilişkinin de bilgisinin üretilmesi gerektiğini her zaman savunan bir sanatçı olarak üretim ve ürettiğim de arkasında hiçbir çıkarıcı muhasebeye başvurmam. Siyasi iktidarın uysallaştırdığı bir 'aykırı' olmak ve eğlencelik gösterilerin garnitürü olarak rol tutan bir sosyete aydını olmak yerine, kendi halimi istediğim gibi yaşamayı seçtim. Bugün belki sanat ve sosyoloji ilişkisini bu tür bir siyasi karşigelim ve üretimin etrafını çevreleyen piyasa çemberi içinde irdeleyebiliriz.

GÖRSEL İLETİŞİMDE HAKİKAT, TEMSİL, NİYET ve ALDATMA

İletişim ihtiyacının ortaya çıktığı *an*'ı tarihin neresine konumlandırabileceğimiz konusunda bir karara varmak oldukça zordur – hatta imkânsızdır diyebiliriz. İşte bu nedenle birçok konuda olduğu gibi, iletişimde de herhangi bir *arche*'den, ilk olandan bahsetme çabasına girmek hem yersizdir hem de gereksiz. Biz insanlar -hayvanlardan farklı olarak- özneler arası iletişim ihtiyacından kaynaklanan bir dürtüyle içgüdüsel olarak kendi mevcudiyetimizi zaman ve mekânla ilişkilendirmeye çalıştık. Kendi bedenini merkez alan insan, içinde bulunduğu mekânı kendi mevcudiyetinin kanıtını oluşturacak şekilde işaretlendirir. Kendi varlığının izinin sürülmesi için geriye deliller bırakmakla ilgili bu davranış, insanın ölümün bilincinde olmakla ilgili ontolojik bir kaygısından kaynaklanır. İşaretleme resme, yani betimlemeye dönüşünce yaşamın genel anlamda vuku bulması yerine yaşamı oluşturan anlık olayların da bir sahne olarak önemi artıyor. Paleolitik mağara resimleri söz konusu işaretlendirmenin ve sahnelemenin en somut örneklerini oluşturur. Ondan öncesini bilmiyoruz. Belki de resim değil, bir yere bir taş koyma ya da bir odun parçası çakma gibi işaretlendirmelerle başlamıştı özneler arası iletişim. Her ne olursa olsun, sonuçta görsel algıya dayalı bir bellek oluşturma çabasının pratiğinden bahsediyoruz burada. Buradan şu çıplak hakikate ulaşmak mümkün: iletişim önce görsel düzeyde gelişmiş, sonradan değişik formlar altında çoğalmıştır.

Dilin ortaya çıkışı ve yazının icadıyla iletişimin bir otorite aracına dönüştüğünü görürüz. Ancak görsel imgeler dizgesinin, yazının yanında ikincil bir konuma düştüğünü söyleyemeyiz. Tam aksine görsel olan, söylenilemeyen bir üst dili olarak çıkıyor karşımıza. Eski uygarlıklardan başlayacak olursak, Mısır ve Mezopotamya uygarlıklarında olduğu gibi, otoriteye erişilemez bir gizem atfetmek üzere kullanılan görsel imgeler **hakikat**'i **tems**il etmek **niyeti** taşıyordu. Tanrıların varlığı hakikatin kendisiyse temsili olan neydi(?) diye sorulduğunda, aslında niyetin ne olduğuna tanı koymamız gerektiğinin farkına varırız. Hakikat sorgulanmaz; hakikati temsil edenin niyetine bakacak olursak, bizi hakikat hakkında aldatmaya

niyet edenin retorikiyle karşılarız; çünkü aslında hakikat olan tek şey temsilin kendisidir; yani, karşımızda duran görsel imge (resim, heykel, fresk vb.). Yüce olana yapılan güzelleme, olağan ve olağanüstü olan arasına transandantal bir mesafe koyuyordu. Bir yandan yüce olana erişmek yaşamın tek maksadı haline gelirken, diğer yandan da yüce olanın erişilemez olduğunu kanıksamak adanmanın, dolayısıyla da aldanmanın metafiziksel gücünü oluşturuyordu. Hakikat adına aldatılmış olanların adanmışlık hali ise hakikati temsil eden otoritenin doğal kudretini oluşturuyordu.

Modern zamanlara gelince görsel iletişim ortamında hakikat, temsiliyet, niyet ve **aldatma** sözcüklerinin karşıladığı anlamlar işlevsel açıdan pek de farklı değil. Banal materyalizmle beslenen iktidarların hakikat diye dolaşıma soktuğu değerlerin temsil edilme biçimlerinde önemli bir yere sahip olan sanallık ve sentetik görsellik, var-olan ve metafizik olan arasındaki transandantallığın kendisidir yine. Aklın tutkuya yenik düşmesini isteyen neo-liberal iktidarın, görsellik yoluyla kurduğu “piyasa imparatorluğu”nu ayakta tutması için kendi adanmışlar ordusunu da yaratması gerekirdi. Bu bağlamda, reklamcılığın üzerine yaslandığı görsel retorik kendi “süblim”ini inşa etmek için kendi hakikatini de yaratmak durumundadır. Retorik, kanıtlarla beslenerek savunulan hakikatin kanıksanması için gösterilen bir ikna çabasıdır; ancak hakikat neyin ve kimin hakikatidir diye sorsak burada bir sahicilik etiği sorunuyla karşı karşıya kaldığımız farkına varırız. Fakat gerçek niyet ikna etmenin de üzerinde bir adanma öznesi yaratmak olunca, reklam ve pazarlamada kullanılan görsel retorikğin sekter bir yayılmanın ikonografyası olduğu gerçeği ortaya çıkıyor. Tüketici kitlelerden birer adanma ordusu oluşturmak için belleklerine kuşanmaları gereken görsel imgeleri üretmek, onlar için biraz da Katolik misyonerliğe benzer. Önce inanç nedenlerini ve nesnelere oluşturmak, sonra da bunlara muhtaç olan insanları birer adanma öznesi olarak angaje etmek oldukça sekter bir topluluklaşma tasarımıdır. Bu durumda, reklam ve pazarlama dünyasının görsel iletişimi etkinleştirme çabası ve dinlerin yücelik imgesiyle kitleleri edilgen kılma çabası simetrik bir şekilde benzeşmektedir.

Neo-liberal iktisadi aklın seksenli yıllarda dolaşıma soktuğu “eşitlik yerine özgürlük” sloganının ne derece sinsiy ve sinik bir retorik ol-

duğunu anlamak güç değil (Bakınız: Beyin İğfal Şebekesi, Armand Mattelart, Ayrıntı Yayınları). Saldırgan reklam ve pazarlama girişimciliğinin Siber-Pazar'a yönelik bilişim ve iletişim teknolojisiyle küreselleştirmeye çalıştığı pazar, özgürlüğü değil adanmayı, dolaşısıyla da eşitsizliği doğurdu. Birey kendi yargı dayanaklarından yoksun kalınca, kendisi için düşünen bir akıl çelme stratejisinin tesiri altında kalması zor olmaz. Eşitlikler kendi özerk entitesine sahip olanlar arasında olur. Var olamayan birinin kendini bir başka entite karşısında eşitleme yetisi yoktur. İşte tam da burada “aldatılmış” bireyden söz etmek mümkün oluyor. Aldatılmış olan adanmış olandır. Adanmış olan, içinde bulunduğu toplumda diğer bireylerle ve kendini edilgen kılan iktidarla eşit olma olanağını yitirmiştir. Bu da, Pazar Egemenliği'nin bir sömürge devlet statusüne dönüştüğünün kanıtıdır.

Kapitalizmin en yetkin ve etkin kılındığı ortam olan reklam ve pazarlamanın görsel iletişim alanında harcadığı özel çaba boşuna değil elbette. Temsili olanın hakikatla yer değişmece oynaması tüm bu iktidarlaşma girişiminin önemli bir parçasını oluşturur. Sentetik görsellekle güçlendirilen temsiliyet analitik düşünceyi sabote etmeye yönelik olduğundan, algılayıcı artık özne olma durumundan çıkmış, ikna çabasının edilgen nesnesi haline dönüşmüştür. Bireyin tikel konumunu merkezsizleştiren ve onu bir toplu adanma elemanına dönüştüren bu çaba “hakikat”i temsil etmek yerine onu iktidarlaşmanın odağına dönüştürüyor. Reklam, pazarlama ve kitle iletişim sistemlerinin entegre olduğu günümüz ortamında, “mal-tüketim” odaklı görsel iletişim disiplininin aldatıcı olmaya yönelik iradesi daha da pekişmiş durumdadır. “Kitle iletişim” veya “tanıtım” kavramları yerine “kitleleşme” ve “mürid yaratma” kavramlarının artık dolaşıma girmesi daha yerinde bir terminoloji seçimi olur. Her adanma ortamının müridleri ve tarikat şeyhleri vardır; Neo-liberal sistemin öngördüğü piyasa mekanizması da bu tür bir işleyişe sahiptir. Markalar tarikatlar gibidir. Her markanın bir tekdüzelik arayışında olması kitlelerden bir üniformalılar ordusu yaratma amacı güdüyor. “Özgürlük” adı altında, özgürlüğün sadece nosyonunu kitlelere aşıl原因an markalar, kitle dönüşüm mekanizmasının en etkin merkezleri haline geldiler –tıpkı totaliter rejimlerde olduğu gibi.

Marka kolonyalizmi oluşturmayı hedefleyen reklam ve pazarlama şirketlerinin, özgürlük nosyonunu güzellik ve hakikat nosyonlarıyla iç içe geçirmesi bir rastlantı değil. Güzellik ve hakikat temsilleri üzerinden yapay bir özgür olma edimi ortamının yaratılması markaların en bariz hedefidir. Hakiki olanın, kendinde-kendiliğinden olanda değil de idealize olanda bulunduğunu düşünmek, bireyleri öznelci bir yapıya hapseder. Nesnel dayanaklardan yoksun insan zihninin kolaylıkla ikna edilebilen bir öznel yapıya sahip olduğu özellikle görsel retorik düzeyde saptanmıştır. Meyer'in Retorik adlı kitabında (Bakınız: Meyer, M., Retorik, Dost Kitabevi Yay. 2009.) retorikle ilgili oldukça kavram merkezci bir tanımlamayla karşılışıyoruz. Ben (ego) imgesi sayılan **Ethos**, *karakter, yaşam ve amaç*'ı tercih eden bir erdemliliğe işaret ediyor. Peki, kitleleri güzel sözlerle ikna etmek isteyen ego'nun *niyet* açısından hangi konumda olduğuna bir bakmamız gerekmez mi? **Pathos**, hitap edenin ikna hedefine aldığı kitleyi etkisi altına alan duygunun kendisiyse bu durumda duygunun nesnesi sayılan hakikati hangi konuma koyabiliriz? **Logos**, anlamı kurgulayan ve algılayan arasındaki bağın kural koyucusu konumundaysa öznelliğe malzeme kılınan nesneden gelen bilginin değeri nedir diye sormak gerekmez mi? Retorik, doğruluğa (Aletheia) ulaşma yolu yordamıysa, reklam ve pazarlama alanında kullanıma sokulan **görsel retorik** kendi nesnesi olarak seçtiği markanın doğruluğunu kanıtlamak için niye yalana başvuruyor? Yoksa *yalan logos*'un yerini işgal eden kural koyucu bir yetkeye mi dönüşüyor?

Neo-liberal pazarın ikonografya tasarımında başvurduğu görsel retoriğe dayalı ikna çabasının etik açıdan sorgulanması gerektiği üzerine, kuşkucu, bir o kadar da karamsar bir yaklaşımla oluşturduğum bu metin aslında metin öncesi yapıbozumcu bir deneme sayılabilir. Görsel iletişimde *hakikat, temsil, niyet ve aldatma* iradesi dolayımında oluşturulan "postmodernist determinizm" insan yaşamını tek tipleştiren, stereotipik bir toplum mühendisliğine dönüşmüş durumdadır. Bugün, Modernizme bir "post" öneği koyma ihtiyacı duyan neo-liberal aklın yerine, yeni aydınlanmacı ütöpişt, radikal bir akla ihtiyacımız var. Çağdaş düşünceinin tohumlarının atıldığı zamanlarda geceleri sokakları aydınlatan gaz lambalarıydı. Bugün renkli neonlarla muhteşem bir ışık cümbüşü yaşayan kent-

lerde ise daha karanlık kafalar dolaşiyor. Gecelerin gündüzler kadar parlatıldığı bu zamanlarda obskürantizmin eskiden hiç olmadığı kadar en güçlü şekliyle hayatımızı nasıl egemenliği altına aldığını görmek zor değil.

Hakikat diye bize sunulan temsili *doğruluk* aslında bizi gerçeklikten uzaklaştırma niyeti taşıyan yanılısamadan başka bir şey değil. Yanılısamanın hakikati temsil etmesi hakikatin ütopyadan arındırılarak *mümkün olan*'a indirgenmesine bağlıdır. Bu durumda *aldatma* mümkün olanın tam karşılığını oluşturamaz mı? Sanırım bütün mesele ütopyadan yoksun kalmamızdır... *Var olan*'ın karşısına bir gelecek modeli olarak *yok olan*'ı (ou topos–bir yerde bulunmayı) koyabilme becerisinin köreltildiği bu zamanlarda, ütopyaya her zamankinden daha fazla ihtiyacımız yok mu?

ATEİSTİN MEVCUDİYET SORUNU VE SANAT

Tanrı yoktur.

En az güneşin varlığı ve gündüzün gerçekliği gibi kesindir ki Tanrı yoktur.

Hatta asla olamaz da.

Ludwing Feuerbach

“Ateistler için dini reddetmenin en zor yanlarından biri, kilise sanatından ve onun içerdiği görkemli güzellikten ve yüce duygudan vazgeçmek zorunda kalmaktır” diyerek, oldukça Avrupa merkezci bir saptamada bulunuyor Alain de Button(1). Aslında buna misilleme desek daha yerinde olur. Çünkü sanat ve *yüceltme* arasındaki pekişmiş bağı Tanrısal yetkeye olan adanmayla hiçbir ilgisi yoktur. Daha doğrusu bir ateistin gerçek meselesi dinleri reddetmek değil, Tanrı'nın bir hakikat olarak parçası olduğumuz evrenin yerine konulmasıdır. Din, tinsel gereksinimden kaynaklanan arzu odaklanmalarını sosyal-politik kurallara bağlayarak Tanrı inancının araçsallaşmasını hedefler. Dinlerin bu yetke-merkezci yapısına karşı olup Tanrı'nın varlığını yadsımayan mistikler de var. Meseleye bu açıdan bakıldığında bir ateistin esas derdi –herhangi bir dini reddetmek değil– dinin kendi varlığını yasladığı “Tanrı Elindeligi”ne karşı kendi özerk düşünce yapısını savunmaktır. İşte bu sebeple Alain de Button'un vurguladığı gibi ateistlerin din karşısındaki zafiyetlerine sanatın yüceliğini gerekçe gösteremeyiz. Nerde kaldı ki, din sadece kitaplı dinlerle kısıtlı değil.

Yine de inanç ve Tanrı meselesine sanattan başlamak ilginç bir tartışmanın önünü açabilir. Neden mi? Nedeni çok basit: Din ve büyü, bugün bilim ve sanat diye adlandırdığımız ve bin bir anlamla donattığımız kavramların arkeolojik adları sayılır da ondan. Sanat tarihi kapsamında ele aldığımız –zamansal, dönemsel eğilimlerini şekillerine ve işlevlerine göre ayırımsadığımız– nesnelere birer ritüel, inanç nesnesi olduklarını unutmamalıyım. Tanrı'nın yüceliği ve tanrısal olanın yüceliği arasındaki imgesel örtüşme kilisenin bir icadı değil, ta Mısır firavunlarından kalma bir görkemlilik arayışıdır. Dikey yükselmeye dayalı Tanrısal görkemlilik arayışının Gotik Sanat'ın biçim anlayışla örtüşmesi bir rastlantı değildir. Bir üçgen modülüne dayanarak kütleli yükselmenin önünü açan Mısır pira-

mitlerindeki konstrüksiyon anlayıdır. Tanrıların yüceliğine denk düşen anıtsal yapılar, insana inanç baskısı yapan ezici bir görkemliliğe sahip olmalıydı.

Rönesans'ın önünü açan Skolâstikler, sanattaki Bizans'tan kalma antroposantrik kurgunun yerine, yeniden klasik sanatın doğanın devinimini simgeleyen mitolojik betimlemelerle örülü düş dünyasına dönmeyi yeğlediler. Görkemlilik dikey değil yatay, fakat bir o kadar da masif bir etki odağına dönüşüyordu. Geniş duvarlar daha devasa resimlerle bezenebilirdi. Rönesans, Tanrı merkezci sanatı Panteist bir algının kapsamına taşıyordu. Tanrı ve tanrısal olan doğaüstü değil doğanın bir parçası olmaya başlamıştı. Tanrı insanı kendi suretinin bir yansıması olarak yarattığı için Tanrı da insan olarak tasvir ediliyordu. Melekler, Tanrı, Tanrı'nın oğlu İsa, merhamet ve şehvet duygularının ikircikli dünyasına aktarılıyordu. Meryem Ana ve Afrodit arasındaki bu benzeşme insana ait bir tahayyül yeteneğinin göstergesi değil miydi? Tanrı aslında sanatçıların düş dünyasına malzeme olan bir imgeden başka bir şey değildi. Asıl trajedi de burada yatıyor: İnsanın kendi yaratıcılığını bir tanımdan ibaret olan Tanrı'nın emrine vermesi... Doğru bir tümce kurmadım galiba; bu da yanlış! "Tanrının emrinde olmak" değil, "Tanrı inancını kendi yetkesinin varlığını besleme aracına dönüştürenlerin emrinde olmak" desek daha doğru olur. Sanatçı için önemli olan yaratıcılığının takdir düzeyinde karşılık bulmasıydı; yaptığı işin ne kadar Tanrısal, Tanrı tapar ya da ateist olduğu kendini bağlıyor muydu(?) pek emin değilim.

Kısacası, dinsel kurumların kendi iktidarlarını tarih boyu ürettikleri estet değerlerle sağlama almaları ateistlerin çekince duyacakları bir durum arz ettiği konusunda pek ikna olmuş değilim. Çünkü bir ateist bilir ki, onlar insan aklının sınırsız algı yetilerine sahip olan sanatın var kıldığı güzelliklerdir. Sanat yapıtı bir yüceliğin eseri değil tam tersi yücelik sanatın eseridir. Peki, bir ateistin bu durumda kiliseyi ya da bir başka ibadet yerini etkileyici güzellikteki sanat eserlerinden dolayı kıskanması ne kadar doğru olur? Ya da Alain de Button'un yukarıdaki saptaması ne kadar doğrudur?

Bir ateist-sanatçı olarak kendimden yola çıkacak olursam, araştırmalarımın merkezinde hep ölüm ve inanç kültü var. Tek Tanrılı

dinlerden Şamanizm'e, Budizm'den çeşitli mistik eğilimlere insanlık tarihinin tüm evrelerini kapsayan inanç ve ritüellerine yönelik sanatsal etkinliklerin kökeninde yatan antropolojik verileri gözlemliyorum. Evet, sanatın dine benzer ritüel bir yönü vardır. Yapıtlarımda deneyleyerek elde ettiğim sonuçlara baktığımda, sanatçının aşkınsal bir adanmaya kapılarak yaptığı ve bir mimesis olarak tekrarladığı arasında ne tür bir fark var(?) sorusuna verebileceğim yanıt bellidir. Bir ressamın aslında bir tiyatro aktöründen farkı yok. Yaşamak ve kişileşmek arasında hakikatin içine sızmaya çalışan sanatçı biraz şaman, biraz rahip, biraz anarşist biraz da kural kırıcı serseridir... Bu durumda ben, tüm bunların yanında epeyce de ateistim ve tek sahici olan da budur.

Mevcudiyet ve adanma arasında kendi ontik bağlarını kurarak Tanrı adına var kalmaya niyet eden inançlı, dini bütün bir Tanrı taparla, benim gibi mevcudiyet ve yadsıma arasında kendi ontik bağlarını kurarak öz-varlığı adına yaşamaya niyet eden inançsız bir Tanrı savar arasındaki fark nedir(?) diye sorulabilir. Ben "var"ım, yüce bir varlığın gölgesi değilim. Mevcudiyetimi bir yaratana borçlu değilim. Kutsal sayılan kitapların edilgen bir ezbercisi değilim. Dini öğretilerin etkisi altında kalarak doğanın bahsettiği algılarını körelten bir yeryüzü yaratığı değilim.

Bir düş ürünü olan Tanrı'nın yerine geçmeyi en büyük ideal olarak gören Tanrı kullarının tek arzusu, aslında kendi tapındıkları yüceliği hiçe sayanlardan intikam almaktır. Ne büyük çelişkidir ki, bir yandan Tanrı'nın en yüce ve tek aşılmaz kudret olduğuna kanat getirirken, diğer yandan da kendilerini Tanrı'nın yerine koyarak, Tanrı adına cezalandırıcı olacak kadar kendilerinden geçiyorlar. Bu durumda yeryüzünün ve insanlığın yaratıcısı olarak kendi kuluna mukayyet olamayan bir Tanrı var karşımızda; eğer varsa! Eğer varsa diyorum; çünkü merhametini hem vahşeti uygulayan hem de vahşete kurban gidenden esirgeyen bir Tanrı tanımı yoktur kutsal kitaplarda. Buradaki terslik nedir(?) diye sormak gerek. Yanıt çok açık: Tanrı insanı kendine benzeterek yarattı. Yani insan Tanrı gibiyse Tanrı gibi de davranabilir. Tanrı'nın insan tarafından yaratıldığı su götürmez bir hakikattir. Tanrı hep bir iktidar modeli üzerinden tasarlandı. Yetkilerinin her an bir

Tanrı yansıması olan insana aktarılabilmesi için Mesih rolünü de iyi düşünmüş yaratılış efsanecileri. Bu işin senaristleri Sümerler... Ah şu Sümerler... Edebi eserlerinden geriye kalan üzerine koskoca bir tek Tanrı egemenliği kuran insanlığın elbette ki onlara büyük bir minnet borcu var.

Ya Mısırlılar? “Ölüler Kitabı” azımsanacak bir yapıt değil. Hatta kanımca, sanat ve mevcudiyet arasında kurulan aşkın bağı imgeleyen insanlık tarihinin en üstün sanat yapıtlarındandır da diyebilirim. Ölüm esnasında (aydınlıktan karanlığa göç etme esnasında) hayatı terk edecek olan kişiye okunan tılsımlı sözcüklerden oluşan *Ölüler Kitabı*, mezara bırakılan bir öte dünya kılavuzuydu da aynı zamanda. *Günden Dışarı Gidenler* anlamına gelen kitap, geceye (ölüme) uyananların Osiris, İsis, Neftis ve Anubis karşısında verecekleri hesabın sınav kitabı sayılır aslında. Ölünün kalbi bir terazide doğruluk ve hakikat imgesi olan bir tüyle tartılır ve ölünün tekrar dirilenlerin mekânı olan cennete mi gideceği, yoksa kötülere yiyen Ammut’a yem mi olacağı kararı alınır. İyilik ve doğruluğun ödüllendirildiği, kötülük ve yalanın cezalandırıldığı bir Ahret gününden bahsediyoruz burada. Tıpkı Gılgamış Destanı’nda olduğu gibi, İslam’ın, Hıristiyanlığın ve Museviliğin (On Emir) düşlem kaynağı sayılan *Ölüler Kitabı* da insanın, mevcudiyet ve yok olma arasında yaşadığı çaresizliğin özgün bir hikâyesini içerir.

Ölümsüz olmak bir saplantıya dönüşürken, doğmuş olmanın lanetlendiğini de görürüz bu düş-kurgusal anlatılarda. Bir Tanrı yaratıp tüm varlığımızı ona adamak ve sırf hep “uyanık kalmak” adına gözümüzü doğanın bereketlerine kapamak, aslında yaşamın kendisine okunan en büyük lanettir. “Düş kutsaldır ve bütün kutsal yazılar da düşten başka bir şey değildir” derken haksız mıydı Umberto Eco?

Ateistin işi zor; hem de çok zor. Arkamızı hiçbir güce dayandırmıyoruz. Af dileyebileceğimiz, bağışlanmak isteyeceğimiz bir kudret yok. İşlerimizin iyi gitmesi ve bizleri hastalıklardan koruması için dua edeceğimiz bir Tanrı’mız yok. Bizi cennete göndersin diye günahlarımızın bağışlanması için yakaracağımız bir yüce varlığımız yok.

Doğadan ve insan evladının aklından başka sığınacağımız olanak yok... İnsan ne kadar “aklı başında” olursa o kadar doğasında olur diyeceğim ama aklını **yok**’a kaptıranların varlığı karşısında sığınabileceğimiz tek değerin “**hiç**” olduğunu düşünmeden edemiyorum. Bir hiç’in yaratıcı da olmaz ya, işte oradan başlayarak yeni bir insanlık yaratmak düşer bize – ne ilk’i, ne de son’u olan... Yaratıcılık sanatsal bir eylemdir ya... Var-olmak adına son bir kez daha hiç-olmak (ama Tanrı önünde değil) kendi zafiyetlerimiz önünde, çok mu ağır gelir bize?

Ve şöyle der Nietzsche: “Dinin azaldığı yerde sanat yükselir.”

BEŞ HAMLELİK YAKLAŞMA DENEMESİ

I.

“İlk neden asla var olmadı, asla var olamaz. İlk neden, hiç nedeni olmayan ya da kendi kendinin nedeni olan bir nedendir. Bu, Evren’i yaratan Mutlak’tır, maddeyi yaratan saf tindir, anlamsızlıktır.”

Michel Bakounine

Anarşizm mutlak bir aşkınlık (içkinlik-tasavvuf) durumudur. Bakounine “maddeyi yaratan saf tindir, anlamsızlıktır” derken Tanrı’nın varlık nedenine atfedilen bir anlamsızlığa dikkat çekiyor. Bakounine’in **doğa** diye adlandırdığı **iç** işte bu sözü edilen **tindir**. Doğa tüm güçlerin içinde devindiği bir bütündür, her şey bu bütünlük içinde işlem görür. Bakounine’in yazdığı gibi: “Doğa bağrında hiç durmadan üreyen, tekrar tekrar üreyen gerçek dönüşümlerin toplamıdır (...) gerçekten mevcut herşeyin birbiri üzerinde uyguladıkları bu özel etki ve tepki sonsuzluğunun evrensel, doğal, zorunlu ve gerçek bileşimidir; ama asla önceden belirlenmiş değildir, önceden tasarlanmış, önceden görülmüş değildir.”¹

Doğa tektir ve doğayı içeren her şey böylesi bir bütünlüğün parçasıdır. Her birey bir beden ve özerk bir tin olarak doğada karşılığını ve karşıtlığını bularak kendini var eder. İşte bu aşkın gerçeklik üzerinden kendini var kılmaya çalışan bir sanatçı olarak üretiyorum. Sanatı maksimalist entelektüel argümanlardan arındırarak sanatın orijinine doğru regresif bir yolculuk apmayı yeğledim. Bu yüzden epeyce anarşist bir yaklaşımla, ilke denen yapay öncellemeleri reddederek ritüel işlevlerden doğan ilkel sanatın doğasına odaklanmaya çalışıyorum.

II.

“Toplumsallaştırıcı ritüel sanatı gerektirmiştir; sanatsal çalışmalar ritüel hizmetlerden doğmuştur; sanatın ritüel üretimiyle ritüelin sanatsal üretimi aynı anlama gelir. (...) Dayanışma ihtiyacı arttıkça, törene duyulan ihtiyaç da arttı; ayrıca sanat, hafızanın işlevini güçlendiren bir rol de üstlenmiştir. Sanat ve hemen ardından ortaya çıkan söylence, gerçek hafızanın bir benzeri olarak değerlendirilmiştir. (...) Sanat özneyi bir nesneye, bir sembole dönüştürmektedir. Zaten

şamanın görevi de gerçekliği nesneleştirmektir; hem dışsal doğa hem de öznelilik aynı akıbete maruz kaldı, çünkü yabancılaşmış bir yaşam bunu gerekliyordu. Sanat, bireyin doğadan koparılarak, özellikle toplumsal düzeyde tahakküm altına alınmasını sağlayan kavramsal bir dönüşüm ortamı yaratmıştır.”²

John Zerzan

Günümüzde geçerli olması gereken, sanatın toplumsallaştırıcı rol alması değil, toplumsallaşan bayağılıkları bertaraf etmesidir. Sanatın metafizikten koparak dilini gündelik yaşamım akarına bırakması bu yönelim yeteneğini köreltmıştır. Akıl merkezci bir gerçeklik planlamasıyla sanatı rastlantısal ve içsel olandan ayıklamak yapıta sadece sosyopolitik bir işlev yükler. Dünyayı sorunlarından kurtarmak için sanatı bir misyoner uğraşına indirgemek yersiz bir girişimdir, daha doğrusu entelektüel ukalalıktır. Dünyayı kurtaracak olan eylemdir anlam değil; anlam, eylemi sadece entelektüel bir hınç olarak besleyebilir veya yüceltebilir. Doğanın bir parçası olan insanın, kozmik bir ahenk içinde yaşayabilmesi ve mekânla ontolojik olarak bütünleşmesi daha gerekli bir tinselliktir. Doğayla bütünleşmenin iradesini ortaya koymak elbette ki politik bir tavidir; ancak sanatın kendi özerklik alanının araçsallaştırılması sanatın politize olması demektir. Şöyle demek gerekir ki sanat, sanat olarak kalacaksa kendi iç’ini hiçbir dışsallığa teslim etmek durumunda olmamalıdır. İşte bu gerekçelerden yola çıkarak sanatçı figürünün, çağdaş bir şaman figürü olarak yeniden yapılandırılmasını öneren bir sanat anlayışıyla üretmeye devam ediyorum. Kurumsal otorite karşısında sivil tavır almak da yetmiyor; ontolojik bir arınmaya gerek vardır tıpkı bir şaman gibi.

III.

“Çünkü bu dünyanın doğasında mutlak ilgisizlik vardır ve bu dünyanın doğasına benzemek filozofun görevidir –ama elbette vazgeçemeyeceği insan olmayı sürdürerek: Tutarlılığın, ölçülülüğün ve nesneliliğin bedeli budur. (...) Ancak öfkemiz yardım ederse yanlıştan çıkarız, ama geri döndüğümüzde yeniden yanlışın içine düşeriz; umutsuzluğa ve büyük öfkeye kapılmadan doğruya gidemediğimizden sahicilikten söz ediyoruz, hala yalan söylemediğimizi itiraf etmemek için.”³

Albert Caraco

İşte insanlığın yaşadığı en büyük trajedi bu: İlginin, alakadar olma durumunun öznesine karşı beslediğimiz bağlanma duygusu bizleri dönüşü imkânsız bir kendinden vazgeçme arzusuna tutsak kılar. Dünyanın doğasında olan mutlak ilgisizlik nesnelere sübjektif bir akla sahip olmadıklarıyla bağlantılı bir durumdur. Su toprağa ilgi duyduğu için orada bulunmuyor; su ve toprak yaşamın varlık nedeni olarak birlikte dirler; çünkü doğa dediğimiz kendinde varlık, kendiyile var-olan varlıktır ve bunun nedeni de nedensizlik yani kazadır. İşte filozof, bilim insanı ya da sanatçı da bu var-oluş anlayışı üzerinden bir varlık gösterme durumundadır; bunun aksi bir durumda ibadet ve adanma nesnesi olmaktan kendini kurtaramaz. Bu kurtuluş aygıtının tek yakıt kaynağı da öfkedir. Öfke, tutarlık ve nesneliliğin bir dışı savrulma tinidir aslında... Bir oyun sahnesi olarak şaman figüründe denemek istediğim doğayla aşkın (transdantal) ilişki, işte böyle bir öfkenin bir yadsıma edimi olarak kendi varlığını ifade biçiminde yer tutmasıyla ilgilidir. Ritüel, doğaüstü güçler tarafından onanmak ya da korunmak istemekle ilgili bir yakarma durumu değil, doğayla özdeşleşmek ve onunla bir bütün olmak – onun yasalarının bir parçası olmakla ilgili nesnel bir durumdur. Bu durumda tin, nesnesi doğa olan ama karşılığını öznedeyen içsel bir seçirme halidir. Öfke, işte böyle bir tinin bedene kavuşma girişimidir. Öfkesiz insan sahici olamaz; her doğru kendi öfkesini talep eder...

IV.

*“Felsefenin özel bir meselesi olduğuna inandığımdan ve bunun sonucu olarak her konu felsefeye uygun olmadığından, sanatın kendiliğinden felsefi muameleye elverişli olduğu gerçeği ve bunun neden böyle olduğuna dair bir araştırmanın bize sadece sanata değil ama aynı zamanda felsefeye dair de bir şeyler söylemesi gerekir. (...) Salt sanat üzerine, onu olgusal ve büyük ihtimalle ilkesel düzlemde, hep gömülü olduğu geniş kavramsal matriksinden soyutlayarak yazmış olan bir filozof düşünmek zordur. Tam da bu sebepten sanat üzerine yazmış olan filozoflardan medet uman filozof olmayanlar, hayal kırıklığı yaşamaya meyillidir. Bu, sanatla ilgili her şeyin onun felsefi bilince doğal girişinin vasıtası olması kadar, sanatı ilginç, büyüleyici ve önemli kılan birçok şeyin de felsefe açısından önemsiz olmasındandır.”*⁵

Arthur C. Danto

Sanat ne ilkesel ne de ölküsel matrislerle biçime getirilecek bir zihinsel etkinlik değil. Sanatçı, her düşünce hamlesinde kendi zamanından ve mekânından kopma eğilimi gösteren, kendi otonomisini kendi düşünsel, tinsel coğrafyasında kurmaya çalışan modern bir şamandır. Birçok filozofun bu gerçeklikten bağımsız olarak sanat düşüncesini metodolojik kapsamlar içinde adlandırmaya çalışması ve sanatın iç'iyle tinsel bir bağ kurmadan onu kavramsal tanımlamalarla ödevlendirilmiş bir akıl sisteminin içine sokması sanata içerden bakamama noksanlığından kaynaklanır. Sanat hiçbir şekilde ne olgusal ne de ilkesel bağlar üzerinden argümanlar geliştirilerek varlık nedenlerine tanı koyulabilecek bir alan değil. Sanatın felsefeden yoksun olamayacağı gibi felsefe de sanatsal dil yetisinden yoksun olamaz. İki ayrı yaratıcılık dinamizmi olarak karşımıza çıksalar da her şeyin (din, bilim) kökeninde sanatın yattığı gibi felsefenin de kökeninde sanatın kuşkucu aklı yatıyor. Sanat yaşamı kavramaya yönelik entelektüel bir çabaysa, bu çaba felsefenin düşünce disiplinine yabancı kalmaz. Yine aynı şekilde felsefe de sanatı sadece gizemli, ilginç ve tuhaf olan bir isteklilik ve tutku durumu üzerinden okumakla kalmak zorunda değil. Evet, sanat gizemlidir, ilginçtir ve tuhaftır ama bu sanatın total anlamda söylenilebilirliğinin imkânsızlığından kaynaklanır; eğer söz her şeyin hakkından gelebilecek bir kudrete sahip olsaydı göze konuşan yapıtlar üretmeye gereksinim duyulmazdı. Unutmayalım ki resim yazıdan önce, hem de epeyce önce insan yaşamında yer alan bir etkinlikti. Düşüncenin temsil edilme talebi her türlü anlamsal ve göstergesel koşulu zorlayan bir etkinliğe dönüştüğü sürece felsefenin sanata sanatın da felsefeye ihtiyacı vardır; her ne kadar zaman zaman öncelik ve statü hiyerarşisi kompleksi içinde aralarına mesafe koymaya çalışsalar da bu zoraki birlikteliğe dayanmak kaçınılmazdır... Eğer amaç zanaat değil de sanat yapmaksa elbette...

V.

“Teknoloji bir yandan alternatif bir ilham kaynağı sunarken bir yandan da bilinçdışının güvenilirliğini azaltmak için yapılan son cesur girişimdir. Postmodern dönemde eski ve modası geçmiş olarak görülen modern sanat, yeniden modernleşme kılıfı altında kasıtlı olarak yok edilmektedir. (...) Ne var ki sanatın postmodernleşmesinin altında, bilinmeyen ve denetlenemeyenin yarattığı korku –yani Redon’un bi-

linemez ve gizemli tanımlamasıyla kastettiği herşey ve gündelik aklın bilinçdışına ilişkin düşünceleri- yatmaktadır. Sanatın denetlenebilmesi için toplumsal açıdan şeffaf ve yönetilebilir olan postsanata dönüşürülmesi gerekir. Bilimsel ve teknolojik olarak yönetilen bir toplumda bilinçdışı öcüdür.”⁵

Donald Kuspit

Fütüristler teknolojiye övgüler yapmış, makine gürültüsünü kuş seslerinin güzelliğine yeğlemiştir. Hızlı yaşam ilerlemenin koduna dönüşmüştü. Fabrika bacaları Afrodit'in bacaklarından daha çekiciydi. Tüm bunlar üstbilincin teknolojinin hakimiyetine teslim edilmesiyle ilgili girişimlerdi. İçinde ve parçası olduğumuz doğaya yabancılaşmak pahasına hayal pistinden son sürat havalanan akıl sonunda toprağa dönecekti. Aklın sezgiyi denetim altına alma çabası anlaşılabilir bir durum olabilir; ancak insan doğasının yadsınabilecek düzeyde bilimin kesin doğrularına teslim edilmesi herşeyin bilinir kılınma zorunluğunu dikte eder. Elbette ki sanat yapıtı kendini var-görünür kılan, bedene getiren bilgiyi kendi içinde taşıyor; ancak bu bilgi eylemin-kılgının bilgisidir, evrenin gizemini çözme iddiasında olanın bilgisi değil. Bilinçdışı, tinin fenomenolojisine sahne kuran, ona kostüm biçen bir özgürlük planlamasıdır. Post-modern akıl böyle bir özgürlüğe izin vermeyen, hislerin denetlenebilir olmasını öngören bir yargı organıdır. Sürrealistler, hele de Andre Breton hayatta olsa kimbilir ne dalaşmalar yaşanırdı post-modernite şovalyeleriyle...

1. *Anarşist Felsefe Sözlüğü*, Daniel Colson, Versus Kitap, 2011.
2. *Gelecekteki İlkel*, John Zerzan, Kaos Yayınları, 2004.
3. *Kaos'un Kutsal Kitabı*, Albeert Caracao, Versus Kitap, 2008.
4. *Sıradan Olanın Başkalaşımı*, Arthur C. Danto, Ayrıntı Yayınları, 2012.
5. *Sanatın Sonu*, Donald Kuspit, Metis Yayınları, 2006.

III. Kıbrıslı Tartışmalar

KIBRISLI TÜRKLER'İN SANATLA İLİŞKİSİ

Özellikle bizim gibi homojen kültür yapısına sahip olmayan, birçok kez sömürgeleşmiş küçük toplumlarda, sanatın felsefeden beslenen zihinsel bir etkinlik olabilmesi ve bununla birlikte sosyolojik etki yaratacak bir entelektüel alan olabilmesi, yakın geçmişimiz itibarıyla nerdeyse imkânsız. Hele ontolojik değerler kapsamında ele alınan sanatın, ihtiyaç duyulan bir plastik yaratı olarak bile yer edemediği toplumlarda sanatın yeşermesini beklemek, oldukça anakronik bir beklenti olurdu. Bırakalım modernitenin gereği olarak sanatın bir entelektüel ürün temelinde algılanmasını, dini inançların transandantal açıdan cisimleşmesini yeğleyen bir zanaat anlayışı olarak da, bu adada Kıbrıslı Türk sanatının kalkınmadığını görürüz. Sanatın gerekliliği üzerine yapılan herhangi bir tartışmanın herhangi bir belgesine bile rastlamak için tüm Osmanlı arşivlerini karıştırmaya değer. Hiç olmazsa mimari açıdan doyurucu yoğunlukta bir üretimin olması bile, plastik değerler açısından bir altyapının hazırlanmasına katkı koyabilirdi. Üç asırlık bir Osmanlı döneminden sanat adına geriye kalanların hem nicel hem de nitel açıdan doyurucu olmadığı ortada.

Bugünün ada sakini sanatçıları olarak her şeyden önce kendimizi tüm Kıbrıs sanat tarihinin ve arkeolojisinin birer kültürel mirasvedisi olarak saymamız işimizi kolaylaştırıyor; ancak bizim kuşağa gelene kadarki zamansal israf, bizi kendi toplumsal diyalektik dinamiğimizi yakalamamızda dermansız bırakmıştır. Kıbrıslı rumlar bu bakımdan bizden daha donanımlı. En azından Eski Yunan'dan Bizans'a kadar ki zaman sürecinde kendilerine miras kalan heykel, rölyef, seramik, fresk, ikon, mozaik gibi plastik sanatlar geleneğinin bir ucundan tutma şansına sahip oldular. Bugünün sanatçısı olarak bunu ben de yaptım. Neolitik dönemden başlayarak tüm ada kültür ve medeniyetlerini kendi geçmişim olarak kabullendim ve tüm bu değerleri eserlerimde kullandım. Böylesi bir içkinleşme sürecinin daha önceden başlayabilmesi bizim artılarımız olabilirdi; ancak, öteki toplumun kendi değerlerine karşı yalıtkan olmamız bizi bu bakımdan eksik kıldı. Aynı şey Kıbrıslı rumlar için de geçerli: Osmanlı'nın Türk-İslam sanatını özümsemede hazımsız davranmaları onlar için de bir eksiklik sayılır. Kim bilir? Belki de sanat yoluyla varmış olabileceğimiz

estetik sentez, politik öngörüsüzlüğün ve tahammülsüzlüğün önüne geçebilecek bir enerji kaynağı olabilirdi.

1571 fethini daha uzun bir zamana yaymak ve adayı bir Doğu Akdeniz konuşlanma coğrafyası olarak kullanmak için Osmanlı'nın adaya gönderdiği insan toplulukları mesleki ve sosyal statü açısından sanatla ilgili bir zümre niteliği taşıymıyordu. Bunun böyle olması da beklenemezdi; çünkü entelektüel-estetik etkinlik, ne yönetsel ne de toplumsal yaşam bakımından ihtiyaç duyulan bir şey değildi. Bununla birlikte, İslam kültürünü yansıtan gömü kültürü bir dini gerekliliğin kaçınılmaz olduğundan mistik yaşamın önemli bir göstergesi olarak toplum yaşamında yer eder. Osmanlı'nın mezar taşları aynı zarafet ve hassasiyetle Kıbrıs'ta da üretilmeye devam eder. Mezar taşını bir plastik sanatlar üretim kolu olarak kabul edersek, bunun dışında daha gösterişli bir ilgi alanına rastlanmıyor. Örneğin ne minyatür, ne ebru, ne de çinicilik sanatının Kıbrıs'ta üretilmiş herhangi bir emaresine rastlanmadı; hat sanatı da öyle. Belki oldu ama bu alanda gün ışığına çıkan herhangi bir esere rastlanmadı. Batılı anlamda sanat üretmek ise hemen hemen olanaksızdı; çünkü İslami inanışlara göre insan suretinin reel yansıması olarak tasviri yasaktı. Bu anlayışı kırmayı deneyen Saray merkezli birkaç girişimin gerçekleşmesine rağmen, 19'uncu Yüzyıl'a kadar Osmanlı entelekyasının batılı anlamda sanat yapması geciktirilmiş sayılır. Yine de plastik sanatlarda modern anlamda sanat yapma girişimi Osmanlı askeriyesinin öncülüğünde gerçekleşmiştir.

Osmanlı'nın Kıbrıs'ın fethine rast geldiği bir zaman dilimi olan 1572'de Sultan Selim II. Konya-Ereğli yolu üzerinde oldukça ıssız bir bölge olan Karapınar'da menzil sitesi olarak bir şehir kurmuş. Mimar Sinan da buraya bir Sultan Selim Külliyesi yapmıştır(1). Mimar Sinan'ın Anadolu dışında Doğu Avrupa'nın bazı yerlerinde eserlerinin olduğunu biliyoruz. Burada akıllara gelen soru, Kıbrıs'ın neden Mimar Sinan imzalı mimari bir yapıya sahip olmadığıdır. Bu bir merak konusu olabilir ve bu merak dürtüsünden yola çıkarak belki de neden Kıbrıs'ta kayda değer sayıda eserlerin olmadığına somut kanıtlarına varabiliriz. Unutmayalım ki, Sinan sadece dini mimaride değil sivil mimari ve türbe yapımında da önemli bir isimdir...

Bu erken dönem Osmanlı sömürge döneminden sonraki birkaç yüzyılda da durum pek değişmemiştir. İngiliz sömürge dönemine kadar uzayan zamanda yine modern anlamda sanatçılara ya da sanat eserlerine rastlamıyoruz. Kıbrıs'ta yapılmış olmasa da dışarıdan getirilen ve herhangi bir Paşa konağını süsleyen bir yağlıboya vb. tabloya rastlamıyoruz. Eğer bizim bilgimize varmayan böyle bir bulgu varsa, oldukça ilginç olur. Örneğin Paşa efradından gelen ailelerin evinde 18 ya da 19'uncu Yüzyıl'dan kalma bir eser çıkarsa en azından koleksiyon değeri olarak kayda geçmeye değer bir bilgi edinmiş oluruz. Böylesi bir bulgu Kıbrıslıların sanatla olan ilişkisinde bir örnek teşkil edebilir. Tek bildiğimiz, 20'nci yüzyılın ellili yıllarında ilk ressamımız İsmet V. Güney'in ustası sayılan empresyonist ressam İbrahim Çallı'nın hediyesi olarak bir eserini Kıbrıs'a getirdiğidir.

Tekrar geriye dönüp yine Osmanlı'nın sanata olan ilgisine baktığımızda, sanatın eğitim alanına 19'uncu Yüzyıl'ın sonlarında girdiğini görürüz. 1883'de döneminin oldukça etkili ressamı ve aynı zamanda arkelolojiye gönül vermiş bir devlet adamı olan Osman Hamdi'nin çabalarıyla kurulan "Sanayii Nefise Mektebi Âlisi" gerçek anlamda güzel sanatlar açısından kurumsallaşmanın ilk adımıydı. Sanayii Nefise'de ilk başlarda yabancı akademisyenlerin de etkisi büyüktü. Osman Hamdi'nin Sanayii Nefise'de yabancı hocalara öncelikli yer vermesi askeri erkândan gelen ressamların eleştirisini almıştı(2). Figür ağırlıklı resim derslerinden memnun olmayan bu kesim, daha fazla peyzaj geleneğinden geliyordu. Osmanlı'nın kültür sanat kenti İstanbul'da tüm bu etkinlikler gerçekleşirken, Kıbrıs'ta yaşayan Osmanlılara herhangi bir yansımasının olmaması Kıbrıs'taki sosyokültürel ortamın sanata ne kadar ilgisiz kaldığının göstergesidir. Bu aslında bilinçli bir ilgisizlik değildi; bu ilgisizlik, toplum yaşamında daha etkin olan politik koşulların bunu gerektirmemesinden kaynaklanıyordu.

Kıbrıslıların sanatla olan ilişkisinin sığıltan kurtulamamasının nedenleri Yirminci Yüzyıl'ın ortalarına kadar aynı karakteri taşımaya devam eder. Özellikle ellili yıllarda politik etki ve tepki yaratmaya başlayan toplumlararası etnik-merkezli yarıl-

manın politik bir eylem formunda kendini göstermesi, Kıbrıslı-türklerin -savunma tasasıyla- daha da içe kapanmalarına neden olur. O yıllardan günümüze gelene kadar yaşanan hiçbir süreç, Kıbrıslı-türk toplumunu siyaset merkezli bir yaşamdan özgür kılamamıştır. Kültür ve sanatın da bu merkez etrafında kendi kısır döngüsünü oluşturması böyle bir sonucun eseridir... Toplumların etnik merkezli eğilimler taşıyan sosyokültürel etkinliklerinin tek amacı: “milli kimlik” edinme bilinciydi. “Edinme” sözcüğünü “oluşturma” sözcüğüne özellikle tercih ediyorum. Çünkü asırlarca iki dini farklılık olarak, -birçok yönleriyle de ikizleşen bir ada halkı olarak- aynı ülkenin kaderini paylaşan bu toplumlar, milli kimlik modellerini “anavatan”larından ithal etmişlerdir. Derin bir zaman zembili içinde kültürel füzyonu gerçekleştiren toplumlar, benzeşme sürecinin önüne geçerek kategorik farklılaşmanın uğraşı içinde bulmuşlar kendilerini. Toplumların farklı milli ve kültürel kimliklerde kendilerini tanımlama eğiliminin yükselen yılı olan 1960’da kurulan Cumhuriyet, farklılaşmadan karşıtlığa giden yolun önünü kesemedi.

Atmışlı yılların başından başlayarak Türkiye’de akademik öğrenim görmeye gidip adaya dönenler sayesinde Kıbrıslı-türklerin sanatla olan ilişkisi şekillenmeye başlar. Bu arada Kıbrıslı-rumlar yurtdışı eğitim olanaklarından da faydalanarak resim, özgün baskı ve heykel alanında nerdeyse bir asırlık bir zamanla bizi öncelemiş durumdaydılar. İsmet V. Güney (1923-) ilk kişisel sergisini 1946 yılında açarken, Kıbrıslı-rumların modern anlamda ilk ressamı Vassilis Mihailidis(1849-1917) 1870’li yıllarada İtalyan sanatının etkisini taşıyan eserleriyle toplum içinde sanatçı olarak kendi yerini edinmişti(3). İsmet V. Güney 1948 yılında resim öğretmenliğine başlarken, Cevdet Çağdaş aynı yılda Omorfo Öğretmen Koleji’nde öğrenim görüyordu. Ünlü Kıbrıslı-rum ressam Diamandis’in öğrencisi olan C. Çağdaş’ın, resim sanatına bir sanatçı kimliği olarak meyil vermesi bu döneme rastlar. Makarios döneminde iç savaş öncesine (1960-1963) rastlayan iki toplumlu sergilerin sayısı yok sayılacak kadar azdır; bu da Cevdet Çağdaş’ın kişisel çabalarıyla olmuştur. Bu sempatik etkileşimin dışında Cumhuriyet’in kuruluş döneminden çöküş dönemine ve kapıların açıldığı 2003 yılına kadar Kıbrıs Türk Ka-

rikatürçüler Derneği'nin ısrarlı etkinlikleri dışında Kıbrıs'ta iki toplum arasında sanatsal açıdan bir etkinlik birlikteliği nerdeyse hiç baş göstermemiştir(4).

Pek derinlemesine olmasa da yukarıda sözünü ettiğimiz sosyal ve politik gerçekler ışığında Kıbrıslı Türklerin sanatsal etkinliklerinin eğilim kategorilerine tanı koymaya kalkışırsak yanlış bir çabanın içine girmiş oluruz. Çünkü ilk zamanlarda Kıbrıslı Türk toplumunda “sanat yapma” entelektüel kaygıdan beslenen bir uğraş olarak çıkmaz karşımıza; daha fazla sanata duyulan sempatinin dürtüklediği uğraşlardı sanat adına yapılanlar. Denilebilir ki, sanatsal-estetik kaygılarla ortaya konan yapıtlara son otuz-kırk yılda rastlayabiliriz. Bu nedenle burada genel olarak değinilmesi gereken daha fazla “sanatsal nitelik” değil, Kıbrıslı Türklerin sanatla olan ilişkisidir. Bu ilişkiyi okumanın en iyi yöntemi ise: kronolojik bir tertip içinde günümüze doğru gelirken, birey olarak sanatçının sanatla (yapıtıyla) olan ilişkisini dönemlerin dayattığı ihtiyaçlara göre belirlemek. Bunu daha iyi anlamak için mutlaka sanatçıların önce yaş kuşağı olarak nerede durduklarını, sonra da sanat düşüncesi açısından hangi estetik kaynaklardan beslendiklerini iyi belirlemek lazım.

Seksenli yıllarda sanatçı kimliğinin görelisi de olsa toplum içinde yer etmeye başlamasıyla, bugüne kadar gelinen süreçte elde edilen kazanımlar sanata bir ivme kazandırdı; ancak, -yine de- “sanatsal” etkinlikler felsefi açıdan hala şekillenmekte bocalıyor. Bu, estetik kaygının olmadığı anlamına gelmez, ancak bir sanat eleştirisi geleneğine gerektiğince sahip olmadığımız için ürünlerin çözümsüyci metinlerden yoksun ve başıboş kalmaları oldukça riskli bir karmaşaya neden oluyor. Böyle bir yetkinliğin eksik olması, sanat cahillerini -toplumsal bir statü edinme tamahıyla- sanata bulaşmakta daha çekincesiz kılıyor. Sanat yapmaktan maada, sanatçı görünmek derdinde olan bu kesimin sanat bilincinin oluşmasında yarattıkları bulanıklık, kolay üstesinden gelinecek bir algı kusuru değil. Sanat nesnesinin içerdiği kendiyle ilgili bilgi'nin yerini sanatsal aksesuarın tanımı'nın alması, sanat düşüncesinin kendinden yabancılaşmış olarak biçim kazanmasına olanak sağlıyor. Kanımca, yetkin bir sanat dili oluşturamamanın yarattığı

bu zafiyetten kurtulamadıkça “KıbrıslıTürk Sanatı” başlığı altında yeterli bir metnin oluşturulması oldukça güç olacaktır; ya da, şişirme kavramlarla ve şişirme sanatçılarla metinlerde yapay bir KıbrıslıTürk Sanatı oluşturma girişiminde bulunularak kurmaca bir tarih yaratmaya tenezzül edeceğiz.

1. Türk Sanatı, Oktay Aslanapa, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1989.
2. Çağdaş Türk Sanatı, Sezer Tansuğ, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993.
3. Yirminci Yüzyılda Kıbrıs Sanatı, Ü. İnatçı, Y. Tumazis, M. Skiza, YKD Yayını, Lefkoşa, 2005.
4. Burada kendimi ayrı tutmak zorundayım. 1989 yılında Güney’de açtığım sergiden sonra çok sayıda yurt içi ve yurt dışı iki toplumlu sergilerde yer aldım. 1991-1997 yılları arasında Güney’de yaşadım. Bu arada hatırladığım tek sergi Amerikan Elçiliği’nin sponsorluğunda yapılan iki toplumlu resim sergisidir. Kendiliğinden olmayan siyasi güdümlü bir etkinliği bir dayanışma göstergesi olarak kayda geçmeyi doğru bulmuyorum.

SANATIN KENTSEL YAŞAMDAKİ YERİ Eski Lefkoşa'nın Yeniden Yapılanması Üzerine

Lefkoşa'nın yirmi yıllık bir zaman perspektifi içinde ne tür bir kent anlayışı içinde biçimlendirilmesi gerektiği üzerine yapılacak olan değişik fikir etütlerinin ve çözüm önerilerinin yanında -bir yaşamı kavrama tarzı olarak- sanatın koyacağı katkı üzerine düşüneneğim bu metinde. Eski Lefkoşa'nın daha fazla bir entelektüel etkinlik ve sanat-üretim mekânı olarak kullanım imkânları üzerinde durmak isterim.

“Kentlilik” ve “kent modeli” kavramlarının sosyo kültürel ve sosyo ekonomik yönlerini ön plana çıkararak, sanatın hangi süreçte biçim ve nitelik kazandırıcı bir rol üstlenebileceğini tartışırken, toplumsal bellek yitiminin kurbanı olan eski Lefkoşa'nın bir “anı kent” ya da nostaljik kültürist eğilimleri tatmin eden bir “kart postal kent” olarak değil, modern ihtiyaçlara yanıt veren, yaşayan bir başkent semti olarak yeniden yapılanmasını önermek en doğrusu olur kanısındayım.

Periferileşen eski merkez Lefkoşa'nın kayıp yüzünü yeniden ortaya çıkarmak ve onu günümüzün kent anlayışını iyi ifade eden hem bir yaşam mekânı, hem de kültürel-sanatsal etkinliklerin yoğun yaşanacağı bir merkez olarak düşünmek, sadece kentleşmek değil, Lefkoşa'yı bir başkent olarak yeniden yapılandırmak için de gerekli bir arayıştır.

Lefkoşa'nın bir başkent tarihi yaratma açısından, yaşaması gereken lineer kültürel gelişme sürecini koparan ve eski Lefkoşa'nın periferileşme sürecini başlatan, 1974'ün savaşıla sonuçlanan siyasi tragedyası olmuştur. Kıbrıslı Türklerin ekonomik, sosyal ve kültürel solunma mekânı olan eski Lefkoşa aynı zamanda, kültürel ve tarihsel bir miras olmanın değerini de taşıyordu. Toplumsal kimlik ve kolektif bilincin biçim kazandığı bu mekânlar bir gelecek yaratmanın tüm imkânlarını da içinde barındırıyordu.

Kaymaklı, Kızılbaş ve Yeni Şehir gibi, Rumların savaş nedeniyle terk etmek zorunda kaldığı yerleri doldurmak amacıyla yaşanan

yeni semtleşme hareketliliği aynı zamanda eski Lefkoşa'nın o beklenmedik travmatik terk edilmesini de gündeme getirmiştir. Bu anlamda aslında, merkez Lefkoşa kendi kentlisi tarafından aldatılan, ihanete uğrayan bir yerleşim merkezi olarak da anılabilir. Doğaldır ki yeni yerleşim semtlerinde yeni bir merkez arayışı da sosyal ve ekonomik bir gereksinim olarak ivme kazanacaktı.

Eski merkez Lefkoşa'nın zaman içinde kendi tarihsel sürecini oluşturan insan malzemesinin yerinin boşaltılmasıyla, sadece mekânsal bir boşluk değil, kültürel gelişim sürecini askıya alan bir boşluk da yaratılmıştır. 74'den sonra oraya (Türkiye'den) gelen göçmenlerin sadece mekânsal boşluğu doldurmuş olmaları, fakat bunun yanında kültürel yaşam açısından mekâna olan yabancılıklarını -hem davranışsal hem de yerleşimin fiziki şartlarını oluşturma açısından- korumuş olmaları eski Lefkoşa'nın kültürel nitelik çehresinin de değişmesine neden olmuştur.

Bugün eski Lefkoşa'nın sosyal, kültürel ve ekonomik yönden yeniden doğuşunu sağlayacak yapısal bir dönüşümün mutlaka radikal hedefler taşıması gerekir. Sadece mekânla ilgili nostaljik bir iyileştirmeye gidilerek, şimdiki sosyal alt yapı ve insan malzemesinin tasfiye edilmeden herhangi bir hedef planlanması son derece çelişik bir mekân-insan dokusunu ortaya çıkaracaktır. Eski Lefkoşa'nın yeni yerleşik sakinlerinin eski öz sakinleri yanında baskın bir çoğunluğu yaratması, sosyolojik açıdan bünyesel bir çelişkiyi doğurduğundan sosyopatik bir itişmenin de gündeme gelmesini kaçınılmaz kılmıştır. Yeni yerleşik nüfusun kültürel yapısını göz önünde bulundurursak, eski Lefkoşa merkezinin modern bir kent kimliği taşıyan yapıya sahip olmasını beklemek eşyanın tabiatına aykırı olur. Çünkü mekâna biçim veren enerji o mekânı kullanan insanın niteliği ve yaşam biçimine yönelik ihtiyaçlarıyla yakından ilişkilidir.

Kıbrıs Türk toplumunun kültürel gelişmesine öncülük yapabilecek bir başkent merkezi tasarlanırken, homojen bir yapılanmaya gidilmesinin verimlilik açısından daha sağlıklı bir eğilim olacağını düşünüyorum. Bir toplumun özerk entite arayışında kendi kültürel niteliklerini referans alması onu daha sağlıklı bir gelişim sürecine

sevk edecektir. Bu bağlamda Lefkoşa, şu anki bölünmüş (Rum/Türk) haliyle değil, gelecekteki Federal Kıbrıs'ın Başkenti olarak tasarlanmalıdır.

Eski Lefkoşa'yı bir kültür sanat merkezi olarak tasarlırsak, sadece majör sanatların sergilenip tartışıldığı bir entelektüel ortam değil, aynı zamanda mekanik, yani minör sanatların da bir üretim ve sergileme mekânı olarak kullanılabilir bir merkez niteliğine sahip olmasını da sağlamak gerekecek. Mekanik ve yüksek sanat atölyelerinin yanında, ürünlerin sergilenebileceği sanat ve el işleri galerilerinin olması ve bunun yanında bu mekânı besleyen kitlenin eğlence, buluşma ve diyalog ihtiyaçlarını karşılayabilecek nitelikli lokallerin de aynı dolaşım alanında yer alması eski Lefkoşa'nın bir kültür ve sanat merkezi haline dönmesini sağlayabilecektir. Bu arada elverişli binaların değişik içeriklerde müzeleşmesini sağlayarak merkezin aynı zamanda kültürel ve tarihsel araştırmaların bir başvuru adresi haline gelmesini de sağlamayı unutmamak gerekir. Böyle bir yapılmaya giderken, yaşayan bir "yeni" ile "unutulmayan yaşanmışlıklar"ın iç-içeliğini düşünerek atılacak adımlar, hem otantizmi hem de yenilikçi dinamizmi eşit derecede koruyacağından KıbrıslıTürk kimliğini besleyen yeni bir modernist sentez girişiminin de önünü açacaktır. Böyle bir karakterin beslenmesi ve güçlendirilmesi sosyokültürel ilerlemeye de ivme kazandıracaktır.

Eski yapılar ve mekânlar fiziki olarak iyileştirilirken, cephelerin otantik görünümüne sadık kalmak birincil koşul olmak üzere, iç mekânlar modern yaşama yönelik teknik yapıya ve donanımına sahip olmalıdır. Uygun görülen yerler sadece yayaların dolaşabileceği yerler olarak düzenlenmelidir. Yeniden inşası gereken yıkık yapılar aynı biçimselliğin devamını sağlamak için mimetik bir uygulamanın denetiminde olmalıdır. Sokaklar açık alan kullanımına elverişli bir şekilde düzenlenmelidir. Ve tüm bunlar yapılırken sanatın sosyolojik etkisinin bilincinde olarak uygun mekânlara sanat eserlerinin yerleştirilmesi hesaba katılmalıdır. Bu konuda örnek alınacak birçok Avrupa kenti bulunmaktadır.

Başkentlerin her zaman ülkelerin coğrafi ve siyasi varlığına belirleyici bir kültürel kimlik kazandırdığı bilinmektedir. Bu kazanım-

da sanatın estetik katkısının ne olduğu düşünülecek olursa, sanata başvurmayan kentlerin başkent olabilme yeteneklerinin ortadan kalktığını görürüz. Bu bağlamda, eski Lefkoşa'nın yeniden yapılması hakkında fikir üretirken, bir üst kültür itkisi olarak sanatın öncü bir enerjiye dönüşmesini sağlayacak alt yapıların düşünülmesi kaçınılmazdır.

Sanat özgür düşünmenin yollarını açan ve yaşamı kavrama açısından alternatif bir dil olarak demokrasi ve fikir özgürlüğü tartışmalarını çoğulcu kılan entelektüel etkinlik alanıdır. Bu tür bir yaşam tarzı hem insan davranışlarını hem de insanın bir dil olarak kullandığı mekânı sorgulayıcı olduğundan estet bir biçim arayışını da doğal olarak gündeme getirir. Bu demektir ki: eski Lefkoşa'nın bu doğrultuda bir entelektüel yaşam ortamı haline gelmesini sağlamak aynı zamanda toplumsal yaşamın diğer kesitlerine de düşünsel bir nitelik kazandıracaktır. Sanatın ve kültürel varlığın böyle bir merkezde toplumsallaşması toplumun entelektüel iştahının da kabarmasına yol açacaktır.

Sanatın kentsel yaşamdaki yerinin hala bir toplu bulunma garnitürü olduğu kanısında olan toplumun büyük bir çoğunluğunun böyle bir merkezde bulunarak kendini eğitebileceğini düşünüyorum. Çünkü bu ortamda minör ve majör sanatların ayırımına varacak gerçekliklerle karşılaşırken, sanata dair gerçek dili de keşfetmiş olacak. Kıbrıs Türk toplumunun entelektüel gelişimi açısından böyle bir estetik ve felsefi-politik ortama ihtiyacı vardır. Bugüne kadar kullanılan kültür merkezlerinin böyle bir oluşuma yer veremediği ortada. Sanat merkezleri asla resmi şahsiyetlerin kurdele kesme merasimi mekânlarına dönüşmemesi gerekirdi; ancak bunun aksi olmadı. Hiçbir zaman sanat merkezleri sanatsal nitelik gözetmeksizin bir panayırt ortamına dönüştürülmemeliydi; ama bunun aksi olmadı. Ne üniversiteler ne de devlet kurumları, ne sanata ne de sanatçı kimliğine gereken değeri vermedi. Vermemelerinin yanında değer ve kavram karmaşası yaratarak toplumun gerçek sanatsal değerlere tanı koyma dayanaklarını da alt-üst ettiler.

Tüm bu olumsuzluklar göz önünde bulundurulursa, oluşumuna imkân tanıyacağımız, kitlesiyle, mekânıyla ve ütopyasıyla yaşayan

bir kültür/sanat mahallesinin, Kıbrıs Türk Toplumunun entelektüel düşünme yeteneğinin gelişimine de katkıda bulunacağı bir gerçektir. Önemli olan gerçeklerin bizleri ne kadar ilgilendirdiğidir. Hayallerimizin gerçekleşmesi hayallerimizi ne kadar sevdiğimize bağlıdır. Hayallerimize ne kadar değer verirsek ilgi duyduğumuz gerçekler de o kadar hayallerimize benzemeye mahkûmdur. Tek istediğimiz: her zaman hayallerle avunan bir toplum olmaktan kurtulmak ve hayallerimizin gerçekleşebileceğini görmek... Umarım eğer hayatta kalırsak, yıllar sonra hâlâ aynı hayallerin yorgunu birer ihtiyar olarak, Lefkoşa'nın içinde büyüyen o kültürel yabancılaşmanın ve etik çöküşün seyircisi olmayız.

YAZINDA DAVRANIŞ BELLEĞİ ve OLAY SAHNESİ OLARAK MEKÂN

Gerçekliğin bir irade tasarımı olarak zamana tahsis edilen bir anlam olduğunu düşünürsek, zaman ve mekân içinde yer alan bütün nesnelerin öznel-ideal olan nedensellik yasasına boyun eğdiğini görürüz (Shopenhauer). Nesnelerin kendi varlık nedenlerine göre mekânlarda birer yaşam aksesuarı olarak yer almaları yerine, anlamın yapısını oluşturan göstergeler olarak dil sahnesinde yer almaları, onları idealize edilmiş birer özne konumuna taşır. Bir sandalye artık sadece üzerine oturulan ergonomik bir gereç değil, yükümlülüğünü taşıdığı anlamın bir öznesidir. “Yazınsal” diye adlandırılan bir metnin gerçeğe öykünen, ama kesinkes bir gerçekliği yansıtmayan anlatı anlamında değerlendirilmesi işte bu yüzden doğru yazın tanımını olma iddiasını yitiriyor. Çünkü kurmaca da en az gerçek kadar, bir irade tasarımı olan “anlam”ın hakikat iddiası taşıyan tarafıdır. Kurmaca ve gerçeğin eşitlendiği bir yazın örgeni içinde inşa edilen anlam ve anlamın yapıya gelme biçimi, çeşitli kuramsal yaklaşımlarla kategorize edilseler de, sonuçta yaşamı algılamada dili salt bir araç olarak değil de erek olarak kullanma düşüncesi “yazın” tanımına daha denk düşer.

Bu metin dil ve yazın ilişkisini kuramlar ışığında incelemekle meşgul olmayacak ama yine de şu kısa argümanımı hangi yazın anlayışı temelinde ele alacağımın ipuçlarını verdiği için, yukarıdaki paragrafı metne katmayı gerekli buldum... Yazınsal bir metin, şiirden romana, ne türde olursa olsun, insan ve mekân ilişkisini bir ‘davranış belleği’ ve ‘olay sahnesi’ izleği içinde kurgular. İnsan zihninin işleyişini sadece dil içinde dolanan imgelerle değil, davranışların anlatıldığı dil içinde de algılayabiliriz. Bir roman kahramanının ağızyla aktarılan anlamın yanında, davranış betimlemeleriye hatırlatılmaya çalışılan öznel nedensellik, sonuçta aynı derecede semantik ve göstergesel değerler taşır. Aslında her davranış şeklinin bir gösterge olduğunu söyleyebiliriz. Gösterilen’i içeren davranışı aktaran bir tümce, davranışa şekil veren mekân ve mekân nesnelerini de içerir. Bir yerden bir yere yürümek, bir şeyi bir yerden alıp başka yere taşımak gibi minimal eylemler -anlatının tümü içinde- bir ‘tamamlama süreci’nin bellekle ilgili mekânsal işaretlerini oluştururlar.

Oturmak, kalkmak, yürüme, açmak, kapamak, dokunmak ve bu gibi fiziksellik içeren eylemler, olay ve mekân'ın ilişkisel düzeneğinin davranışa yönelik göstergeleridir.

Gerginlik içeren bir olay sahnesinde “Taş atmak” bir eylem olduğu kadar anlamdır da. Taş atmak bir davranış olarak, öfke ve şiddet göstergesi içeren bir eylem biçimini işaret eder. Ama taş atmak her şeyden önce bir tasarımdır da; her eylemin olduğu gibi bunun da bir hafızası vardır. Tasarım hafızayla bağlantılı çalıştığından burada bir ‘zaman ve mekân’ ilişkisinin ontolojik izleğine rastlayabiliriz. Tasarım içeren bir eylemin bir yazın metni içinde yer alması, aynı zamanda bir davranış belleği oluşturmakla da ilgilidir. Böyle bir davranışın metne girmesi, taş atmakla ilgili belleğin zihnin işleyiş seyrine katılmasını sağlar. Taş atmakla ilgili önceden edindiğimiz ‘yardımcı bellek (auxiliary memory)’ sayesinde, varacağımız anlama daha erken varırız. Hız yapan bir araba imgesi hem zamanı hem de mekânı içerir. Vuku bulan bir kaza ise, mekân ve hız nesnesi olan arabanın eylemsel ve fenomenal sonucunu içerir. Hız, sinirselliği, gerginliği, bunalımı, çılgınlığı, kendine aldırılmazlık anını ve bu gibi anlamları içerebilir; bu, yazınsal metnin neyi anlatmayı istediğiyle ilgili olabilir ancak, hız, bir davranış biçimi olarak hızla ilgili ne varsa hatırlamamızı sağlayan bir davranış belleği imgesidir de; tıpkı “taş atmak” örneğinde olduğu gibi... Eğer, eylem kendi fiziksel olanağına koşut olarak bir zaman dilimi içeriyorsa, bu aynı zamanda, mekânın -bir olay sahnesi olarak- varlığına gönderme yapma istencini de içerir.

Davranış belleği olarak mekânın, sadece yazınsal yapıtlarda değil, aynı zamanda figüratif anlatıma dayalı resim sanatında da önemli bir yeri vardır. Ressam Francisco Goya, İspanyol halkının Napolyon rejimine başkaldırı savaşını anlatan “Kurşunlama (Los Fusilamientos)” adlı tablosunda kurşuna dizilen sivil halkı ve kurşuna dizilen üniformalı idam mangasını resim alanının sağına soluna iki cephe olarak yerleştirir. Bir tarafta kusursuz bir düzen içinde, bir tıpkıbasım gibi aynı beden pozisyonuyla dizilen askerler, orada birer itaat imgesi gibi duruyorlar... Karşı tarafta ise, kurşuna dizilen sivillerin kan içinde birbiri üzerine yığılmaları ve ayakta kalanların yüzlerinde beliren dehşet... Merhamet ifadelerinin donukluğu ölüm karşı-

sındaki çaresizliği anlatıyor. Burada anlatılan iki karşıt davranışın taşıdığı bellek bizi İsa'nın çarmıha geriliş hikâyesine kadar götürür. Yerde duran ışığın ilahi yansımasıyla az sonra yere yığılacak olan beyaz gömlekle -iki kolu iki yana açık- kişinin çarmıha gerilmiş İsa imgesine gönderme yapması bir rastlantı değil. Yazınsal olsun görsel olsun aynı imge kullanımıyla davranış belleği içeren yapıtlarda ortak olan önemli bir yan ise mekânın bir olay sahnesi olarak betimlenmesi. Bugün görsel iletişim araçlarıyla görüntüye yağan savaş sahneleri birer ölüm ve yıkım stereotipisi olarak belleklerimizde yer ederken, artık mekânın nereye ait olduğu bilgisini elde etme isteği yerine, fenomenal bir tasarımın nosyonuna sahip olmakla yetiniriz.

Yazınsal metnin içinde bir soyutlama iradesi olarak yer alan imge ise, hatırlatmayı istese de, daha fazla tahayyül etmeyi tetikleyen bir özne tasarımıdır. Mekânın burada hem bir olay sahnesi, hem de bir irade imgesi olarak karşımıza çıktığını görürüz. Kendi ölkemizin yazınsal eserlerini örnekleyecek olursak -çokça da şiiri- mekân genelde bir olay sahnesi değil de tarihsel derinlik içeren bir ait olma göstergesi olarak çıkıyor karşımıza. Mekân burada fiziksellikten öte tinsel bir içkinleşme tasarımıdır. Hiç şüphesiz bu, bilinçsiz bir eğilim olacak, çünkü bu tür mekân ve tin özdeleşmesi daha fazla İslami mistik felsefe etkisinde ortaya çıkar. Burada asıl olan mekânın bir olay sahnesi olarak anlatımda kurgulanması değil, varlığın görünüşe yansımasıdır.

Kıbrıslıtürk şairlerin, özellikle de kültüralist nostaljik eğilimler taşıyan ve bunu toplumcu şiir adına yapan şairlerin mekânı bir yitik kimlik imgesi olarak kullanıma sokması, İslami mistik felsefesindeki "Lâmekan" kavramını anımsatır: Bu şiirlerde özlenen mekân "olmayan"dır; çünkü gerçek olan varlık değil "yokluk"tur. Yokluğun üstesinden gelecek olan tek zihinsel işleyiş şekli ise anlamı bir iradenin tasarımı olarak sunmak. Bu bağlamda mekânı, tarihin ve sosyopolitik göstergelerin bir olay sahnesi olarak sunan yazınsal metinler, bireyin ya da bireylerin davranışlarını sadece bir "ben belleği" olarak değil aynı zamanda "toplumsal bellek" olarak da öngörür. Böyle bir bellek oluşturma eğilimi kendini olay-ontolojisi içinde varılmaya çalışan toplumlarda görülür.

Özellikle şiirimizde ortaya çıkan önemli bir başka mekân karakteri de algı mekânıdır. Görme ve dokunmayla ilgili fizyolojik mekândan, heterojen bir toplum yapısını içeren mitoslara dayalı bir algı mekânına taşınıyoruz. Mitik mekânda olduğu gibi, algı mekânı da somut bir irade tasarımıdır. Yüceltilmiş mekânın mitos olarak sunduğu sahnede yer alan özne, verili bir mekânın değil kurgusal-üretilmiş bir mekânın öznesidir. Görsel ifade aşamasında dilin başvurduğu mekân imgeleri bir deneyim olgusu olarak değil de bir “gerçeklik” biçimi tahsis etme olarak şekilleniyorlar. “Orada bulunma” imkânı arayan bir zihin ilerleyişinin biçime geldiğini gördüğümüz algı mekânlarında, duyunun mitosla eşleştiğini görürüz. Mitik imgelerle toplumsal kimlik yapısını inşa etmeye çalışan bellek tasarımı, yazınımızda iki koldan ilerledi. Biri “toplumcu” sol şiir, diğeri “milliyetçi” sağ şiir. İki farklı politik saflarda görünseler de “adanma” biçimlerindeki öznel zihin yapısı onları mekân-ötesi tinsel bir yapıda birleştirdi.

Evrensel olanla milli olan arasında bir bölünme yaşansa da mekânın reel verilerinden koparak kendi mitoslarını yaratma arayışları onları türdeş bir şiir anlayışında buluşturdu. Aynı tarzlarda benzer bir tinsellikle oluşturmaya çalıştıkları toplumsal bellek bugün itibarıyla bir “ret şiiri”ni değil “itaat şiiri”ni oluşturdu. Bu itaat, somut boyun eğme davranışıyla değil, kabullenme ve umursuzlukla kendini gösteriyor. “Ret şiiri” diye yazın tarihimize yansıyan retorik, aslında oedipal bir refleksin toplumsal düzeyde ortaya çıkmasıydı. Daha fazla varoluşçu bir içinden çıkma nüansı taşıyan bu poetik tavrın, politikleştirilmesi yine bir bellek tasarımının ürünüdür. “Öyle hatırlanmak istemek” gibi bir sosyal iştahın yansıması olarak algıladığım bu sürecin, bugünün verileriyle yeniden gözden geçirilmesinin gerekliliğine inanıyorum.

Kıbrıslılar olarak biz, içinde yaşadığımız mekana ampirik olaylar silsilesiyle kazandırmaya çalıştığımız toplumsal kimlik, aslında kimlik niteliği taşımaktan mada, toplumsal nesnelerin organizasyonuna ilişkin bir “şey-ontolojisi”nin alt yapısını oluşturmakla ilgilidir. Toplum ve şeyler arasındaki ilişkinin metrik alanını oluşturan şey-ontolojisiyle ilgili mekânın, kendi davranış biçimlerini de oluşturacağından buradaki bellek yapısının –gündelik yaşama dair–

mekânsal tüketim sorunuyla da ilgili olduğunu görürüz. Mekân tüketiminin sosyoekonomik işleyişi içinde kendiliğinden ortaya çıkan toplumsal etkileşimlerin, mekânın dönüşmesini gerekli kılan yeni tasarımların gündeme gelmesini sağlar. “Toplumsal etkileşimlerin zamansal düzenindeki değişimler, genellikle mekânsal görüntülemeadaki değişimleri gerekli kılar. Gündelik yaşamın yinelenmesi bile hem zamansal hem de mekânsal düzenlilikleri kapsamaktadır. (Mekânları Tüketmek, John Urry, Ayrıntı Yay. 1999.)” Meseleye bu açıdan bakarsak, değil yazınımızda, yaşama içerden bakmayı deneyen gündelik basılı medya metinlerinde bile kendimize yaşadığımız mekândan bakmayı bilmiyoruz; bu nedenledir ki hiç kendimiz olmayı beceremiyoruz. İtiraz etmeyi vicdani bir gereklilik olarak görmek ve içinden çıkmakla karşı çıkmayı birbirine karıştırmak “kişi” olmaya yetmez. Dünya’nın bir başka mekânında olagelen vahşete karşı çıkarken, kendi mekânımızda erdemli birer asalak gibi yaşamayı içimize sindirmek hiçbir şiirin bağışlayacağı günah değil.

SANAT, SANATÇI ve TOPLUM

Tartışmaya nerden gireceğime dair bir fikir vermek üzere biraz planlı bir metin sunmak istedim. Üç noktadan (1. Devlet - Sanat İlişkisi, 2. Sivil Kurumlar - Sanat İlişkisi 3. Eğitim ve Sanat) bakarak argümanımı beslemek üzere sunacağım bu metin üzerine umarım doğru bir tartışma kurabiliriz.

1. Devlet – Sanat İlişkisi

Ülkemizde Devlet'in sanata bakış açısı, sanat bilgisiyle sanata bakan konumunu içermez. Böyle bir konuma sahip olmadan sanata bakmak, sanatın kendisini toplumsal gereklilik açısından konumlandırma yetisizliğinin işaretini verir. Bu yetisizliğin doğurduğu sonuç ise ortada: Devlet sanata, görgülü görünme ihtiyacına yanıt veren bir gösteri aksesuarı muamelesi gösterir. Genç ve uluslararası tanınırlığı olmayan bu Devlet'in üzerine yaslanacağı köklü bir sanat geçmişi ve geleneği olmadığı için, sanata ait değer yargularından da yoksundur. Devlet derken, Kültür ve Sanatı sorumluluğunda tutan resmi kurumlardan bahsediyorum.

Devlet'in sanatla olan ilişkisi aslında oldukça mesafeli bir ilişkidir. Devlet, bir gösteri toplumu davranışı içeren sözde sanat etkinliklerini -hiç de sorgulamadan- himayelerine alacak kadar olumsuz ve yararsız bir hoşgörü tavrı takınırken, iktidarı ve toplumun vurdumduymazlığını sorgulayan sanatçıyı devre-dışı bırakmayı siyasi taktikten sayar. Devlet eliyle gelen-giden hükümetler tarafından hazırlanan şu bildik dernekler yasası da aslında böyle bir mesafeyi üretir. Birey olarak sanatçının dışlanması anlamına gelen ve kapalı zümre entrikacılığına yol açan dernek faaliyetlerinin bireyin etkinlik hakkının önüne konması, totaliter bir toplum modelinin göstergelerini içerir. “Dernek olursan destek görürsün” zihniyeti, zoraki kurumsallaşmanın ve sanatın aksesuarlaşmasının zeminini hazırlar.

Sanat, bireyin özgün duruşunu ve özerk kişiliğini besleyen bir zihinsel özgürlük alanıdır. Bu alanı bir topluluk kafesiyle hareketsiz kılmak sanatın doğasına aykırıdır. Sanat yapıtının entelektüel bir ürün olarak sunumu ve yapıtın toplumsal algı dolaşımının içine

aktarılması iki ayrı safhayı içerir. Devletin rolü, bu iki safhanın ayırımına varıp sanatın ortaya çıkış ve yer ediş olanaklarına altyapı hazırlamakla sınırlanmalıdır.

Uluslararası düzeyde bir müze veya sanat merkezinde (özel galeride değil) eser sergilemek için davet edilen bir sanatçının resmi veya özel kurumlardan destek almasının sağlanması sanat ve toplum ilişkisindeki niteliğin fark ettirilmesi açısından gereklidir. Ne yazık ki, ülkemizde sanatsal ürünlerin niteliksel yanına pek tanı konulamadığından -yetkin sanat merkezlerinden davet almayı bir nitelik olumlaması sayabileceğimizden- en azından bu tür etkinliklerin desteklenmesi kaçınılmazdır. Tabii ki ülkemizde var olan bir başka anomali de siyasi odakların her alanda olduğu gibi sanatta da ayrımcılık, kayırmacılık yapmasıdır. Sivri dilli, eleştirisini açık dille ve dolaysız kullanan sanatçılara karşı edindikleri görmemezlikten gelme tavırları, siyaset ve sanatın arasını zaten açar durumdadır.

İşte bu yüzdendir ki, en doğru olan, devlet mekanizmasından bağımsız kurumların oluşması ve sanatın, sanatla ilgili, sanat bilgisine sahip kişiler tarafından sanat izleyicilerine sunulmasıdır. Bu bağlamda sanat merkezi oluşturulur, yönetim kurulu seçilir, bu yönetim kurulu sanat merkezinin etkinliklerini yönetecek sanat yönetmenini seçer. Bu merkezin personelini yöneten kişi, personel, sanat yönetmeni ve sanat yönetmeninin kuracağı ekip (basın ve halkla ilişkiler sekreteri ve asistan) kurum tarafından maaşa bağlanırken, yönetim kurulu, atandıkları merciler tarafından zaten maaş aldıkları için toplantı harcırahlarının dışında başka bir ödeneğe sahip olmazlar. Sanat etkinlikleri, yönetim kurulunun yönetimine sunulan bütçe tarafından desteklenir.

Sanat yönetmeni bu bütçeye göre yıllık etkinlik planlaması yapar ve sanat konusunda tamamen bağımsızdır. Sanat yönetmeni en fazla iki kez tekrarlanmak üzere üç yıllık sözleşmeyle çalışır. Sanat yönetmeni yarışmayla bu göreve talip olur ve kurumda kalıcı memur gibi çalışmaz. Etkinliklerin nasıl olacağına, nasıl sunulacağına ve hangi etkinliklerin yapılacağına sanat yönetmeni karar verir. Bu verdiğim örnek Avrupada vakıf, eyalet ve belediye düzeyindeki kurumlarla ilgili bir modeldir. Devlet böyle bir yapılanmaya girmez,

devlet ancak müzeler düzeyinde bu sistemi uygular. Müze müdürleri bu görevi yürütürken, yönetmelikler zaten Eski Eserler ve Kültür Bakanlığı tarafından belirlenmiştir.

Bizde kültürü ve sanatı Eğitim Bakanlığına, Eski Eserleri ise Turizm Bakanlığına bağlamaları zaten kökten yanlış. En erken bir zamanda ayrı bir çatı altında Eski Eserler ve Kültür Bakanlığı oluşturulmazsa ülkedeki eski eser ve kültürel miras niteliğindeki hiçbir şey gerektiği gibi sahiplenilemeyecek. Bununla birlikte, gerek arkeolojik gerekse modern sanat düzeyinde hiçbir şekilde çağdaş bir müzeleşmeye gidemeyeceğiz.

(Not: Bu bildiri 2005'te sunulmuştur. 2009 seçimlerinden sonra Kültür Dairesi, Turizm Bakanlığı altında bir müdürlük olarak etkinliğini sürdürmektedir. Ancak bir bakanlık seviyesinde değildir.)

2. Sivil Kurumlar – Sanat İlişkisi

Evrensel Kültür, sanatı gelmiş geçmiş uygarlıkların vazgeçilmez mirası olarak görüyor. Sanatın bize sunduğu özne-yüce ilişkisindeki aşkın gerçeklik hiçbir eskimeye yenilmeden ayakta kalabiliyor. Koskoca insanlık tarihini içeren sanata bakmadan kendimizi çağdaşlık konumuna taşıyamıyoruz.

Kentsoyluluğun Din merkezli otoriteden kopma eğilimi göstermeye başladığı Skolâstik dönemden, tarihe hümanizmi hediye eden Rönesans dönemine gelindiğinde Medici'lerin öncülüğünü yaptığı sanatın sivil çıkışını bir başlangıç olarak alırsak, Avrupa-merkezli sanatın -yuvarlak rakamla- altı asırlık sivil bir geçmişi var. Sanat her zaman olduğu gibi hem barbarlık hem de uygarlık göstergesi olmaya devam ediyor.

Bir yandan resmiyet kendi estetik değerlerini dolaşıma koyarken diğer yandan da sivil kurumlar kendi estetik değerlerinde diretmeye devam ederek sanatçının üretim serüvenine on sekizinci yılın sonlarına kadar etki ettiler. Yani, Neoklasisizmin, Romantizmin ve Realizmin birer karşıt akım olarak üçü bir arada olma safhasına gelindiği Modern Sanat'ın başlangıcı sayılan döneme kadar. Kraliyetin yanında olan Neoklasikler, Güncellik içeren estetiğe sırt çevirip

mitsel coşkuya meyil veren Romantikler ve aşkın olanı reddedip gözün algıladığı deneylenebilir gerçekliği sanatın tek niyeti olarak kabullenen Realistler, kendi sanat felsefelerine göreli olarak da resmi ya da sivil kurumlarla kendi ilişki tarzlarını geliştirmişlerdi. Modern Sanat'ın ivme kazanmasıyla ortaya çıkan avangart eğilimlerle birey olarak sanatçıya biçilen rol, artık bir zümrenin zevkine hitap eden eserler üretmek değil, sanatın bir algı disiplini olarak gerçekliği nasıl algıladığını görsellemektir... Özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra sanatçıların resmi kurumlara karşı takındıkları sert eleştirel tavırlarla ortaya koydukları siyasi statükodan kopma eylemi, sanatı daha özerk ve sivil kurumlar tarafından destek almaya davet eder.

Böylesi kısa ve aceleci bir değinmeye başvurmamdaki amaç, sivil kurumlar ve sanat ilişkisine hangi açıdan baktığımıza bir dayanak oluşturmaktı. Ülkemizde böyle bir ilişki hiç yaşanmadı, yaşanmasına da olanak sağlayacak koşullar hiç oluşmadı... Kıbrıs Türk toplumu toplulaşma ve devletleşme işleriyle meşgul olurken toplu bulunma çağrısına yanıt verecek ortak uyumcu kişiliklere ihtiyaç duymuştur hep. Bu bağlamda "sanatçı" merkezden kaçan bir kişilikte kendini bulduğu için böyle bir ortamda barınması olanaksızdı. Zaten yetmişli yılların ortalarına kadar bu tür bir sanatçı durumunun da sergilendiği gözlemlenmemiştir.

Birçok alanda geliştiğimiz ve sosyo-ekonomik açıdan ilerlediğimiz iddia edildiği bugünlerde sanat ve sivil kurum arasında medeni bir flörtleşmenin söz konusu olduğunu söyleyemeyiz. Betonlaştırmakla övündüğümüz ülkemizde sanatsal ürünlere ayrılan maddi desteği hangi istatistik verilerden bulabiliriz bilemem; daha doğrusu böyle bir istatistik yapmaya ihtiyaç duyuldu mu bir kere? Üniversite kuran ve üstelik sanat bölümleri de kurmakla övünen işadamlarının sanat eserine yaptığı harcama nedir? Kullandıkları mekânlarda ne kadar sanat eseri vardır? Ya da kurumlarında çalışan sanatçılara ne kadar değer veriyorlar? Yapılan koca koca otellerde ne kadar sanat eseri var? Yapılan koca koca villalarda ne kadar sanat eseri var? Bunlar bir araştırılırsa ortaya çıkan sonuç oldukça komik olur. Demek ki, sözüm ona ekonomik kalkınma da sanatın desteklenmesi ve geliştirilmesi konusunda

hiçbir itici güce sahip değil. Bu şunu işaret ediyor: sanat yapıtının bilgisine değil de bir haz objesi olarak “süsleyici şey” niteliğine sahip olma isteği bile gelişmemiştir.

Sanatın ve sanatçının sivil kurumlar tarafından destek almadan gelişmesinin imkânsızlığı tarihte tüm kanıtlarını barındırır. Sanat gündelik yaşamın sürdürülen sisteminden o kadar bağımsız hareket eder ki çoğu zaman anakroniktir. Güncelliğin içinde şekillense bile kurduğu dil ve oluşturduğu biçim açısından genel geçer değerlerden kopma eğilimi gösterir. Sanat yeni görme biçimlerine olanak sağladığından yaşamı göremediğimiz yönleriyle algılamamızı sağlar. Tüm bunlar, sanatın ayrı bir yaşam disiplini olarak kendi alanını oluşturmasını dayatır. “Bu alan ne kadar gereklidir?” İşte bu soru, kendi yanıtına ihtiyaç bile duymadan sanatın gerekliliği açısından bir tanım krizi yaratır. İşte böyleleri belirlenmemiş -aslında hiçbir çağda tam anlamıyla belirlenmemiş- bir toplum-sanat ilişkisinde, sanata ilgi duyan, sanatın varlığının gerekliliğine inanan kurumların ve bireylerin sanata katkı koyma arzuları, sanatçının varlığına anlam veren bir eyleme dönüşüyor.

Bize dönersek, aslında içinde bulunduğumuz toplum yapısında sanata gereksinim yoktur. Bu toplumun öncelikleri arasında sanat yoktur. Çünkü sanatın ve sanatçının rolünü hala kavramamıştır. Burada eğitimin yetersizliğinden kaynaklanan önemli bir tanısızlık sefaletinden bahsedebiliriz. Sanat derslerine üvey evlat muamelesi gösteren yarışmacı bir eğitim anlayışıyla üniversitelere salıverdiğimiz gençlik ortada. Örneğin mimarlık okuyor ve Sanat Tarihi dersinin yararsız olduğuna inanıyor. Ya da Güzel Sanatlar Fakültesine Sanat Felsefesi dersi koymaya bile ihtiyaç duyulmuyor. Araştırmacı ve eleştirel gerçekçi bir eğitim yerine toplamacı ve nosyona dayalı eğitim, ortaokul, liselerden başlayıp üniversite sınıflarına kadar taşıyor. İşte tam da burada sanatın eğitimdeki yerine bir bakmak gerekecek.

3. Eğitim ve Sanat

Sayısal ve sözel alanlara bölüştürülen öğrenciler tüm lise sürecinde kendilerini üniversiteye endeksli bir eğitime odaklanmış bulurlar. Sanat bilgisinin ve resim gibi algı ve dönüştürme yeteneklerinin önemsendiği bir eğitim ortamından tamamen koparılmış, duygu-

sal zekâları köreltilmiştir. Hatta Lise eğitimi sadece bir zorunluluk gereği devam ediyor, bunun yerine dershaneler bir ezber pompalama fabrikası gibi sınav öğrencisi yetiştiriyorlar. Bu kritik çağda estetik değerlerden yoksundurulan bir genç istediği alanda meslek sahibi olsa da sadece bir meslek aydını olmaktan öteye gidemez. Bu şartlarda, değerlendirme ve seçme yeteneğinin yerini “copy paste” hamaratlığı alırken, özgün bir fikre hiçbir zaman sahip olamayacak olan bir aklın güdümüne girilir.

Sanat yapıtının incelemesi, onunla ilgi bilginin izinin sürülmesi, uygulamalı derslerde ise kol ve beyin arasındaki ilişkinin iyileştirilmesi, algı ve dönüştürme yetisinin geliştirilmesi gibi, görme, okuma ve dokunmayla ilgili yeteneklerin fark edildiği dersler olan sanat tarihi ve resim derslerinin önemsenmemesi, ayrıca da gerektiği gibi uygulamaması aslında bir eğitim zafiyetidir. Evrensel kültürün farkına varmadan, bilginin entelektüel üretim safhasındaki önemli rolünü kanıksamadan, temsili olan ve gerçeklik arasındaki farkı ayımsamadan, sanat yapıtının bir görülen olarak ne tür bir gösteri gereksiniminden kaynaklandığının bilincine varmadan, öğrenciye “içinden geleni yap” diyerek onun bir sezgi başıboşluğuna itilmesi kişiliğinin gelişimine hiçbir yarar sağlamaz.

Bilgisayar her şeyi halleder düşüncesiyle birer teknoloji kolaylığı edilgeni olarak yetiştirilmeye çalışılan gençlik, araklamacı bir akıl yeteneğine sahip olabilir, ancak buluşçu bir aklın yeteneğine hiçbir zaman sahip olamaz. Teknik olanakları evirip çevirerek bir görüntü estetiğine ulaşırlarken bile, eğer kol ve yüzey arasındaki psikik ilişkiyi bir kalem ve bir kâğıtla daha önceden halletmeyi başaramamışsan görüntünün yapaylığı mutlaka sırtıdır. Bu yetenek orta eğitim sürecinde en yetkin safhasına kadar taşınabilmelidir. Bu tür bir eğitim deneyiminden geçmeden üniversiteye gelip mimarlık, iç mimarlık, görsel sanatlar, plastik sanatlar, grafik tasarım gibi bölümlerde öğrenim görmeyi amaçlayan öğrenciler hiçbir zaman ne gerektiği gibi ne de sanata yarar bir şekilde eğitim alamazlar.

SANAT ve MUHALİFLİK

“Sanatsal özerkliğin ortadan kaldırılmasının politik izlencesi, sanat ve yaşam arasındaki olgusalılık basamaklarının düzleştirilmesine götürür. Ancak özerk konunun bu teslim edilmişidir ki, sanata ‘kullanım değerleri topluluğuna’ girme yeteneğini verir”

Herbert Marcuse/Estetik Boyut.

Sözümüne “Sanatçı” Hallenmeleri ya da Abartılı Benlik

Bizim şu şerbetli, akideli –herkesin her şey olabileceği– toplumda, sivrilme meraklısı o kadar çok kişi var ki... “Kişi” sözcüğü çok iddialı bir adıl olsa da burada onu bir “varolan” statüsü olarak kullanmayacağım. Kendini bir yerde “bulunan” olarak bile belirleyemeyen ve mevcudiyet sorununa kendi hiçliğinden başlayarak bir yer kaplama girişiminde bulunma yetisi gösteremeyen insanların, sözde “olma” iştahlarının bu kadar kabarık olmasının nedenini araştırmak, oldukça zorlu ontolojik bir bilinç-kazıyı gerektirir. Abartılı benliklerin bir sahne tekrarlama nöbeti yaşar gibi “ben de varım” gösterisiyle kendinden geçmeleri bir hayli rahatsız edici olsa da, buna karşı gerekli dangalaklığı takınamamayı hoşgöründen sayarız. Hayır, derin bir benlik çözümsemesine kalkışmayacağım. Karşımızda apaçık duran sözüm ona “sanatçı” hâllenmelerine bir bakmak yeter. Kendini hissettiren bu apaçıklık aslında ozaşırı bir sosyal statü isteklenmesinin tezahürüdür. Yarım yamalıklığın farkında olmadan, oldu-bittilerin endam satıcılığını yapmak “iş”in kendisini yapmaktan daha önemli bir yükümlülüğe dönüşür.

Sanat sayılan etkinliklerin içinde bulunur sayılmak için kullanılan araçlarla buluşmak, onlarla acemice bir ilişkide olmak ve bir sergi veya her neyse bir gösteride bulunmak kişiyi “sanatçı” yapar bu toplumda. Sanat bilgisi özüllü medyamız da onları birer estetik vukuat olarak sunmakla iş yaptığını sanır. Yaptığını göstermekle kendini göstermek arasındaki o ince farkı kavrayamayan ve kendi hakkındaki yeterlik düşüncesini başkalarına kanıksatmaya çalışan kişilere fark edilme olanağı sağlayan bu medyatik katkı, sanat ve toplum arasındaki buluşma çabalarını da sakatlar durumdadır. Her “duygu ifadesi” garsonluğu yapanın duygu ve ifade sözcüklerinin kapsamını iyice bellemeden giriştiği sözde sanatsal etkinlik, aslın-

da sefil bir benliğin kendisini güzelleme ihtiyacından kaynaklanır. Bu, kişinin kendisini ilişkisel açıdan beslemesiyle ilgili bir şey değil. İlişki arayışı her şeyden önce, kendi yer'ini bir "bulunan-var olan" olarak saptamakla başlar. Belirme ile bulunma arasındaki farkın da ayırmsanması söz konusudur burada. Ortalıkta belirlemekle ya da bir belirti göstermekle bunu bir var olan-varlık düzlemine taşıma ihtiyacı duymak –ihtiyaç olarak kaldığı sürece– sorun değil; sorun olan bunu bir tamamlanmışlık göstergesi olarak algılayıp kendi öz-sunumunu gerçekleştirmek.

Diyelim ki kurumsal bir kaynaktan sanat eğitimi almamışları bir yana bıraktık –ki ben sanatçı olmak için ille de bir sanat okulu mezunu olmak gerekir diye bir iddia taşımıyorum– bir de okullular yani diplomalı cahillerimiz var. Cahillik bir aldırılmazlık ve önem-semezlik durumudur; kavrayamazlık ya da akılsızlık değil. Sanatın ne olduğunu öğrenmek ve bunun tescili olan bir diplomaya sahip olmak yeterli değil. Bir sanat yapan olarak sanatı düşünmek, niyet (intentio) belirlemek ve sanat yapma gerekliliğini de karşılayacak kaygılar taşımak lazım. Bir felsefi-politik iradenin öngörüsünde bulunmadan, sadece homo-faber düzeyinde nesnelere üretmek kişiyi sanatçı kılmaz. Sanat bir sosyal aktivite değil entelektüel bir aktivitedir. Entelektüel bir ürünün sosyalleşmesi bir başka ilişkisel safhayı içerir. Sanat işi "önce ol sonra dol" işi değil, "önce dol sonra ol" işidir. Kendini olmadan olumlamaya çalışmak isteyen bir kişinin aradığı, olmak istediği şey değil görünmek istediği şeydir.

Toplumumuzdaki sözüm ona "sanatçı" hâllenmeleri çok derin psiko-sosyal analizleri gerektirir. Bunu geçtik, bir de "çok sanatçı" olan tipler vardır. En önemli onlardır. Çok iyi oyuncudurlar. Özellikle emekli olduktan sonra kahramanları oynarlar ve sanatçı saydıklarına sataşmakla sivrilmeye çabasında bulunurlar. Toplumu da duyarsız olduğu için eleştirirler; böylece kendilerini ayrı bir statüye yerleştirerek tüm günahlardan arınmış sayarlar. Aslında bu, bir direniş biçimi bile değil sadece bir aşınma-aşındırma kılıgıdır. Sanat düşüncesinden yoksun ama sanat objesi diye adlandırılan şeyler üreterek ortada görünmek sanatçıdan sayılalı beri, birilerini azarlamak da haktan sayıldı. Bu aslında gösterinin bir parçasıdır. Gösteriyi tamamlamak lazım: kostüm, taklit, sahne ve anlam yerine geçen mi-

rıldanma. Sonra da bunun savunulması. Alıcısı çıkar. Beğenicisi de çıkar. Zaten beklenti de o. Olmadık işlerin birileri tarafından beğenildiğini duyduğum zaman tepki koymamaya alıştım artık. Çünkü bunun sanatla bir alâkası yok, sadece gösteri toplumunun alıcıları vericileri arasında dolaşımda olan bir karşılık oluşturma düzeninden bahsedebiliriz burada.

Toplumumuz gerçek sanat dünyasını tanımamıştır. Sadece bir sanat okuru veya gözlemcisi sıfatıyla kurcalanmayı sanattan sayamayacak kadar görgülüsü sayarım kendimi ve haddimi bilirim. Ne kadar sanat yaparsam o kadar da sanat düşünürüm. Kendime sanatçı dedirtmeye değil kendimi sanatçı saymaya yetecek gerekli beslenmeyi sanat felsefesi ve tarihinden sürekli sağladım. Bu süreklilik içinde anlaşılma olmamın kabahatini toplumda aramadım; çünkü toplum ille de sanattan anlama yükümlülüğü taşımaz. Kendimi anlaşılma olmamanın tesellisiyle de taçlandırmaya çalışmıyorum. Sanat her zaman ve dünyanın her yerinde olduğu gibi sanatla ilgilenen bir azınlık tarafından izlendi.

Toplum yararına sanat diye bir şeyin olduğuna inanmadım; sanatın toplumsal yaşamı zengin kılan bir değer olduğuna inandım. Bu değer ise değer bilenlerin gözünde yüceltilen bir değerdir. Bu düşüncelerimden ödün vermediğim için, içine düştüğüm tartışma ortamlarında bir “halk düşmanı” ya da “elitist ukala” diye adlandırılmaktan gocunmadım ama bu gevezelerle de (tartışmayı eğlenceli kılmak için) dalaşmaktan geri kalmadım. Sanata yabancı olan ama yine de kendinde sanatçıyı sorgulama yetisi gören kendini bilmezlere yanıt vermekten çekinmedim. Tüm bunlara değer miydi? Hayır değmezdi; şimdi anlıyorum ki, mesafe koymak, kopmak, sessiz ve tepkisiz kalmak ama inandığın değerler doğrultusunda üretmeye devam etmek daha doğru bir duruştur ve kesin muhalif bir duruştur. Tartışma tarafların karşıtlaşmasıyla olur. Tartıştığı konu hakkında kendi yerini edinmiş olmayan, fakat tartışmakla kendine statü edinmeye çalışanların amacı fikir kırıcılığı yapmak değil, argüman kahramanlığı yapmaktır. Sanat bu tartışmaların en tercih edilir olanıdır. Neden? Çünkü salvolar göndermek çok kolay da ondan... Bilim dalları gibi somut kuram eylem ilişkisi seyrinde gelişen sayısal verili bir alan olmadığı için, herkes sanatı konuşabildiğini sanıyor.

Bir de Şu kamu vicdanı tellalları yok mu (sanat toplum içindir'ci-ler)? Zırt pırt diye çıkıyorlar arada bir ve sanatçıları siyasetçilerle kavga etmekten korkan asalaklar yerine koyuyorlar; kendileri ise memur yaşamına devam... Kahraman ya da deli arıyorlar. Her Şeyden önce bahsettikleri kişiler gerçekten sanatçı mı? Ya da gerçekten kavga veren sanatçılar bu konuda bir halt mı yemişler –benim gibi mağlıp olmaktan başka? Bir kere, siyasi zekâdan yoksun kişilerin siyaset yapma adına ortaya koydukları hilkat garibesi fikirlerle didişmenin ne kadar doğru olduğu da tartişma kaldırır. Bir başka gerçek de Şu ki, sanata ve sanatçıya değer verilmeyen bir yerde verilecek kavganın adını koyamazsın. Ama gerçekten siyasi alanda bir kavgayla soyunacaksan, siyasete bir siyasetçi kimliğine bürünerek karışmalısın. Bu da yapılmıyor çünkü taraf tutmak müşteri azaltır. İşte o zaman –bu korkaklık karşısında– sanatçı saydığın kişinin sanatılığını da sorgularsın.

Sanatın araçları ya da sanatın araçsallaştırılması hiçbir zaman siyasi dertlere deva olmamıştır, a karınları doyurmamıştır; bu bilindir. Ama sanatçı zekâsı ve sanatçı duyarlılığıyla yapılacak bir siyasetin, siyasetin kendisine olan yararından bahsedebiliriz. Şunu da unutmamak lazım ki, eleştirinin ucunda sadece siyasi erk yok; toplumun vurdumduymazlığı, bananeciliği, çıkar simsarlığı, lümpen tavırları, naylon burjuvazi özentisi ve daha birçok hastalığı bir sanatçının kavga vereceği etik rklklerdir.

Yine de sanatçıyı ve sanatı ciddiye almayın... Yüceltmek mi? Ha, onu yapın işte. Ciddiye almak köreltir ama yüceltmek onun farklılığına bir değer biçmenin göstergesidir. Ciddiye almak olmadık beklentileri körükleyebilir, fakat yücelik konumu, senin ona olan vericilik görevini sana hatırlatır. Ciddiyet statüyü gerektirir, hâlbuki inancın statüye ihtiyacı yok. Bu, din gibi bir Şey. Tanrı'yı ciddiye aldıkları için inanmıyorlar; yüce saydıkları için inanıyorlar ona. Kulun Tanrı'yı ciddiye alması da ne cüret? Tanrı'dan bir beklentisi olan gerçekten Tanrı'ya tapmaz, o kişi Tanrı'nın kendi-içinci bir yakarıcısı olabilir ancak. Tanrı seni yaratmakla zaten bir bahşeden konumundadır; yücedir... Bir ateist olarak sanatı bir dine benzetmemi yadırgamış olabilirsiniz ama sanat bir inanç işidir ve ciddi bir iş değil yüce bir iştir. İnsanın sadece ciddiye aldığı Şeyler karşısında

beklentili olduğu birçok örnekte görülebilir; yücelttikleri karşısın-
da ise kendi varlığına anlam kazandırma iştahını besler. Bilim gibi,
felsefe gibi, insanın yeryüzündeki varlığına anlam ve değer katmaya
çalışır... Az mı?

Sanat'ın Varlığı-Yokluğu ve “Muhafif Sanatçı” Tartışmaları

Sanat yapıtının bir entelektüel ürün olarak hangi yer-mekân ve dü-
şünce coğrafyasında biçim kazandığına tanı koyamadan sanatın
varlığı-yokluğu tartışmaları oldukça abes gelir bana. Bugüne ka-
dar kaç yazar, kaç sanatçının yapıtlarına estetik ve kritik düzeyde
yetkin metinler ortaya koydu? Hangi sanat izleyicisi kitlesi sanatın
gerekliliğini kanıksayarak sanatın değerini içselleştirecek bir ku-
rumsallaşmaya yöneldi? Bu iş üç beş kişinin çırpınmasıyla olmaz;
sanatın varlığı toplumsallaşmasıyla ilgilidir. Yoksa benim için, se-
nin için sanat olabilir. Bu, yerle ve kişiyle ilgili bir şey değil. Yani
şimdi biz, David Hockney'e Gırne'de bir atölye verelim, Londra'dan
kalkıp buraya gelsin, burada yaşasın, burada üretsin sonra da buna
“KKTC”de sanat var diyelim.

Toplumun sanat yapıtıyla ve –bireyoluş olarak– sanatçıyla ilişkisi
hangi düzeydedir ona bakalım. Bırakın toplum içindeki itibarını,
“bilim ve irfan yuvası” diye anılan üniversitelerimizde bile, akade-
misyen olarak görev yapan sanatçılara gösterilen ilginin sefaleti or-
tada. Orta eğitimde sanat eğitiminin ne acınılacak düzeyde olduğu
ortada. Hala “sanat, duyu ve düşüncelerin ifade edilme biçimidir”
diye tanımlamalarla ders verildiği bu çağdan geçti eğitim ortamın-
da, sanatı var kılan duyarlığı yetiştirmenin mümkün olmadığı an-
laşılmadıysa zaten yapacak bir şey yok; isteyen istediğini söylesin.

Benim aldığım eğitimle ve sanat yapmakta gösterdiğim ısrarla
“memlekette sanat var” iddiasının hiçbir bağlantısı yok. Çünkü
eğer ben, sanatçı olarak toplum içinde bir varlık gösteremiyorsam
bu ayrı bir sosyolojik vukuattır. Zaten burada sanatın “varlığı-yok-
luğu” sosyolojik boyutta tartışılır; yoksa fenomenolojik olarak o ya-
pıt oradadır ve onu üreten sanatçı da yükümlülüğünü taşımaktadır.
Önemli olan, o yapıtın bir bilgi nesnesi olarak dolaşıma girmesi ve
sanat izleyicisi kitlesi tarafından içselleştirilmesidir. Bunun gerçek-
leşmemesi durumunda –ki bu apathia'nın, yani bir fenomene karşı

gösterilen duyu yetisizliğinin kendisidir– sanatın varlığını tartışmak hiçbir anlam taşımaz. Tartışma yapılacaksa “sanatın gerekliliği” ve “sanatın toplumsal yapıdaki sosyolojik rolü” üzerinden yapılmalı. Sanatın varlığı ancak bu tartışmalar üzerine inşa edilebilir...

Sanatçının siyasetle ilişkilendirilmesine gelince; bu bir tercih meselesidir. Kimseye siyasete bulaşmadı diye “sanatçı değilsin” diyemezsin. Zaten sanat yapmak muhalif bir zihinsel arazinin ortasında yer almaktır; bunu tinsel açıdan yaşayanlar olur ya da daha politik bir tavırla ortaya koyan olur. Önemli olan sanatçının yapıtı aracılığıyla dolaşıma soktuğu bilginin ve karşı duruş modelinin doğru uygulanmasıdır. Bu karşı duruş biçimi, sorun çözücü olmakla yükümlü değil yıkıcı ve sarsıcı olmakla yükümlüdür. Akıl satıcı, karnından konuşan organik aydınların ya da devlet bağımlısı sözüm ona anarşistlerin yazılarda salına salına halk kahramanlığı yapmaları da oldukça eskien bir tatmin yöntemidir. Her şeye bok atıp, birilerini zalim birilerini de masum veya mağdur ilan etmek oldukça gerici bir saflaşmadır. Halkı eleştirmekten kaçınan sanatçı, aydın veya her neyse, kendi olmayı göze alamamış demektir. Kendi olmak risklidir; çünkü tehlike yaratan bir apaçıklık durumu arz eder. Genelde örgütlenme özürlü olan bu tür aydınların karın ağrısını yansıtmaktan öteye gitmeyen yazıları da, bir yerde niyet ve eylem arasındaki bağı kuramamanın acısını yansıtıyor.

Özelde kendi mevcudiyet sorununa bir açılım sağlayamadan, genelinde varoluşsal zafiyetlerine tanı koymakla kendini sorumlu kılan bu aydınların en büyük sorunu: her zaman, içinde yaşadıklarına dışarıdan bakma alışkanlığıdır; sanki kendileri orada değilmiş gibi. Yaşamın içinde duran hem de apaçık duran ‘içerili aydın’ toplumumuzda pek azdır.

Muhaliflik durumu eleştirel düşünmeyi ve durumlara içerden bakmayı gerektirir. Olayların bir parçası olmak muhalif olmanın gereğidir. Karşı olmak karşına alacaklarıyla aynı ortamda bulunmayı gerektirir. Çoğu zaman istenilmeyeni yok saymak da muhalif bir duruştur. Ama yok sayıcılık bile yakın teması gerektirir; her türlü mesele kavgayı verimsizleştirebilir. Birine “seni iplemiyorum” demek için onun gözlerinin içine bakmak lazım; sanatçı muhalifliği budur işte.

Kıbrıs Sorunu ve Sanatçı Tavrı

Neyi nasıl yaşadığına tanı koyamayan, toplumsal sorunlara dikiz aynasından bakarak kendi yoluna hiçbir sıkıntı duymadan devam eden, kendi lüksü içinde gelecek kaygısına sadece masa sohbetlerinde kapılan ve çıkarlarına zarar gelmesin diye bir yandan vasatlığın suyuna giden, bir yandan da siyasilere yağ çekme merasimlerinde bulunan sözüm ona sanatçılardan toplumsal bir sorun karşısında onurlu bir tavır almaları beklenemez.

Önce şunu söylemek durumundayım: sanatın politize edilmesine, dolayısıyla sanatın kendi özgürleşme alanına müdahale edilmesine karşıyım. Ve bunu her fırsatta da vurgulayacağım. Sanatın -her zaman- bir yaşam biçimi olduğu dile getirilir. Kanımca sanat bir yaşam biçimi değil yaşamı kavrama ve algılama biçimidir. Sanatı mistik bir yaratı olarak değil, bir entelektüel üretim alanı olarak algıladığım için sanata kendini aşan misyonlar yüklemek istemiyorum. Sanat sihirli değnek değil, siyasi, sosyal ve kültürel sorunlara reçete üreten bir klinik yöntem de değil.

Sanat, birey ve toplum ilişkilerine sıradanlığın kestiremediği yönlerden sızmaya çalışan ve yüzeysel yaklaşımların karşısında kendi derinliğini savunan zihinsel bir yargı bilincidir. Sanat düşünür ve yapar. Bunu kimseye hesap vermeden yapar. Düşünme bir yapma sürecidir, yapma ise düşünmenin nesnel varlığa dönüşme sürecidir. Sanat bilimin ve felsefenin soğuk bedenine sıcak bir kalp yerleştirerek düşünüşe dokunuşu, dokunuşa da özdeksel duymayı katar. Sanat bu niteliğiyle bireyin kendi olma arayışına en doğal ortamı hazırlar. Ama kurtarıcı görevi üstlenmez. Sadece uyarıcıdır. Gerisi azmi olana kalmıştır. Sanat birilerini elinden tutma misyonu üstlenmez. Birilerine ellerinin değerini hatırlatır. Kendi bedeninin varlığının farkına varmasını sağlar. Kendi olmayı ve bireyoluşun önemini kanıksatır. Bireyoluş bir donanım işidir. Bilgi edinme, farkındalık, kendi yargı dayanaklarını oluşturma... Kısacası bireyoluş bir duyarlık erdemidir; sürü insanı olmaktan kurtuluşun varlık göstergesidir.

Sanatın duyarlığı patetik bir duyarlık değil, lojik bir duyarlıktır. Değişim dürtüsüyle bilinmezi ya da mahremiyeti deşmeye çalışır ve

sezgiyi bir yöneliş, bilgiyi de bir varoluş yordamı olarak benimser. Sanatçı olmak bir ayrıcalık değil; bir ayrılma istencine sahip olma durumudur; katılmama ve karşıgelim tutumudur. Bu tutum yeni özgürlükler kazanmak içindir.

Bir sanatçı olarak kendi deneyimlerimden ve bilgilerimden yola çıkarak buraya daha birçok saptamalar sıralayabilirim. Buraya kadar söylediklerimle sanatı nasıl yaşadığım hakkında yeterli ipuçları verdiğim kanısındayım... Şimdi en büyük sefaletimiz olan ve bizleri kapalı bir toplumun mülayim bireyleri haline sokan Kıbrıs sorununa-siyasi çözümsüzlüğe gelem: Aslında gerçek sorun Kıbrıs sorunu değil. Niyet ve neden oluşturmada bir dayanak olarak kullanılan Kıbrıs sorunu artık ikincil bir çıkmaz olarak karşımızdadır. Asıl sorun sebeplerin oluşturduğu sorunlar değil sorunların oluşturduğu nedenlerdir. Sorunu yaratan koşullar değil, sorunun yarattığı koşullar yaşamımıza daha egemendir artık.

Asıl sorun: Toplumsal bir sorun karşısında kendi irademizi ifade etme fukaralığımızdır. Asıl sorun: hayalleri gerçekmiş gibi yaşarken, gerçeklere hayali çözümler arama yanılğılarıdır. Asıl sorun: kendi sancılarının diline yabancı kalıp, sendrom teşhisinde başkalarına ihtiyaçlı kalmaktır... Asıl sorun: kendi geleceğimiz hakkında kendi fikrimizi oluşturamama sıkıntısını yaşamaktır... Kısacası asıl sorun: kendi yazgımıza uzaktan bakmaktır. Hem de başkalarının gözleriyle.

Bir çıkmaz haline gelen çözümsüzlükten medet uman ve siyasi inançları doğrultusunda değil de ihtiras ve takıntılılarıyla soruna taraf olan -sorunu yaşatmak adına taraf olan- bir liderin arkasında koşmak ve onun varlığını kollamak Kıbrıs sorunundan daha büyük bir sorundur. Çünkü Kıbrıs sorununu yaşatan, ona kan veren bir sorundur... Anlaşılacağı üzere siyasi bir sorun olarak nitelendirdiğimiz Kıbrıs sorunu, ahlaki ve psiko-sosyal sorunlar üretmiştir. Kıbrıs sorunu artık siyasi bir sorun değil. Birçok dengesizliği içinde barındıran komple bir sorundur. Toplumumuz ise sorunun sadece müdahili olmaktan çıkmış sorunu üreten bir bünye haline gelmiştir. Bu da bilinçli bir duyarsızlığın, ödenekli bir vurdumduymazlığın verimli bir sonucudur. Koloni rejiminin istediği de buydu.

Böylesi bir ortamda sanatçının tavrı: Sadece sorunun sorumlularına karşı değil, sorunun sorumsuzlarına karşı da kesin ve radikal olmalıdır. Sanat bireyoluşun özgür ortamını hazırlayan bir enerji akımıysa ve gerçekten kendi bireyoluşunu tamamlayıp toplumsal sorunların karşısına kendi diliyle çıkmak isteyen sanatçılar varsa, hemen siyasi bir saf belirleyip kavgaya atılmalıdırlar. Bu iş, şiirleri ağlama duvarına çevirmekle olmaz. Bu iş, söylemek istediklerimizi dolaylı anlamlara paketleyip belirsiz adreslere göndermekle olmaz.

Eğer bir sanat eseri, yaşanan toplumsal sorunların bir bilgi objesi olarak düşünülüp ortaya konulacaksa bunu sanatın kendi normlarıyla halletmek gerekir. Siyasetin yöntemleri sanata hükmetmemelidir. Sanatı siyasetin kendi sorunlarıyla kuşatmak ideoloji despotluğundan başka bir şey olmaz. Ne sanat kendi başarısızlıklarını siyasete ne de siyaset kendi başarısızlıklarını sanata mal etmemelidir. Bu tavır sorumluluktan kaçmanın sinsi bir yöntemidir. Artık, alan deontolojisi denen bir görev ahlâkı olduğundan haberdar olmak gerekir.

Siyasi çözüm bekleyen sorunlarımıza siyasi yöntemlerle yaklaşmak cesareti göstermek gerekir. Bir aydınlanma savaşçısı olan sanatçıların siyasi tavırlardan uzak kalması bir tercih meselesi olabilir ancak, kendi ülkemizin koşullarını göz önünde tutacak olursak, böyle bir lükse sahip olmadığımızı görürüz. Ancak şunu da belirtmekte yarar vardır: ülkemizde tüm sosyal bilim ve siyasal bilim disiplinlerinde yetkin bir kadro oluşturarak siyaset yapma becerisine sahip değiliz. Bu durumda gerçek bir ilerici sol aydınlanma hareketine ihtiyaç vardır. Bölük pörçük, kolektif olmaktan ve organik davranmaktan aciz arkaik sol oluşumlar yerine, zamanı yakalayan, günümüz insanının toplumsal ihtiyaçlarına endüstri devrimi tarihinden bakarak değil, mikro-teknoloji çağının içinden bakarak yanıt arayan yeni devinimci bir harekete ihtiyaç vardır. Eskiyen sol literatüre takılıp kendini bugünün bilgisinden mahrum kılan kafalara değil, gözünü Dünya'ya açan zihinlere ihtiyaç vardır.

Bir yandan XIX. yy. sonları ve XX. yy. başlarına hitap eden kuramlardan fikir araklayarak siyaset yapmaya çalışan anakronik sol, bir yandan da sağ liberal söylemlere yaslanarak sözde sol siyaset güden

kesimler, artık dünyanın yeni koşullarına vakıf olan argümanlarla toplum önüne çıkmalıdır. Sekter ve hatta tarikatçı yöntemlerle siyasi oluşumlara yönelmek, sol'un iktidar arayışına kendi içinde engel oluşturur. Kendi kendini kendine karşı muhalif kıлма, karşı tarafın karşısına çıkmadan yenilgiye uğramak demektir. Artık bunların bilincine vararak ve bilgi ve cesaret donanarak siyaset yapmak, etik bir zorunluluktur. Siyasi alternatif(!), yetkin bir dil üretmek ve bu dili toplum tarafından kullanılır kılmakla oluşturulur. Slogancı ve pankartçı yöntemler zamanı kapanmıştır. Artık hiçbir fikir iletişim çağını hesaba katmadan, yaşama ve üreme koşullarını oluşturamaz.

Sanata gelince: Sanat zaten kendi varlığını güdülenmişlikten özgürleşmeye giden yolda bulmuştur. Sanatın siyasetten alacağı ders yoktur. Tam tersi, siyasetin sanattan öğreneceği çok şey vardır. Sonuçta şunu söylemek gerekirse: Sanatın sanat, siyasetin siyaset olduğu bir ortamı yaratabilsek eğer, sorunlara daha doğru yerden bakacağımıza inanıyorum.

Şimdiki zaman koşullarında nereye koşacağını bilmeyen bir toplumdaki bir şey beklemek hayal olur. Kendini ilerlemekten alıkoymayan, değişimin sesine kulaklarını tıkayan ve yazgısına yan gelerek hayallerine sansür koyan bir topluma masum muamelesi göstermek suç ortaklığıdır. Bu nedenledir ki: sanat toplum için değil topluma rağmen yapılmalıdır. Çünkü sanatın ütopyası yeni bir toplum yaratmaktır. İşte siyasetin sanattan alacağı ders budur!

Kendini duyarsızlığa terbiye eden yurttaşlarımız, kendi yaşamına el sürmekten korkar hale geldi. Bu korkaklığı yaşama hakkı adına haklı çıkararak kendi edilgenliklerini onore edenler, kendini karşıgelimlere bileyenleri tehlikeli birey sınıfına koydular. Barışı sevmeyenlerin karşısında renksiz ve kokusuz kalmaktansa, tehlikeli birey olmayı yeğlemek bir sanatçıya daha iyi yaraşır. Bu ölü ortamı diriltecek olan tek etkinin Kıbrıs sorununun çözümü olacağına inanıyorum. Bu kuşatılmışlık halinde bırakın sanatın, insan olmanın bile tadına varamayız.

SANAT HANGİ DURUMDA VARDIR?

Üniversite bu durumun neresindedir?

Sanat nedir, sanat neyi, nasıl içselleştirir ve neden bilim ve felsefeden farklı ama yaklaşık bir tanım kapsamında dile getirilir(?) gibi soruları mesele yapmadan “sanat yapma” adına girişimci durumlar yaratarak sanatçı rolüne bürünmek, sorgulanması gereken ciddi bir psiko-sosyal davranış haline gelmiştir. Aslında, “gerçek bilimler bize duyularımız tarafından iletilir” diyen Leonardo da Vinci’nin çoktan çözdüğü bir tinsellik durumuydu bu davranış biçimi. Kendini denetlemekle yükümlü olan aklın duyuşsal algıya dayalı bir şekillenme sürecine girmesi ve sezgilerin desteğiyle “görünüşlerin altındaki iç-gerçeklerin görünür kılınması (Rodin)” kişiyi bir “hakikat söyleyicisi (Michel Foucault)” konumuna taşıyorsa, bunda sanatın –yetkin bir öngörü yeteneği olarak– büyük payı vardır. Yadsınamaz bir sonuç olarak, sanatın bilimi önelediği gerçeği düşünce tarihinde kendi haklı yerini edinmiştir.

Sanat yapmak bir cisimleştirme ve düşünüm sürecini içerir. Kendini belli ettiği tek şeyin, kendi bedeni olduğunu düşündüğümüz zaman, karşımızda bir *gösterilen* olarak konumlanan yapıtın, kendini gösterenden bağımsız bir *görülen* olarak sunması, bir *olay* veya *durum* nesnesi olarak görülmeyi talep ettiğindedir. Öte yandan, yapıtı kavramak için bir bilinç eylemi gerekiyorsa, yapıtı aynı zamanda bir *bilgi nesnesi* olarak da yaklaşmaktan başka çare yoktur. Çünkü olay ya da durum, bilgiye ve onu şekilleyen dile tekabül ettiği sürece algılanabilir bir gerçekliğin statüsüne dönüşebilir. Edmund Husserl’in “Bilgi nesneye yönelen öznenin bilincidir” saptamasından yola çıkarsak, yapıtla kurulacak olan ilişki, yapıt ile ona yaklaşma çabası içinde olanın bilgileri arasında gerçekleşen bir algı modalitesinin kendisidir(1).

Sanatın hangi durumda var-olabileceği üzerine düşünmek zorunda kaldığımızda bir üst kültür kapsamının içine taşınmak durumunda kaldığımızı kabul edersek, sanatı yapılandıran bilginin ve sezginin, kültür aşırı bir sınır zorlamasına yeterli olacak düzeyde olgunluk içermesi gerçeğini de inkâr edemeyiz. ‘Akıl-Eylem-Bilgi’, üçlemesi üzerinden düşünmek için deneylemek zorunda kaldığımız

zihinsel yeterlik, sanatın özgün aklını biçimleyen etkiye dönüşür. Tüm bu uslamlama ve usun karşılığını biçimde bulma arayışı kişiyi “düşünen varlık” olmaktan alıp “üreten, yapan varlık” durumuna taşır... bu bağlamda sanatın hangi durumda var olabileceği kendi koşullarını oluşturmuştur. İşte buradan başlayarak, düşünmenin de sanat yapmaya yeterli olmayacağı ve bir başka zihinsel özgürlük alanının inşasına gerek duyulduğunu teslim etmek gerekir. Bu tür bir zihinsellik ortamında ise bilgi, kendi üreme ortamını terk edip sanatın düşünce sisteminde yer almak durumundadır.

Hannah Arendt'e göre, “*Düşünmek bilmekten ayrı bir şeydir. Sanat yapıtlarının kaynağı olan düşünce, dönüşüme ve yüz değişimine uğramaksızın büyük felsefede kendini gösterir; oysa bilgiye özgü süreçlerin, bilgi edinip biriktirmemizi sağlayan temel göstergesi bilimlerin içinde yer alır. Bilgi edinme, sonucu her zaman ya pratik düşünceler ya da bir ‘boş merak’ olan belirli bir amaç peşinde koşar; ne var ki bu amaca ulaşılır ulaşılmaz bilgi edinme süreci biter (Sanatta ise bilginin dönüşüm süreci tam da burada başlar-Ü.İ.). Düşüncenin buna karşılık kendi dışında ne amacı ne de ereği vardır: sonuç bile üretmez; homo faber’in yalnızca yararçı felsefesi değil, eylem adamları da, bilimsel başarı hayranları da düşüncenin ne kadar ‘yararsız’ olduğunu kanıtlamaktan yorulmazlar – düşünce gerçekten de esin kaynağı olduğu sanat yapıtları kadar pratik yarardan yoksundur. Ve düşünce, bu yararsız ürünleri üstelemez bile; çünkü bunlar, büyük felsefe dizgeleri gibi, tam anlamıyla saf düşüncenin sonucu olarak zorlukla kabul edilebilirler. Çünkü sanatçının ya da felsefe yazarının yapıtlarını maddeleştiren şeyleşmeyi gerçekleştirmeleri için durdurmaları gereken şey, düşünme sürecinin kendisidir(2). Yapma sürecinde artık düşünülmesi gereken şey, yapmayla ilgili hamlelerin düşünülmüş olma karşılayıcı olup olmadığıdır.*

Düşüncenin üretim sürecine aktarıldığı anı somutlaştıran bu zihinsel yapı, düşünme etkinliğini, yapıtta karşılık bulacak nesnel bir çabanın içine taşır. Düşüncenin, kendi sonucunu arayan (bilimde olduğu gibi) bir süreçten alıkonulması ve biçim kapsamı altında deneylenmiş bir bilgi nesnesine dönüşmesi, sanatın özgün düşünce yapısını yansıtır. Bu bağlamda bilgi, neyin nasıl yapılacağına ve hangi amaçla yapılacağına taraf olan davranış kodlarını içerir.

Ancak bilgi her zaman şeyler hakkında öğrenilen kavram-merkezli tarifler değil. Bir sandalyenin yerde sabit durması gereken ve oturma işlevini gören ergonomik bir araç olduğu bilgisi, sandalye kavramını nesnenin doğasıyla örtüşen bir tanım kapsamına yerleştirir. Hâlbuki doğuştan ayakları olmayan ya da yürüme özrürlü olup hayatını tekerlekli sandalyede geçiren biri için bu bilgi sadece bir nosyondur. Bir eyleyen olarak sanatçı, nesneden gelen bilginin bir başka nesneye ve bilgiye evirilme olanağını yaratan akli devreye sokar. Bu aşamada bilgi, öznenin neyi amaçladığına bağlı olarak, nesnenin başkalaşma ve bir başka görüngenüsel alana evirilme sürecini başlatandır. Bu durumda nesne kendi varlık modalitesinden sökülerek bir başka türlü yer kaplayan ve anlam kapsayan nesneye dönüşür. Nesne, reel yer kaplayan biçimiyle ya da yüzeye taşınan görölme biçimiyle artık düşünce üreten bir imgeye dönüşür. Şeylerin ontolojisine karşı metaforik bir taciz gibi görünen bu entelektüel eylem, sanat yapıtını, şeylerin domestik anlamlarına karşı tacizde bulunan bir aklın ürünü olarak *gösterilen* kılar(3).

Sanatın kendi anlam-kurgusal düşünce yapısı içinde şekil alan karşı-düşünce hamlelerinin kavranabilmesi ve bir üst kültür göstergesi olarak yaşamımızda yer alabilmesi için hiçbir zaman ve hiçbir coğrafyada toplumsal bir çaba gösterilmemiştir. Sanat her zaman kendi kitlesini oluşturan ve kendi kitlesinin entelektüel ihtiyaçları doğrultusunda kurumsallaşma çabası içinde olan bir azınlık kültürüdür. Bilim de öyledir, felsefe de... Sonuçta sanatın toplumsal yapı içinde ontolojik bir değer olarak algılanması ve içkinleştirilmesi o toplumun ne kadar estetik yargı kapasitesine ve bilgi toplumu düzeyine sahip olmasıyla ilgilidir. Bu düzeyde bir toplum modeli oluşturmak da tabii ki eğitim kurumlarının deontolojik yükümlölük kapsamına girer. İlk ve orta eğitimden başlayarak, üniversite düzeyindeki öğrenim ortamına gelene kadar, bilginin kuramsal ve pratik yönleriyle, kişiyi nasıl yeryüzü kültürünün bir parçası kıldığı hakkında bilgili ve deneyimli kılmak, bir amaca dönüşmeli.

Eleştirel aklın enstrümanına dönüşen bilginin sadece meslek aydını olma açısından yetkinlik göstermesi, toplumsallaşma iştahını karşılayan bir değeri içermiyor. Bilginin yerindelik anlayışına göre dolaşıma girmesi ve entelektüel üretim kapasitesinin, vasatlığın

üstesinden gelici bir etkiye dönüşmesi, üniversite ortamında olgunlaşması gereken bir durumdur. “Sanat hangi durumda vardır?” sorusuna yanıt bulmak, işte bu durumun olagelmeye ve yer edinmesine bağlıdır.

Eğitim kurumlarımız ve üniversitelerimizin toplumsal yaşamda üst-kültürel düzeyde “yer edinme” anlayışlarına baktığımızda, oldukça dekadan bir görüntüyle karşılaşırız. Bu yetmezmiş gibi, sanatın düşünce ve üretim tarzına bir dışarılı muamelesi göstermek de üniversite bürokrasisinin vazifeleri arasında yer almaktadır. İçinde bulunduğumuz üniversitenin kafa yapısı da bundan farklı değil. Sanatsal etkinlik, sadece eğlencelik veya renkli bir sosyal etkinlik düzleminde ele alınıyor. Üniversitenin sanata ve sanataçığa gösterdiği böylesi özürsüz bir ilginin ne kadar küçümseyici olduğunun farkında bile olmadan, bazı üniversite yöneticilerinin bir hobi düzeyinde olan sözüm ona sanat etkinliklerini gurur vesilesi yapmaları onların ne kadar ilgisiz ve bilgisiz olduklarını kanıtlıyor.

Bilim ve felsefenin idrak edileceği bir yapı olmayı gerektiren etkinlikler yerine, üniversiteye magazin dünyasının makyajlı yüzünü taşımayı uygun gören böyle bir zihniyetle üniversite yönetilemez. Tek ya da birkaç yöneticinin iyi niyetiyle de olacak bir iş değil bu. Sanatın da en az bilim ve felsefe kadar önemli ve yaşamsal bir entelektüel ürün olduğunu kanıksayan anlayışa ihtiyaç vardır. Sanatsal zekâdan yoksun bir entelektüel ortam olamaz; üniversitenin böylesi bir ortama kurumsal yatkınlık göstermesi ise bağışlanamaz. Ne yazık ki bu zafiyet sanattan gelen entelektüel enerjinin de körelmesine yol açıyor.

Söz konusu zafiyet sadece etkinlik düzeyinde kalmıyor. Akademik ortamda da sanat disiplinlerinden gelenlere yapılan üvey evlat muamelesi, üniversite anlayışına ters düşen incitici bir vukuata dönüşmüştür. Sözüm ona “Bilim İnsanı”nın sayısal aklına ve alın-tı yazarlığı yapan akademisyenlerin tahammülüne teslim edilmiş akademik yönetimin entelektüel birikime gösterdiği saygısızlık hiçbir yönetsel norm kapsamına girmiyor. Bu aldırmaçlık ve küçümseyicilik, sonuçta üniversitenin yanlış yapılanmasına ve her zaman bilim, felsefe ve sanatın ilerleme ortamının engellenmesine neden

olacaktır. Sanat hangi durumda vardır ve üniversite bu durumun neresindedir(?) sorusuna tekrar dönersek, herhalde bulacağımız yanıt hiç de iç açıcı olmayacaktır. Konferans salonlarında “paper” sunmayı akademik vazifeden sayanların bir sanat etkinliğini ve bir bilgi nesnesi olan sanat yapıtının üretimini küçümsemeleri hangi cehaletin hanesine yazılır bilemem ama benim kişisel tarihimde bu sadece bir “aydınlanmacı zekâ” noksanlığı olarak yer alacaktır. Bu noksanlık, sanatı ve sanatçıyı küçümseyenlerin ayıbı olacak; bizim gibi sanata hak ettiği ilgiyi teslim etmeye çalışanların değil elbette.

1. Ümit İnatçı, *Yapıtın Fenomenolojisi* dosyasından, 2008.
2. Beatrice Lenoir, *Sanat Yapıtı*, Yapı Kredi Yayınları, İst. 2005.
3. Ümit İnatçı, *Yapıtın Fenomenolojisi* dosyasından, 2008.

SANATIN ve SANATÇININ GEREKLİLİĞİ ya da Gereksiz Olmanın Tesellisi

Meseleye dolaysız dolambaçsız girelim. Bu toplumun ne sanata ne de sanatçıya gereksinim duyduğu yok. Bir istisna kitle varsa o da toplumun dışında kalmıştır zaten. 1983 tarihli ilk makalem Kıbrıs Postası'nda çıktı; o gün bu gündür okuyanlar, okuyup kavrayanlar hangi değerler için kavga verdiğimi bilir. Aradan çeyrek asır geçti bir baktım aynı meselelerin içinde debelenip duruyoruz... Ve karar verdim ki artık bu enayice çırpınmaların hiçbir faydası yok. Süper market açar gibi üniversite açarak bir toplumun yaşamı kavramasındaki bilgi ve becerisini geliştiremezsin. Eleştirel ve yaratıcı düşüncenin hiçbir değer etmediği ve bürokrasinin vasat zekâsının hâkim olduğu bir toplum düzeninde istediğin incelikte düşün yine de sonuç almak zor. Modernliğin süreçlerini entelektüel açıdan yaşamayan toplumlarda sanatsal değerleri kalkındıracak bir zemin hazırlamak da nerdeyse imkânsız olur. Böyle olunca da nölür? Sanatı içselleştiremeyen bir toplumsal yaşamın dışına çekilen sanatçılar olarak hayata tutunmaya çalışırsın. Sanat aslında bir vazgeçilemez değer mi? Tartışılır. Sanat olsa da olur, olmasa da diyebilirsiniz ama sanatın yerine sahtesini koyduğunuz anda iş değişir. Bir sanatçıya değer verilmeyebilir, bu da sosyal-politik bir tercihtir; bu da anlaşılır ama sahte sanatçıların sahici edalarla toplum içinde kendilerine rol biçmeleri kabul edilebilir bir davranış biçimi değil.

Sanatın gerçek değerlerine dikkat çekmek, sanatçının toplumsal düzlemde yükümleneceği sosyolojik roller ve sanatın kendi değerleri açısından vazgeçilmez olan değerler arasındaki dengeye dikkat çekmek ya da ne bileyim, sanatın ve sanatçının muhalif duruşundaki arzulanı niteliklere dikkat çekmek için elinden geleni yapmak da yetmiyor demek. Yetip yetmediğini bırakın, senin varlığının bile artık bir fazlalık olduğunu kanıksayanlar var. İnsan o zaman oturup düşünür ve kendine yeni bir yol çizer. Siyasi yazılardan el çekeli çok oldu; ara sıra yaptığım dalaşmalar hariç. Akademik ortamı eleştirirsin o da olmuyor çünkü bilim ve irfan yuvalarının birçok muhterem akademisyenin maaşların tehlikeye girmesinden başka bir kaygıları yok. Önce maaş sonra meslek etiği ve ifade özgürlüğü... Bu da bir yol; bu da bir "yaşam tarzı". İyi de, konferansların bile si-

vil işler görevlileri tarafından denetlendiği bir üniversite ortamında nasıl rahatça demokrasi oyunu oynayabiliriz? Şoven, aklından zoru olan, savaş oyunu oynamaktan zevk alan gazetecinin biri arayıp ortalığı birbirine katacak, askerinin sivil birimleri tarafından konferans basılacak, kamerayla kayda alınacak, üniversite yönetimi de bunu normal bir durummuş gibi karşılayacak. Ya da şiir gecesi yapacaksın, üç beş Rum şair davet edeceksin peşine de sivil polis takılacak... Benim midem bunları kaldırmıyor. Çünkü benim bir meselem var; köklü bir meselem: fikir özgürlüğü, demokrasi, bilimin ve sanatın özgürce yaşamda yerini alması, bu ülkenin ateşkes rejiminden kurtulması, sivilleşmesi. Sadece meselem yok, sesim var, soluğum var, sözüm var... Var da n'olur(?) diyeceksiniz. En azından kendimden utanmıyorum ve özsaygımı yitirecek kadar alçalmıyorum.

Ne yalan söyleyeyim artık gazete sayfalarında yazmaktan ve boyununu esarete kaptırmış insanlarla, kurumlarla dalaşmaktan hem bıktım hem de yıldı. Ben kendimi çok mu akıllı görüyorum; hayır tam tersi, has enayinin tekiyim ve artık durulmak zamanının geldiğine inanıyorum. Doğrusu çok sıkıldım; sanatın ve sanatçının gerekliliğine inanmayan bir toplum içinde anlaşılamayan bir dili konuşmak insanı bunaltır. İnsanın kendini fazla kaptırmasının bir anlamı yok; zaten kapıldık sonra özürü muamelesi görürsün bu toplumda. Verdiğin kavgaya “şahsi” diyen kıymıklar da çıkar. Hayatlarında –bir bakarsın– kolektif denecek hiçbir şeyin içinde olmadılar ama birilerinin etik, estetik ve politik düzeyde verdiği kavgayı “şahsi” diye adlandıracak kadar sığ olabiliyorlar. Kime neyi anlatacağın? Bulduğun üniversitenin yaptığı sözüm ona sanat etkinliklerinin seviyesiz olduğunu söylersin seni geçimsiz görürler. Adına “sanat” denilemeyecek etkinliklerin üniversitede yapılmasının sakıncalarından bahsedersin sana “geçimsiz” derler.

Ne yani, felsefeden ve sanatın ne tür bir zihinsel gereklilikten doğduğunu yazmamız mı gerekir hala? Geri kalmış, entelektüel beslenme gereksinimi duymayan meslek aydınlarına ve bürokrat takımına bilimsel dille mi anlatalım derdimizi. Hiç böyle bir derdim kalmadı. Çeyrek asırdır üretiyorum; ne yaptığımı ve hangi düzeyde ürettiğimi kavrayamayanlara kendimi ispatlama derdim yok. Popüler bir dille kitlelere yaranma derdim de yok; kendini pas parlak

sokak feneri sanan yarım aydınların, politikacıların ve erk sahibi ofis avadanlıklarının suyuna gidip onlardan “aferin” alma derdim hiç yok. Ama hayatımı verdiğim sanatın hiçe sayılmasına ve sadece eğlencelik bir sosyal dolgu malzemesi olarak algılanmasına sessiz kalamam.

Sanatçıyı hiçe sayan ve sanatı küçümseyen geri kalmışlara her zaman sözüm olacak. Bundan sonra popülist yalakalık yapacak halim yok. Ben bir “taraf”tayım... Araf'ta olmak, “ara”da olmak, tarafsız olmak gibi safsatalarla kendimi “temiz” tutma derdim yok. Kirin, pasın içinde yaşayıp kendini bunun dışında hissetmeye çalışan aydın kesimine ait değilim. “O taraftan değilim” ya da “bu taraftan değilim” demek adamı tarafsız kılmaz, sadece bir üçüncü taraf kılar. Önemli olan taraf tutup tutmamak da değil, taraf yaratmaktır. Tarafsızlık, fark edilir olmaktan korkan çaylakların işidir. İnternet sayfalarında her tarafa musallat olup “ben tarafsızım, öyleyse temizim; çünkü her taraf çirkef” demekle kendilerini saf, temiz, kirlerden arınmış sayan akıl babalarından geçilmiyor. Bu ne sayrıl durumdur ki, üzerimizden çıkan pis kokuyu dahi duyamıyoruz. Demek ki biz artık solumuyoruz bile. Ben şahsen, şahsım adına ve şahsiyetim adına soluyorum işte; şahsi bir soluma bu... Aslında doğru! Demokrasiyi de fikir özgürlüğünü de efendisiz yaşamayı da her şeyden önce kendim için istiyorum; korkaklar adına kendimi yakacak kadar kahraman değilim. Yanarsam kendim için yanarım; bundan kime ne? Ya da –Gereksiz olmanın, kendini gereksiz hissetmenin tesellisi: ne yaparsam kendimeyse size ne?

Söze şöyle devam edeyim: bizim üniversitelerimizde bir aristokrat endamıyla salınan “profesör”lerimizin yüzde doksan dokuzu *sensu proprio* (gerçek anlamda) akademisyen değil. Olsalar olsalar birer meslek aydını olurlar. Ancak, o da hiç uygulamadıkları bir mesleğin aydını; yani işin orası bile unvandan öteye gidemiyor. Yazılan doktora tezleri ve makaleler konu incelemesi ve karşılaştırmalı değerlendirmelerden başka bir şey değil. Bir fikir pekiştirmesi ya da bilgi vitrini düzenlemesi düzeyinde yapılan entelektüel etkinliklerin doktoradan sayılması ve bunun da üzerine bir dizi kırtasiye işi yüklenerek Profesör unvanları alınması hiç de bilimsel yetkinlik anlamına gelmiyor. Bu sadece –akademik ortamda– bir mevki ve

unvan silsilesi durumunu yansıtır. Ama gelin görün ki, doktoranın temelini oluşturan felsefe bilgisinden ve felsefi düşünme becerisinden yoksun kişilerin şöyle veya böyle sırf bu unvanlara sahip olduklarından dolayı kendilerini bilim adamı saymaları da bir başka anomaliyi yaratıyor.

Bugün üniversite denilen bir kurum varsa felsefe vardır diye vardır. Üniversiteyi kuran felsefenin ta kendisidir. Her bilgi bir deneyimi, her deneyim de kendi akıl muhakemesini içerir. Tüm bunlar bilimden ve bilgiden öte olan felsefenin etkisinden yoksun dolanımlar değil. Felsefenin zirve yaptığı çağlardan biri olan 19. Yüzyıl'da bile Arthur Schopenhauer gibi bir filozofun çıkıp felsefe ve üniversite, üniversite ve devlet ilişkisini acımasızca eleştirmesi bizlere çok şey söylemeli diye düşünüyorum. Ya Rönesans felsefesine damgasını vuran Filozof, Şair Giordano Bruno'nun şu sözlerine ne demeli? "Hakikate pek az kıymet veren ya da hiç kulak asmayan alçak ve paragöz adamlar; bunlar olağan olarak bilgi diye kabul gören şeyle yetinirler, içlerinde hakiki bilgelik aşkına yer yoktur. Bunlar bilgeliğin sağladığı şöhret ve saygınlığın peşinde koşarlar; bir şey olarak görünmeye can atarlar ancak bir şey olmakla çok az ilgilenirler (A.S. Üniversiteler ve Felsefe, Say Yay.)" Giordano Bruno'nun akıbetini merak ederseniz söyleyeyim: dönemin engizisyon otoritesi tarafından "tehlikeli" bulunduğu için yakılarak öldürüldü.

Aslında aynı yakınmayı ben de şu sözüm ona "profesör"ler hakkında dile getirmek istiyorum. Felsefeyi, bilgeliğin haklarını ve düşünce özgürlüğünü savunan biri olarak günümüz üniversitelerinde oluşan kırtasiye ve statü bilgeliğinin, aslında -üniversitenin ortaya çıkış nedenlerine ters düşmekle birlikte- üniversite anlayışını da mezara gömmekle vazifeli olduğunu görürüz. Veri elde edilecek bilgilerin inşası yerine, bilgi aktarmacılığı yaparak yüzlerce kez değinilmiş konuların geviş getiriciliğini yapmak adamı bilge kılmaz. Bilginin akademik ortamlarda bir akıl otoritesi aracı olarak kullanılması sürdürüldükçe ve bilginin sosyolojik rolünün etkin duruma evrilmesi söz konusu olmadıkça üniversite kendi amaçlarına ters çalışmaya başlamış demektir. Üniversite her şeyden önce sadece bir eğitim kurumu değil, tam tersi her şeyin üstünde bir düşünce laboratuvarıdır. Ancak bunun böyle olması için felsefe ve yaratıcı

düşüncenin etkin bir rol alması gerekir. Sadece meslek aydını yetiştirmeye yönelik mekanikçi bir eğitim anlayışıyla bilgiyi kendi doğal diyalektik süreçlerinden alıkoyduğun zaman sadece bir teknik okul düzeyinde kalırsın.

Bugünün üniversitelerinin en büyük sorunu da bu: Teknik okul zihniyetinin entelektüel kabızlık çeken mühendisleri tarafından ablukaya alınan bir “üniversite” var karşımızda. Sadece banal bir statü endişesiyle kendini var kılmaya çalışanların sayesinde tüm yaratıcı düşünsel eylemlerin hadım edildiği bir ortamda elbette ki bizim gibi sanat ve felsefeden gelen “acayıp” insanlara yer yoktur. Kendi etkinlik alanlarının darlığı karşısında bizlerin geniş düşünsel alanları kulaçlayan birer derinlik maceraperesti olmamız şu “bilim adamı” mühendis takımının kavrayabileceği bir durum değil. Ezoterizmden Pozitivizme, Kozmogoniden Diyalektik Materyalizme gelene kadar sanat ve felsefenin yadsınmaz etkisinin farkında olmayan şu dar kafalı mühendis ve diğer disiplinlerden gelen aynı derecede dar kafalı akademisyenlerle üniversite yönetmek, kalkındırmak ve yüceltmek ölü gözünden yaş beklemeye benzer.

Schopenhauer kendi döneminde üniversitenin felsefeye verdiği ciddi zararlara dikkat çekmeye çalışıyordu. Ya biz ne demeliyiz? Felsefenin bir düşünce disiplini olarak saygı görmediği bir üniversite ortamında bilim yapılamayacağını farkında bile olmayan akademisyenler varken ne tür bir üniversiteliler kitlesi yaratılabilir bu toplumda? Sanatsal etkinliği bir sosyal aksesuar olarak algılayan ve küçümseyen akademisyenlerin yönettiği bir üniversiteden ne tür bir bilim anlayışı türeyebilir? Şimdi Leonardo da Vinci'den başlayarak bu alıntı zekâlılara bilim, sanat ve felsefenin birbirinden ayrı düşünülemez kadar iç içe olan zihinsel etkinlik alanları olduklarını mı anlatalım? Ama doğru, vasatlıklarını edindikleri uyduruk statülerle örtmeye çalışan şu zatların böyle bir bilgiye de ihtiyaçları yok? Yine Schopenhauer'in *Üniversiteler ve Felsefe* kitabından bir alıntı yapayım –vasatlıktan söz etmişken: “Burada vasatlık, hayatla ilgili bütün alanlarda ve işlerde görüldüğü gibi kendine sadık kalır; çünkü o her yerde tek başına var olmak için üstün nitelikleri örtbas etmeye ve kökünü kazımaya çabalar.”

Yirmi birinci Yüzyıl bir düşünce bunalımı çağı olmaya adaydır. Oldukça cüretkâr bir tasasızlık transına giren insanlık, sorun çözücü olmaktansa sorun iteleyici olmayı yeğliyor. Bu kaçınmacı tutumun altında yatan uslamlama yetisizliği bir başarı modeli olarak kanıksanmaya başlandı bile. *İlgi* yerine *aldırmazlık*, *tavir* yerine *oyun*, doyum-suzca yaşama tutunmanın ve kaba materyalist yücelmenin çıkarıcı beklentilerinin koduna dönüştü.

Artık, *gerçeklik* tanımının yapılmasına gerek duyulmuyor. Güç ve adanma imgelerinin kuşatılmışlığı altında tüm yalıtkanlığını yitiren gerçeklik, kendi *neden*lerinden bağımsızlaştırıldıkça bir ürün reklamı gibi idealize edilmenin gazabına uğramaktan kurtulamıyor. “Doğru”nun neye göre doğru, “yanlış”ın neye göre yanlış olmak durumunda olduğu –tüm yargı dayanaklarının merkezleştirilmiş olması nedeniyle– belirsizleştirilmiştir. Kavramlar tam anlamıyla, yaşamdaki kendi karşılıklarını oluşturacak şekilde dile getirilmiyorlar. Hiçbir kavramın artık *ussal pekinlik* açısından somutlaştırılmış bir karşılığı yok.

Ne yazık ki, sanat da siyaset de –neo-liberal eğilimler içinde– estetik ve politika bağlamında kendi varlık nedenlerini yadsıyıcı bir tutuma kilitlendiler. Gündelik uyarılma ve anlık tepkilere dayalı yaşama kurulan ilişki, ampirik kazanımlardan uzaklaştıkça deneyimle inşa edilen bellek de gerektiği gibi beslenemiyor. Belleğin zayıflığı ve bilince dönüşemeyen tepki, kişiyi olaylar karşısında daha da edilgen kılıyor. Sanatın belleksizleşmesi, siyasetin de nedensizleştirilmesi düşünüldüğü gibi rastlantısal değil. Vahşi kapitalizmin bin bir akıl alıcılık oyunları ile kişiyi anlık tüketilebilir olayların dolayımına kaptırtırken, elbette ki sanat ve siyaset alanındaki anti konformist (ortak uyumcu) iradenin sıfırlanması da rastlantısal olamaz.

Estetik ve politikanın nedensizleştirilmesi, estetiğin ve politikanın bir şirket girişimciliği etkinliği düzeyinde şeyleştirilmesi, insanı insan yapan bu iki yaşam biçimini tüm antropolojik kültürel sıfatlarından yoksunduruyor. Tarihte her yaşantı, her uygarlık geri dönüşü olanaklı olan değerler bıraktı geriye; bu yüzdendir ki arkeoloji denilen bilim de tanımış oldu insanlık. Ya bugün? Yüz yıl ileriden geriye dönüp

baktığımızda bugünün hangi değerlerini dolaşıma sokma imkânımız olabilir? İnsanlığın tükendiği nokta işte buradadır.

Tecrübelerime ve yaşadıklarımaya dayanarak yaptığım eleştirilerin sonuna kadar arkasında olduğumu buraya düşme ihtiyacı hissediyorum. Bir sanatçı olarak vermem gerektiğine inandığım bir kavgam var. Bulduğum ortamın koşulları ne olursa olsun pes etmeye de hiç niyetim yok. İnandığım değerleri üç-beş haddini bilmezsin aldırmaçlık ukalalığına hibe edemem. Sözüm ona akademik bir metni bir sanat yapıtının üstünde tutan görgüsüzlere verilecek ders her zaman çıkar. Ürettiği değerlere değil de unvanlarına tutunarak var kalmaya çalışan akademisyenlerin algılamakta zorlandığı gerçek üniversite ortamına kavuşana kadar yapacak çok iş var. Sanatçıyı bilim adamından düşük gören akıllıların (keşke bilim yapsalar da düşük görseler) sanat yapıtlarına akademik değer atfetme konusunda cimri davranması azımsanacak bir cahillik değil. *Tantum quisque laudat, quantum se posse sperat imitari* diyordu Romalı Latin düşünürler, yani: “herkes ancak kendisinin başaracağını umut ettiği kadarını över.” Yoksa bütün mesele bu mu?

Sanatçı “olma”nın da çilesi büyük elbet. En büyük zulüm de –şaka gibi ama değil– her aklına esenin ve her kendini “meraklı” görenin sanatın içine hoptuyor olması... Hoptama zıplama gibi bir şey bu. Decartes kalkmış “düşünüyorum öyleyse varım” demiş al başına belayı. Her şakak kaşınıtısını sancı sanıp bir fikre gebelendiğini sananlardan geçilmiyor etraf. Cart şiir kitabı, curt resim sergisi; bu ne iştah? “Adam olamadık, hadi sanatçı olalım” demenin manzarasıyla mı karşı karşıyayız bilemiyorum ama bildiğim bir şey var, o da kişi olmadan sanatçı olunamayacağı. Bir yere boya sürmek, bir şeyleri yan yana koymak, alt alta anlamlar sıralamak sonra da onları alıcıya, görücüye çıkarmak, sanat yapmak ya da sanatçı olmakla alakalı bir durum değil. Ne yazık ki sosyal ve kültürel entitesini oluşturmayan, entelektüel yetkinlik süreçlerini tamamlamayan yarım yamalak bir toplum olarak böylesi sayrıl durumlara düşmek nerdeyse kaçınılmazdır. Bunun önlenilebilir olabileceğini de düşünmüyorum. Neden(?) diyeceksiniz; çünkü böylesine absürt bir durumun analizini yapabilecek eleştirel yetiye sahip bir toplum değiliz de ondan. Ne eğitimsel, ne de kültürel alt yapımız buna elverişli.

Bir kere, eğer sanatın ne olduğunu tarihsel diyalektik kapsamda kavrayabilmiş olsaydık, sanatın ne tür bir zihinsel etkinlik alanı olduğunu kavrayabilmiş olsaydık “sanat yapma” işine o kadar da kolay bulaşma cüretinde olmazdık. Felsefi politik tavrı bir tarafa bırakıyorum, teknik düzeyde bile hiçbir kazanıma işaret etmeyen resim yapma çabalarının birer “eser” olarak sunulması başka birilerini değilse beni tedirgin ediyor. Doğrusu bunun adını tam olarak koyamıyorum; gerçekten bir şarlatanlık durumuyla mı karşı karşıyayız, yoksa biçareler ne tür bir acınacak durumun içinde olduklarının farkında bile değiller. Bir çare önerecek durumda da hissetmiyorum kendimi. Televizyonlar boş/hoş vakit uğraşlarını birer sanatsal etkinlik diye sunarken, kendine sanatçı diyenler bir yere çekilip kalmışken, devlet mercileri bu tür etkinliklere para akıtıyorken, birileri de bu boşluktan faydalanarak kendini sanatçı, küratör ya da “ne bileyim ben ne” olarak ortaya atıyorken benim aklıma bir şey gelmiyor.

Hiçbir çareye inanmıyorum; kültürel devrim paklar bu işi... Ne ütopya ama? Bu ülkede, bu ülkede değilmişsin gibi yaşamak nasıl olurdu diye düşünüyorum. Topluma inanmıyorum, bu toplumun aydın denilebilecek kesiminin ezici bir çoğunluğu da korkak. Büyük tehlike olan cahillikler karşısında tepkilerini erteleyen ya da kendini koruma zırhı içine alan aydınların verdiği zarar cahillerinden daha ağır. Üniversiteler sanat konusunda kir üretmekten kendini alamıyor. Sanatı bir sosyal etkinlik olarak tüketmeyi planlayan üniversiteler zarar mekanizmasının başını çekiyor. Üniversitelerde mevki başlarını tutan vasıfsız insanların akademik olsun kültürel düzeyde olsun sanat konusunda ortaya koydukları uygulamalardan bıktık usandık... Ne sanata ne de sanatçıya değer vermeyen bir toplumda sanat değerleri de gelişemediği için her maskaralığın sanattan sayılması doğal değil mi? Sonuç ortada: sahtekârlığın para ettiği yerde, sahte sanatçılar da türer elbet. Trajikomik olan şu: o kadar çok inanıyorlar ki kendi yaptıklarına... Merhamet ve öfke arasında bocalıyoruz işte...

“Kim neyse odur” diyebilmenin zorluğunun farkındayım. “Herkes başkasıdır ve kimse kendisi değil” diyen Martin Heidegger’in sözü de geliyor aklıma... Heidegger “Varlık ve Zaman” kitabında,

her günkü beraber-olmaklığın varlık karakterlerinden biri olduğu-
na ve “sabitlik” üzerinden kendi varlığına kolaylık sağlama aısın-
dan ontolojik bir angajman durumu olduğuna dikkat çekiyor. Söz
konusu sabitliğin her Şeyin sürekli varoluğuyla ilgili olmadığını ve
kişilerin kendilerini başkalarının kendiliği üzerinden var kıldığı bir
sürer durum olduğunu da vurgulamak gerekir. “Kişi”nin (kişiliği
oluşanın) kendisini “anlamak” üzerinden tasarladığı ve evrensel
ontolojik mevcudiyet zemini üzerinde bir kendilik inşa ettiğini
düşünürsek, sabitlik durumuna bağlanmış her günkü beraber-
olmaklığın aslında kendinde-varlığın yadsınmasına varan bizatihi bir
durum olduğu gerçeğini tescil ederiz. Burada tanımını yaptığımız
Şey, toplu bulunma ve dar-alan mevcudiyeti kapsamına giren varo-
luş teşebbüsünün kendisidir aslında. “Ne kadar okluk içinde bulu-
nursam o kadar varım” kanaatinden yola çıkarak, kendi bireyoluş
evrelerini tamamlamadan sırf başkaları da “yapar” ya da “olur” diye
kendine yeterli ve vazife atfeden o kadar çok insan var ki etrafı-
mızda? Bu yarım ülkede, kendini aklında yarattığı kişinin yerine
koyarak “O”ymuş gibi davranan ve başkaları tarafından da o’ymuş
gibi karşılanmak istenen bunca yok-kişi arasında kişi olabilmek o
kadar zor ki.

Peki, ne yapmalı? Bu durum karşısında nasıl bir tavır takın-
malı? “Kim neyse odur” diyebilir miyiz? Diyebileceğimizi san-
mıyorum çünkü kimin ne olduğu belli değil ki... Ve yine ak-
lıma Heidegger’in “herkes başkasıdır ve kimse kendisi değil”
tümcesi gelir. Hani “herkes” sanat yapabilir” diye gayet insan-
cıl açıklamalar var ya... Öyle deyince makul oluyoruz herhal-
de, makul olmak da işte o her günkü beraber olmaklığın içine
girer. Herkes olursanız daha insansınız ama sanat yapmanın
“her” sözcüğünden nasıl kurtulmaya çalışıldığı üzerine bir akıl
ve duyarlık işi olduğunun bilincinde bile değilsiniz. Hâlbuki
ben herkes isem eğer, aslında kendim değil bir başkasıyım.
Çünkü kendim olacak kadar herkesten kendimi farklı kıla-
madım. Böyle düşünüyorum işte ama düşünmek de yetmiyor
“varolma”ya. Yapmak, eylemek lâzım... Lzım, lâzım da etra-
fı bir her Şey ve herkes lzımlığına çevirdikten sonra insanın
lzımlanması da gelmiyor. Hani sanat yapıtlarını ve düşünceyi
bir ıkınmalık işe indirgediler ya...

Vasatlığa yenik düşmemek adına sözcüklere hakkını vererek kendini yazıda ve yazıyla eyleyen biri olarak direncimi yitiriyorum galiba. Buna entelektüelin mağlubiyeti mi diyelim? Peki muzaffer taraf kim? En iyisi herkes gibi olmak ve bu işlere kafa yormadan yaşamak mı? Siyasetin, adalet duygusunun ve eğitimin yozlaştığı, toplumsal yaşamın “kendisi olamayanlar” tarafından kuşatıldığı bir yerde “kendi adına” bir şey yapmanın olanaksız olduğunun farkına varmadığımız sürece, ne bilimin bilim, ne de sanatın sanat olamayacağı apaçık bir gerçeklik olarak duruyorken karşımızda, küfüre sarılmaktan başka bir şey gelmiyor elden. İnsanın tüm öğrendiklerinden ve deneyimlerinden yola çıkarak içselleştirdiği ve dönüştürdüğü ne varsa yalan gibi. Bu insanlara kişiliklerini geliştirmeden sanatçılıklarını yüzümüze çarpmanın iştahını nerde buluyorlar diye sormak kabahat olmasa gerek. “Halk ne derse o olur” mu diyelim? Ağzımdan böyle bir vurgu asla çıkmayacak; böylesi bir sahte nezaket, sanatın ne sosyolojik ne de politik konumuna fayda sağlar.

Arthur Shopenhauer’in şu söyledikleriyle devam edeyim: *“Toplumda her köşe başında rastladığımız ahmak, beyinsiz insanlara karşı zorunlu olarak gösterilen hoşgörünün edebiyatı da içine alacak şekilde genişletilmesi kesinlikle yanlıştır. Edebiyatta böyle kimseler davet edilmedikleri yerlere izinsiz giren küstahlar ve ukalalardır ve burada kötü olana fırsat vermemek iyi olan için bir ödevdir, çünkü kötü olanı göremeyen kimse iyi olanı da göremez. Genel olarak ifade etmek gerekirse kökünü toplumsal ilişkilerde bulan nezaket, edebiyatta yabancı ve çoğu kez oldukça zararlı bir unsurdur, çünkü o kötüye iyi denilmesini talep eder, dolayısıyla bilim ve sanatın hedeflerinin doğrudan hasımudur”* (A.S., Okumak, Yazmak ve Yaşamak Üzerine, S.92 Say Yayınları)

Gereksiz hoş görünümün zararları üzerinde durmanın ne fayda sağlayacağını bilemiyorum ama yine de böyle gereksiz kaygılara kapılarak sanatın en yumuşak böğrü olan “sosyalleşme” durumuna sözü getirmeyi ihtiyaçtan sayarım. Sanatın tüm dallarında da durum pek farklı değil. Sanat yapmanın önüne geçen sosyal statü endişesi sanatçı gibi görünmeyi öncelikli kılan bir saplantıya dönüşür. Eleştirinin sanat etkinliklerini pek dolayımlayamadığı, yapıt çözümsemesinin pek gerekli sayılmadığı ya da yetersiz kalındığı

bir ortamda “sanatçı gibi” etrafta salınmak “sanat yapma”yı gölgede bırakıyor. Her kişi kendini ciddiye alarak sanat yapma eğilimi gösterebilir. Bundan daha doğal bir şey olamaz. Ancak doğal olmayan, sanatın doğasına uygun olmayacak şekilde davranışsal ve didaktik çarpıklıkların içinde yoğrulmaktadır. Bu neden böyle oluyor diye sormaya gerek yok; çok açık: ülkemizde sanatın kökensel uzantılarına rastlayacağımız tarihten gelen bir gelenek yok. Sanatın bilgisi ya da sanatın kendi özerklik alanında olgunlaşan radikal düşünce bize o kadar yabancı ki...

Evet, kıpırdanmalar oluyor; hatta bunlara kalkışmalar da diyebiliriz. Yazılanları ya da söyleşilerde söylenenleri okuyorsun, sanatsal argümanlardan fazla kişinin halüsinasyonlarına ya da kendi eğretilmelerine maruz kalan kavramlardan oluşan “aşırı yorum” denen kurgulamayla karşılaşıyorsun. Sanat yapıtına kahve falı bakar gibi bakmanın ne anlama geldiğini hala çözmüş değiliz anlaşılan. Yapılan tanımlamalar ve kullanılan kavramlar birbiriyle hiç de örtüşmeyecek bir şekilde harmanlanarak önümüze konuyor. Tamam, bu bir çabadır ve ilerde düzelebilir diyebiliriz. Fakat yanlış inşa edilen bir dil üzerinden oluşacak olan eğreti değerlerin de ilerde büyük sorunlar yaratacağından haberimiz olmalı.

Eleştirel düşüncenin gerekliliğine inanarak bir aydınının yapması gerekeni yapmayı denedim hep. Uslu, ayarlı, uzlaşıcı yazılardan hiç hoşlanmadım. Tedirginlik halinin daha verimli bir zihinsel etkinliği beslediğine inanıyorum. Muhalif eğilimlerimi rötuşlamak yerine onların ham kalmasına özen gösterdim. Hiçbir statünün önünde kendime çeki düzen verme ihtiyacı hissetmedim. Tüm bunlar kişiyi “başarısız” ve “tutunamayan” bir konuma taşıyor olabilir. Ancak, varmak istediğim tek merteye öz-saygıya sahip bir kendilikten başka bir şey olmadığı için, tüm bu genel geçer değerlere karşı yerinde bir aldırılmazlık tavrı koymayı daha doğru buldum. Şu anda kendime bakıyorum ve kendimi görebiliyorum; oram buram yamuk olabilir; eksiksiz falan da değilim (üstelik eksikliğin yaratıcı bir boşluk bilincini pekiştirdiğine inanıyorum) ama en azından kendimi görebiliyorum çünkü orada bir hiç yok... Bu da benim tesellim olsun. En azından şunu diyebilirim “herkes başkası olmayı tercih edebilir ama ben kendime benzemeyi yeğlerim”. Ne ukalaca sözler değil mi?

IV. Otokritik ve Söyleşiler

Otokritik:

MEVCUDİYET VE AN'IN BELLEĞE DÖNÜŞMESİ

Kolumun bir yüzey üzerinde -çizen bir araçla- iz bırakarak bir konumdan diğer konuma hareketlenmesi yaşanmışlığın minimum bir göstergesi olarak “an”ın cisimsizlikten cisimleşmeye yönelişinin kanıtını oluşturur. Ölüm ve yaşam arasındaki bu mikro-koz-mik mesafe, zamanın sadece hareketle değil soluk almayla da ölçülebilir olduğunu gösterir bize.

Ölüm: bekleyište olan, zamanı ve yeri belirsiz ama mutlak bir olasılık olarak yaşamın yazgısal bir rastlaşma anıdır. Haliyle, teolojik bir yazğıdan değil, daha fazla stoacı bir yazğıdan bahsettiğimin altını çizerim. Yaşam: akan ve yayılan bir sürecin zamanı ve yeri belli bir maddiyat hali ama aynı zamanda da ölümün her an yok sayabileceği bir hiçlik halidir. Bu hiçliğin ortadan kalkması varlığın *mevcudiyet* iştahına kapılmasıyla mümkündür. *Yaşayan ben* eğer *gösterilen ben* olarak bir yerlerde kendini tarihin hafızasına kaydetmezse, ölümün isimsizler ve sıfatsızlar hanesine yazacağı bir varlık olur. Ontolojik bir yarım kalmışlıkla ve hayata sadece mideden bağlanarak noksan bir insan gibi yaşamak, ‘düşünen varlık’ olarak yeryüzünü tinsel açıdan terk etmek demektir.

Ölüm varoluştan kopmanın reel bir haliymiş gibi görülse de, bir insan ölümünden sonra da hatırlanabileceği ya da varlığının hissedilebileceği bir bulunma eyleminde bulunmuşsa kendisini tinsel yaşamın bir parçası haline getirmiş demektir. İnsanın bunu başarabilmesi yine kendi varlığının ölümcül olduğunun farkında olmasına bağlıdır. Ölümcül olma bilinci ise insanı iki ayrı yönelişin edilgeni kılar: Biri, yeryüzünün fiziksel gerçekliğini özümser ve varlığın, doğanın kendi tezahürü olduğunu kanıksar; diğeri, doğanın, doğaüstü güçlerin egemenliğinde olduğu inancını benimser. Sonuçta iki varoluş halinin de kendini bir mevcudiyet biçiminde ifade etmesi ve yaşamını anlamlandırarak yeryüzünde bir geçmiş olan ‘düşünen varlık’ olarak tarihin hanesine kendini kaydetmesi ontolojik bir gereksinimdir.

Bizler -bugünün insanları- mağara insanı hakkındaki bilgileri yine onların kendilerini zamana kaydetme güdülerinin ortaya koyduğu mağara resimlerinden tanıyoruz. Bu, onların kendilerini zamana yazdırma şekliydi. Onlar kendi yaşamlarının birer tanığı olarak orada bulunmanın kanıtını gönderdiler bizlere. Birçok sanat tarihçisinin iddia ettiği gibi, mağara resimlerinin doğaya egemen olma (özellikle avlanmaya yönelik) arayışının büyüleme ve tıslımlama törenlerini yansıttığı ve resimlerin de ayininin bir parçası olduğu tezine pek katılmıyorum. Onlar bir avlanma öncesi ayininin resmidir; orada o olay karşısında bulunmuş olmanın belgesidir. Boyama ve boyanma doğrudan ayin sırasında kullanılan maske ve diğer objelere uygulanıyordu. Onların resmini yapmak o ayinlere tanıklık yapmak anlamına geliyordu. Resim bir dolaylılıktır. Resim oluşum halindeyken zihin, kendini resmetme uygulamasına odakladığı için trans haline girme veya psikadelik dışavuruma yönelme durumundan bahsedilemez. Daha doğrusu trans haline girme durumundayken optik gerçekliğe veya narratif betimlemeye yönelik resimden söz etmek absürt olur. Trans halindeyken kontrol dışı bir irade söz konusu olduğundan optik gerçekliğe ya da natürel olma durumuna bağlı kalınamaz.

Hayvan resimlerindeki gerçekçi ve nesnel betimleme, resmi gerçekleştiren kişinin psikadelik ya da otomatik psişik bir ruh halinde olduğu savını çürütüyor. Öyle anlaşılıyor ki, optik gerçekliğe dayalı hayvan figürleriyle trans halini yansıtan anlatımcı figür bezemeleri iki ayrı eylem momentini yansıtır. Bilinç ve bilinç dışı arasındaki bu ikircil bütünlük, karanlık mağaranın “derin dünya” temsiliyetinden de kaynaklanır. Ateş aydınlığı-yaşamı, karanlık ise ölümü-öte dünyayı ifade eden fenomenler olduğundan resim, görünen ve görüntüsü bilinmeyen arasında bir bağ kurmanın da aracıydı. Ateşin hareketliliğinin karanlık mağaranın duvarlarında oluşturduğu kinetik görüntüleri, karanlık dünyanın aydınlığa göndermek istediği mesajlar olarak algılayan mağara ressamı aynı zamanda yeryüzü ve öte dünya arasında bir bağ kurmaya çalışan animizm odaklı bir şamandı da.

İnsan figürlerinin temsili olarak pek anatomik kaygı taşımadan kaydedilmelerine karşın, hayvan figürlerinin optik gerçekliğe daha sadık bir şekilde kaydedilmeleri, insanın doğayı tanıma ve

kendine mesafeli duran diğer canlı varlıkları gözlem yoluyla temsili olarak kendine yakınlaştıracak farklılıkların ayırtına tanı koyma arayışındandır. Kendi bedeni elinin altındadır. Kendi bedenini tüm ayrıntılarıyla resimlemenin gereğini duymamıştır. Mağara insanı kendi kendini taklit etmeyi aklına getirmemiş olacak ki hayvanları resmettiği gibi kendini de resmetmemiştir.

İşte ben bu mağara ve modern zaman arasındaki insanın iletişim, tanıma ve görsel bellek oluşturma amaçlı resim ve yazı-resimlerinden, alfabetik anlamda yazının bulunuşuna kadar süren çizginin bilince, bilgiye, belgeye ve yetkeye dönüşme halini kendime sanatımın beslenme kaynağı olarak seçtim. Ontoloji ve kültürel antropolojiden bakarak yapıtlarımın okunmasını istememdeki neden de burada yatıyor. Önce “neden resim?” sorusunu sordum kendime. Bu soru beni resim yapmanın orijinine doğru bir yolculuğa sürükledi. Karşımda yazıyı buldum; yani resmin yazı amaçlı halini: piktogramlar, hiyeroglifler, soyut semboller vs. Mevcudiyet içgüdüsünün dile dönüşme arayışının, mekânı, kullanılabilir yüzeyleri ve yontulabilir nesnelere nasıl zamana ad koyabilen göstergelere dönüştürdüğünün bilgisini sanat yaparak edinmeye çalıştım. Geçmiş ve gelecek arasında, tüm bilinemezlikleriyle ilkelik ve -kendini tüm etik değerlerden kopararak ilerleyen ve nerdeyse insansal gereksinimler karşısında- vahşileşen teknoloji arasında bocalayan insanı anlamaya çalışıyorum. Ve yazıyorum... Tıpkı mağara ressamının bulunma ve önünde uzayan zamana kendi varlığının haberini gönderme kaygısıyla yazıyorum. Kendi varlığımın bilincine varmak için... Yazmak, bedenin zamandan ve mekândan boşluk istimlâk etme durumudur.

Bir anlamda benim resmim, yüzeye konumlanma şekliyle peyzaj sistemine daha yatkın bir uzam anlayışı taşıyor. Kompozisyona tiyatral bir sahne anlayışıyla aktarılan natürmort, nekrofil bir haz uyandıran sunuş şekli olduğu için, resimlerimde natürmortu andıran, ‘doğasından koparılmış şey’ hissi uyandıran hiçbir form yerleştirmesine rastlayamazsınız. Peyzajın sonsuzluk hissi veren o horizontal uzayış hali ve doğayı doğasında bırakma eğilimi beni daha fazla ilgilendiriyor. Natürmortun insan eliyle yerleştirme düzeni yerine, peyzajın kendi kalma özgürlüğü, resimlerimde-

ki kompozisyon eğilimini belirleyen hissiyattır. Bununla birlikte, kompozisyon seçiminin estetik yargı ve kişilik belirleyici önemli bir unsur olduğunu vurgulamak isterim.

Resim yaparken kendimi bir bahçıvanın yerine koyuyorum. Görsel değerleri tüm denge ve dengesizlik yönleriyle ele alarak bir bahçe gibi düzenlenmesine özen gösteriyorum. Benim bahçelerim ütöpik bahçelerdir. Tüm bitkisel ve organik varlıklar kozmik bir enerjiyle beslenerek imkânsız birlikteliğin sınırını zorluyorlar. Katotik ama mutlak bir geometri içinde kendi düzenini sağlayan sistem: kaos ve kozmik armoni. Kendi doğrularıyla başkalarını ikna etmeye çalışmadan imkânsız birliktelikleri gerçekleştirmeye çalışan huzurlu farklılıklar. Hiçbir merasim gerektirmeyen ilişkiler. İçerdekiler ve dışarıdakiler parodisinin oynanmadığı bir mekân modeli. Böyle bir bahçe denemesi...

Zaman zaman, farklı renklerle vurgulamaya çalıştığım birbirine kıyılaşan alanlar, nabzımın vuruşlarını birer logoform ya da piktoqram halinde toplayan yazı tarlaları gibidirler. Bütün bu yazı-resimsel çizgi oluşumları, tinselliğin duyu ötesi halinin yarattığı 'kavranamaz momentum'undan ipuçları veren birer gösterge gibi siyah zemin üzerinde vücut bulurlar. Küçük bir noktadan ütöpik bir kozmosa -boşluk geometrisine- ya da anlamdan özgürleşen sembollere uzanan çizginin, kolumdan inip yine kozmik bir derinlik olan siyahta beden araması rastlantısal değildir:

Nokta:

Bölünemez zaman.

Kozmik öge.

Minimum görünebilirlik.

Bütünsel uzayın mimesisi olarak minör uzay.

Devim niceliği.

Bekleyişe alınmış ivme.

Bağıntılıklar arası mola.

Evenselin mikro vizyonu.

Az'ın maksimumu ya da hiç'in şeyi.

Minimuma indirgenmiş çizginin biçimden geri gelme, ya da oluş'tan *kopma* hali.

Siyah:

Bölünemez mekan.
Bilinemezsin ölçümsüz hali.
Maksimum görünemezlik.
Bekleyište olan verimlilik ve iç düşünüm.
Minimuma indirgenmiş rastlantı.
Rengin saçmayla tanıtlanma durumu.
Saydamlığın yoğun hali.
Işığın çekilme anı.
Şeyin hiç'i olarak bütünün tını.
Kapanmanın apaçıklığı.
Özdeğın adsız hali.
Tabula Rasa, ya da hiç'in giyinik hali.

Yanılgı ve hayal kırıklığı en az bizi mutlu kılan şeyler kadar değerlidir. Hayalperestlik ve ütopiyacılık da en az hırslı bir gerçek bağımlılığı kadar önemlidir. 'Siyah ve renk' ve 'nokta ve biçim' de işte böyle bir karşıtlık diyalektiğı gibi görünen ama aslında birbirlerinin minimum ve maksimum halini yansıtan aynı değerde önemli elemanlardır. Siyah ve nokta yeni çağrışımları dölleyen birer yapıcı belirsizlik halidir. Bu yüzden beyazın değil de siyahın üzerine resim yapmayı resmin hakikatine daha uygun buluyorum.

Avuç içi genişliğini aşmayan, parmaklar arası mesafeye minimize edilmiş bir hareketin ürünü olan mikro-kozmik morfemler –ritmik bir dizilişle resme bakana cephesel bir duruşu gerçekleştirirken– seyredilmeyi değil okunmayı istiyorlar. Bedene bürünmüş bu fonemler -çığlığa dönüşmeye aday- birer fısıltı gibi sessizliğin içinde pusuya yatarlar. Siyah her türlü oluşumu içine emmeye hazır, sınırı belirsiz bir kara delik gibi alta dururken, siyaha örtülen renk yüzeyleri arasında yüzmeye çalışan yazılar karartmaya uğrayan ifadelerin direnişçi halidir. Renk ve ışığın hiçlik hali (siyah) arasındaki metaforik zıtlık benim için vazgeçilmez bir esin kaynağıdır. Somut bilgi ve şüphe arasındaki o yaşamsal dengenin bir retorikten ibaret olmadığını ve şüphenin her zaman iyi beslenmesi gereken bir dürtü olduğunu hatırlamak, kendimi bilinemezler karşısında savunabilmem açısından vazgeçilmez bir ödevdir. Zihin ve tin, kaos ve düzen, içgüdü ve mantık, bilgi ve sezgi'yi birbirini olum-

suzlayan karşıtlıklar olarak değil, birbirini besleyen düalite olarak görmek ve şüpheyi yeni bulguların pusulası olarak kullanmak sanatın tek öğrenme yordamıdır diye düşünüyorum.

Resim yapmayı 'renge kullanarak yazma' olarak algıladığımdan, temsiliyet yerine, bilinçaltına yerleşen hafıza düşüğü imlerin psişik yazı halinde dışavurumunu sağlamak yapıtlarımın düşüncesini oluşturur. Soyut gerçeküstücü, soyut dışavurumcu, soyut simgeci ve neoplastik nüanslar taşıyan eserlerimi saf bir üslup yaratma kaygısıyla üretmiyorum. Tarifi yapılmış ve denenmiş olan plastik değerlerin içine düşmek veya eklektik olmak beni korkutmaz; yeter ki eserim onlara benden bir şeyler katmış olmanın dayanaklarına sahip olsun. Soyut gerçeküstücülüğün, soyut sembolizmin bilinçaltı ve düşsel-imgesel kurgusu, soyut dışavurumculuğun ben'i bir ülkünün emrine girmekten alıkoyma iradesi ve neoplastisizmin kromatik denge ve ritmik düzene yönelik saf soyut arayışları, resmimde ilk göze gelen plastik değerlerdir. Eski uygarlıkların yazı-resim yapıtları, simya, gizem, büyü, tılsım (hermetik-ezoterik) dünyasının şematik-metrik resimleri ve hatta günümüze kadar gelen Minyatür Sanatı, Zen Sanatı, Tantra Sanatı, Şaman ayinlerine yönelik büyüsel aksesuarlar, Aborjin Sanatı... Tüm bunlar göz ve akıl banyosu yapıp algı dünyamı zenginleştirdiğim alanlardır. Sanatın kökenine doğru yaptığım yolculuğun güzergâhı da diyebiliriz yöneliş.

Bilinmeyen, okunamayan, deşifre edilmemiş bir yazı-dil gibi duran resmimin ana elemanları piktogramlar, 'sahte yazı' ve kriptik yazı serpiştirmeleri dile-söze getirilemeyen anlamları içinde gizler gibidirler. Söz konusu 'gibi olma' durumu resmi seyretmek için karşısında duranı seyretme yerine okumaya yönlendirdiği için zihinsel bir depreşmeyi kaçınılmaz kılar. Bu tedirgin edici ikilem resme bakma alışkanlıklarını altüst ettiği için beni özellikle tatmin ediyor. Çünkü benim aradığım: resmin sunduğu görme olanaklarıyla bir anlama varmak değil; tam aksine, resmin sunduğu göstergesel çağrışımlarıyla yeni bir görme imkânı sağlamak. Benim resmimde anlam, yerini otonom göstergelere bırakmıştır. Bu göstergeler, her türlü belirli simgesellikten arınmış sadece kendi doğuş gerekçelerine bağlı bir çizgi/yazı-biçimdir.

Her hareketlenme bütünsel bir ritmin oluşumuna yöneliktir. Her parça bitimsiz bir ayna oyunundan çoğalan sonsuz yansımalar gibidir. Düşünme'nin edimsel olmaktan bağımsız kalarak, kendini verimli bir boşluğa terk etmesi ve kendi zamanını arınmış bir bilinç yaratmak için kullanması, aklın özgürlüğü için kaçınılmaz bir deneyimdir. Varlığımızın bir bütünün parçası olduğunu kavramak ve bu bütünün ritmine katılmaya çalışmak mistik bir arayış gibi görülebilir; ancak, sanatın kendi dinamiklerini kavramaya çalıştığımızda, sanatın tüm uğraşının böyle bir bütüne varma olduğunu pek zorlanmadan fark ederiz.

Resmin yanında her zaman yapa geldiğim malzeme resmi ve enstalasyon çalışmaları da yine aynı özgürleşme felsefesinin ürünüdürler. Teknolojinin sunduğu kolaylıklardan uzak durarak “şey”lerle bedensel bir ilişki kurmak istiyorum. Şeylerin doğallığına yönelik izini sürdüğüm plastik arayışlarda ilkel eğilimlerin kendini daha belirgin kıldığı görülür. Kullandığım malzemeyi doğasından alarak değil ‘neyse o’ olarak kullanmak ama bir başka türlü (başkalaştırarak değil) kullanmak isterim. Şeyleri ayinsel bir amacın araçlarıymış gibi göstermek, yapıta dönüşen çabanın zihinsellikten çıkıp tinsellikte yaşayan bir “gösterilen” olmasını istediğimdir. Zihin, şeylerin bilgisini kullanarak yapıtla bir nedensellik ilişkisi kurarken, tin çıplak bir içgüdüyü donanarak şeyleri bilgileriyle değil yaşanmışlıklarıyla içkinleşir. Yazı her zaman vardır. Kullandığım ip parçasına attığım düğümde, yüzeyin bir yerine attığım çizikte, iç içe, üst üste veya yan yana ilişkilendirdiğim değişik malzemelerin sunuş halinde vs. hepsinde de bir yazı düzeneği vardır. Eski uygarlıklarda yazının ilk kıpırtıları olan halat düğümleri ve üzerinde çizikler halinde işaretler taşıyan küçük taşlar (calculus), malzeme resimlerimin esin kaynağı sayılırlar. İletişim gereksinimlerine yanıt arayan ilk denemelere kadar dönmek, oralarda arı bir bilinçaltının kırıntılarını aramak ve bir içgüdü kazısı yapmak, sanat yapma gerekçelerime de açıklık getirecek somut bir eğilimdir diyebilirim.

Yazı yazmak (sırf alfabetik değil) bir anlamda yaşama tutunma eylemidir. Yazıyı kullanmak, bir yerde mevcudiyetin göstergesi ve ben'in -var kalma azmini besleyen- gösterilme durumudur.

Buna mevcudiyetin bir bellek yazılımı olarak algılanması ya da mevcudiyetin an'ın nesnesine dönüşme durumu da diyebiliriz. Ben'in ontolojik yoksanmışlığa karşı direnci anlamına gelen bu durum, yaşama tutunmanın da ötesinde, -yaşamı varlıkla özdeşleştirmek gibi- bir tutku haline dönüşür: Ben'i yaşamın merkezine almak yerine ben'i yaşamın kendisi kılmak. Belki de Tanrı elindeliğine karşı tanrılaşmak (tanrı otoritesinden kurtulmak) gibi bir şey. Sonuçta her insan adının bir yere kazılmasını arzu eder. Sanat işte bu arzunun yüceltilmiş halidir. Sanat yapmak aynı zamanda sanat yapmanın nedenselliğiyle devamlı yüzleşme işidir; yaşamın kendisiyle yüzleşir gibi, doğanın bir parçası olduğumuzu unutmadan.

İşte bu nedenlerle, antropolojik bağlam üzerinden, resim yapmanın kökenine inmek ve sanat bilgisinin arkeolojik kazısını yapmak eserlerimin pratiğini oluşturuyor. Sanatta “ilk” olanın hiçbir zaman “geçmiş” olamayacağını ve sanatın bütünsel bir zaman üzerinden olageldiğini kanıksadığımdan bu yana, sanatın tek ülkesinin olduğuna inandım, o da yeryüzünün kendisidir. Sanatta “eski” ve “yeni” kavramları görece geçerliklere sahiptir, esas olanın sanat yapmanın hangi niyet ekseninde vücut bulduğudur. Benim niyetim, insanı sanat yapmaya sevk eden dürtülerin hangi zihinsel iştahattan beslendiği hakkında veriler toplamaktır.

Bunu yapmak için evrensel kültür kapsamı altında sanatın doğuş ve dönüşüm evrelerini gözlemlemem gerekirdi. Bugün sanat dediğimiz şey başlangıçta gizem, büyü ve adanmayla ilgili ritüellerden başka bir şey değildi. İnsanın doğayla kurmaya çalıştığı ilişki aslında metafizik ve fizik arasındaki boşluğun içinde salınmaktan başka bir şey değildi. Oradan yaratılış efsaneleri ve dinler çıktı.

Yeryüzünün değişik yerlerinde değişik formel eğilimlerle ortaya çıkan inanç kültü, ölüm kültüründen başka bir şey değildi. Mağarada atılan çizgiden Sümerlerin çivi yazısına, Mısırlıların hiyerogliflerine kadar doğadan yapılan soyutlamalarla inşa edilmeye çalışılan yazı, aslında fizikötesine dokunmanın bir uzvuydu. Bunun en güzel örneği Mısırlıların “Ölümler Kitabı”dır. Kanımca bugüne kadar yapılan en etkili sanat eseri sayılır Ölümler Kitabı.

Ölümün en değişmez hakikat olarak insan yaşamında yer alması insan aklını en fazla dürten gerçekliktir. Benim son On yıldır üzerinde durduğum ve araştırmalarımın yoğunlaştığı odak da budur: Ölüm... Uygarlıkların kaderini belirleyen bu derin kaygı sanatı da belirleyen önemli bir etkene dönüştü. Ayınlar, dualar, büyüler... Semboller ve gizli yazılar. Ezoterizm, hermetizm ve mistik eğilimler... Tüm bu bilinemezin güvensizliğinden kaynaklanan adanmacı eğilimler insanoğlunun yaşamını oldukça derinden etkilemiştir ve etkilemektedir. Dinlerin bu ayrıştırıcı yönünü sifıra indirmek ve inanç merkezli düşmanlıkların tehlikesine işaret etmek için “kutsal” sayılanı “doğal”a indirmek gibi bir çaba içindeyim.

Ateist yönümün sanatıma yansması kendi akıl yapımın apaçık kılınması açısından önemlidir. Modalarla yapılan sanata karşı olduğum için de anarşist bir yönüm var. Elbette ki tüm bu eğilimler beni oldukça riskli bir entelektüel konuma taşır. “Zamana uygun” dönemseller sanat yapıtlarına karşıt olarak anakronik bir tavır ortaya koymam kendi özerkliğime düşkünlüğümdendir. Özellikle Avrupa-merkezci eğilimlere karşı da direnç göstererek daha evrensel yayımlı arayışlara önem veriyorum. Bu yüzden eserlerimde, Kıbrıs’ın arkeolojik eserleri, Anadolu Uygarlıkları, Mezopotamya, Mısır, Maya Sanatı, Tantra Sanatı, Zen Budizm, Şamanizm, Doğu ve Uzak Doğu Ezoterizm ve Hermetizmi gibi zamansal uzaklıklar ve kültürel farklılıklara gönderme yapan biçimsel unsurlar ön plandadır. Tüm bunlar inanmak için değil oynamak ve oynayarak öğrenmek, bilmek içindir... Her sanatçının içinde bir Homo Faber (yapan insan)’in yanında bir de Homo Ludens (oyuncu insan) vardır.

Söyleşi

Her söyleşi bir aralanmayı içerir. Söyleşinin öznesi olana doğru yürümenin tek çaresi, onun zihinsel mekânının kapılarını aralamaktır. Soru ve yanıt yumaklanmasından ortaya çıkan metin, çoğu zaman, daha önceden fark edilmemişi de ele veren bir itki unsuruna dönüşür. Düşünsel anlamda bir sağalma ritüeline de dönüşebilen söyleşilerde, çoğu zaman kişi, karşıdakinin değil de kendi kendinin sorgulayıcısı durumuna düşer. Kendini söylediğinin olumlama dik-katine kapılmışken bir bakarsın ki kendi olumsuzluklarının farkına varır ve onlarla anlık bir cebelleşmeye girersin. Çünkü söylemek yazmaya benzemez. O an söylenilen, bir soruyu karşılamaya çalışan tümce tasarımlarıdır ve geri dönüşsüz bir gönderi koşulunun içindedirler.

Değişik zamanlarda ve değişik etkinliklerde verdiğim gazetedergi söyleşilerden oluşan bu toplu (seçilmiş) metinleri yukarıda söylediklerim bağlamında okursanız daha verimli bir okuma olacağından eminim. Bu bir ricadır. Bu huyum var işte: iyi bir okuyucu talebim bir saplantıya dönüşmüş olabilir. Her neyse, şunu da buraya aktarmak durumundayım ki, TV, Radyo söyleşilerimi ve Yunanca ve İngilizcede yayınlanan söyleşilerimi çevirme zahmetine katlanıp bu kitaba katamadım. Onlar da hep –karakterim gereği– sanat/siyaset alaşımı söyleşiler oldu. Aşağı yukarı benzer şeyler. Keşke kendi kendimle yaptığım o dalaşmalı iç söyleşilerimi kayda alan bir cihaza sahip olabilseydim. Onları da okumayı çok isterdim. Aslında her kitap her şeyden ve herkesten önce yazarın kendini okumak ihtiyacından doğar. Her düşünür kendini yazıda bulur demenin yeri...

1: Kemal Ankaç / Ortam

22 Ekim 1998

Serginin adı “Lirik Piktogramlar” bunu biraz açabilir misin?

Seksen bir, seksen iki yıllarında kaya resimlerini andıran bir resim türüne yöneldim. Sezgilerimi ve içgüdülerimi başıboş bırakmamak için argümanıma destek oluşturacak bilginin peşine düşerek tarih öncesi ve yazının bulunuşuna denk düşen sanatı tüm yönleriyle araştırmaya başladım. Bu basit bir tarih incelemesi değildi. Buna “bilginin arkeolojisi” de diyebiliriz. Zamanı bir işaret dizini üzerinden okuyor oluyorsak eğer, resim sanatı bunun neresinde olabilirdi diye sorular sordum kendime...

Yıllar geçtikçe iki boyutlu çizgisel figürler birer hiyeroglif ve ideograma dönüştüler. Tıpkı tarihte, imgeden yazıya yönelme süreci gibi bir süreç yaşadım. Bu defa özellikli olarak antik yazılar ve kaybolmuş diller üzerine araştırmaya başladım. Zaman zaman Finike yazısında olduğu gibi birer hece, zaman zaman da birer fonetik ideogramı andıran resim-yazılar yapıtlarımın özünü oluşturdu. Neden onları “lirik piktogramlar” diye adlandırdım? Ben konuşabilinsin diye bir alfabe, bir dil oluşturmadım. Bir taraftan kültürel antropolojik eğilimli bir araştırma yaparken, diğer taraftan da bu öğrenim sürecini bilgisel bir edim olarak yapıta dönüştürme kaygısı taşıdım. Öyle yapmamış olsaydım tarihten malzeme araklayan bir süslemeci durumuna düşerdim.

Bana sezgiyi ve bilgiyi bir arada tutmak kaldı. İçimden geleni saf coşkusundan arındırmadan ama onu sanatın algı mntikasına sokarak, bilgiyi eyleme dönüştürmenin dilini yakalamaktı amacım. Burada lirik bir esine ihtiyaç vardı. Sonuçta ben bir bilim adamı değilim; bilimsel doğruları kendi dil imkânlarımı yaratarak, hatta gerekirse irrasyonel eğretilmelere başvurarak aktarabilirim. Amacım: bir senteze varıp yeni plastik değerler üretmek. Kısacası “lirik piktogram” kavramının içinde tinsellik ve zihinselliğin bir arada’lığını imgelemek istedim.

Son resimlerinde ağırlıklı olarak ‘materik resim’ ya da diğeri bir deyişle malzeme resmine bir yönelme var. Nedir bunun nedenleri?

Sanatın en önemli uğraşlarından biri de mutluluğu aramaktır. Biraz önce bilgiyi aramaktan bahsettim. Bilgiye varmak da mutluluklardan biridir. İnsanın tadabileceği diğeri bir mutluluk da doğayla uyum içinde yaşamasıdır. Unutmayalım ki antik Yunan felsefesi en çok mutluluk kavramı üzerine kafa yormuştur. Demokritos’tan Spinozaya, Diderot’dan Hegel’e felsefe aynı ereğin izini sürmüştür. Sanat bunun dışında kalamazdı. Doğaya dönüş olarak mutluluğu, diğeri dönemlerde diğeri eğilimlerle aradı. Sonunda tek çare atölye resmini terk ederek, resmini yaptığı doğayla o fiziksel yüzleşmeyi gerçekleştirmektir.

Doğanın görüntüsünü yeniden üretmek yerine doğayla üretmenin tercihini yaptı birçok sanatçı. Ben de bu tür bir arayışın içinde yer almayı bilgiye yönelmede bir yöntem bildim. Malzemeye ve nesneye yönelmemin en önemli gerekçeleri bunlardır diyebilirim. Sanatçı doğayı kendinden uzak tutarsa, nesnelere ve maddelerle yakın bir ilişki kurmazsa ve yakın gözlem ile dokunmaya dayalı bir tanıma yöntemi seçmezse, zamanı ve mekânı doğru boyutlarda yaşayabileceğine inanmıyorum. Yaşadığımız bu yeryüzünde en küçük şeylerin bile bize öğreteceği çok şey vardır. Onların hikâyelerini öğrenmek üzere ayaklarına gitmek düşer bize.

Son zamanlarda kafama çivi gibi çakılıp kalan bir soru var: Bugün, bilmem nerede yaşayan en ilkel kabilenin bile ağırlıklı olarak kendi karakterini taşıyan bir sanat kavrayışı var. Oysa Kıbrıslı Türklere baktığımız zaman bu durumun tam aksi ile karşılaşılıyor. Örneğin özgün bir resim ve müzik sanatımız yok. Edebiyatımızda ise ısrarla Türkiye’den icazet bekleyen bir eğilim var. Senin buna yanıtın nedir?

Önce Kıbrıs Türk Toplumunun nasıl bir geçmişe sahip olduğuna bir bakmak lazım... Bir fetih sonucu kimi zoraki kimi görevli, bir istilanın yetke unsuru olarak buralara yerleştirilmiş insanlar. Zaten kendi yerlerinde, yani Anadolu’da birbiri üzerine örtülmüş, un-

tulan, dayatılan ve dönüştürülen kültürlerin karmaşasını yaşamış bir kitle. Bunun üzerine Kıbrıs'a gelmekle bir başka kültürle daha buluşmak durumunda kalmışlardır. Böyle bir toplumun yerleşik kültürel bir kimlik altında varlığını geliştirmesi ve kendine özgü imgeler üretmesi nerdeyse imkânsızdır. Böyle bir durumda ancak bir buluşma ya da füzyon kültürü ortaya çıkar.

Devamlı belleğine silinmeler, boşluklar ve kesintiler oluşan bir toplumun kendi ontolojik sürecine tanı koyabilmesi ve oradan yola çıkarak sentetik bir kültürü yakalaması kolay değil. Bir coğrafya parçasında süregelen, uzak ve köklü bir geçmişi olmayan toplumlar, böyle bir iğretlik karmaşasından kurtulmaları zor olduğundan, sonunda 'kendi olmak' yerine benzemek yolunu seçerler. Bu bazen, doğal bir sonuç, bazen de ideolojik bir tercih olur.

Açıkçası şunu söyleyeyim: Bundan sonra 'Kıbrıs Türk Resmi' denildiği zaman akla belirli bir sanat ekolü getirtebilecek bir sanat oluşabileceğine inanmak biraz cahillik olur. Türkiye'de dahi 'Türk Resmi' diye bir tanımın savlana bilmesi oldukça zordur. Olsa olsa, Türk kültüründen etkiler taşıyan bir sanat olur. Bugün Türk Resmi dediğimiz zaman Türk sanatçıların ürettiği resim anlamından başka bir anlam çıkarmaya çalışmak boşunalık olur. Çünkü oradaki sanatın seyri tamamen batılı kuram ve yöntemlere dayalıdır. Aslında ben bunu bir olumsuzluk olarak algılamıyorum. Tarihin her türlü sonucundan bir çıkış yolu vardır. 'Özgünlük' de günümüzde çok görelî bir tanımlamadır.

Son olarak “Eski ve Uzak” adlı resim sergisine katıldın; bu serginin, Kıbrıs Türk Resmi'nin(?) oluşum sürecine bir parça ayna tuttuğunu düşünürsek, sence tüm olup biteni nasıl açıklamalı?

Bu serginin Kıbrıslı Türk sanatçıların sanat öykülerini anlatması ve yapıtlarının niteliksel değerlendirilmesi açısından yeterli bir sergi olduğuna inanmıyorum. Bu ülkenin kötü alışkanlıklarının bir daha yerine getirildiğinin sen de farkında olacaksın. Değerlendirme niteliği taşıyan ve bir tarih kesiti olma iddiası taşıyan bir sergi, bir veya iki ayda hazırlanmaz. Üniversiteler bu işi yapacaksa ciddiyetle yapmalı. Tarih kendi varlığını yazılı kültüre borçludur. Burada ya-

pılan her şey hapsiriğa benzerse sadece bir “çok yaşı” alırsın. Bu projeler basit bir eğlencelik konumunda ele alınmamalı. Bir hapsirik kadar kısa süreli olmamalı. Bir sanatçı olarak bunun farkında olmak yetmez. Sanatın ciddiyetine yakışanı yapmak bir gerekliliktir. Yoksa “bu ülkede sanat yoktur” söyleminin komplocusu durumuna düşeriz.

Lirik Piktogramlar Sergisi
Resim Sergisi 1998, Mağusa

2: Hakan Çakmak / Yenidüzen

10 Kasım 1998

Geriye 1984 yılına gidip, profesyonel anlamda sanata atıldığınız dönemi ele alarak, resim serüveniniz hakkında yeterli bilgi sahibi olmayan sanat izleyicisine bir perspektif sunabilmek amacıyla o günden bu güne neler yaptığınız ve hangi sorunlarla uğraştığınız konusunda bilgi verebilir misiniz?

Sanata profesyonellik açısından bakmak pek sağlıklı olmayabilir. Çünkü profesyonellik: mesleki açıdan bir uğraşı daha verimli kılmak için iyileştirmek ve karşılığını maddi olarak beklemek anlamına gelir. Bu sanatta ne kadar geçerlidir(?) tartışma kaldırır. Ben bir şeyi iyileştirip ondan maddi anlamda medet ummak istemedim. Hatta yanlış riskinin yüksek olduğu arayışları daha fazla yeğledim. Her çözümsediğime inandığımı, sorunsallığı eskiyen bir edinin varsayıp terk ettim ve yeni açılım ihtiyacı duyduğum değerleri deneyimlerime katmaya çalıştım. Hangi sorunlarla ilgilendiğime gelince: varlık – mevcudiyet sorunlarıyla... Sanatın içinde durmak: kendine tutunmaya çalışmak gibi bir şey. Ama önce kendini yaratmalısın. Sanatı bir arayış yordamı olarak da algılayabiliriz...

Bu arayışlar nelerdi?

Öğrencilik yıllarımda figür merkezli ekspresyonist ve sembolist eğilimleri içinde barındıran bir dönemden geçtim. Daha sonra fon

figür ayırımının ortadan kalktığı bir çizgiselleşme ön plana çıktı. Yani – kaya resimlerine bir dönüş başlar; resmin orijinine bir seyahat gibi bir şey. Günümüzden tarih öncesine kadar uzanan zamanda mağara dönemi resminin cazibesini irdelemek gereğindendi herhalde... Bir mağara resmini okurken o okumanın antropolojik, metafiziksel ya da ontolojik bir anahtarı olması gerekir. Bu dönemlerde sanat kuramlarından estetik değerlerden bahsedemeyiz. İnsan kendi doğasıyla baş başadır o an... Tarih öncesine yöneldiğim ve yazının bulunuşuna doğru araştırdığım zaman, bendeki yönelişler kaya resminden yazı-resim'e doğru bir evrilme evresine tutuldu. Kendi yazımı uydurma ihtiyacı duydum ve bugünkü yazısal resme vardım. Böylelikle betimlemeyi tamamen resimden ayıkladım.

İnsanoğlunun yazıyı buluşuyla ilgili en eski kanıt M.Ö. Dördüncü Millenyum'un ortalarına tarihlenen kil tablet üzerine yazılmış çivi yazısıdır. Oraya gelene kadar insan, önce dilini oluşturdu ve iletişim ihtiyaçlarına yanıt verecek kadar onu geliştirdi. Doğayı taklit eden seslerden sonra sözcükler, daha sonra da bir çeşit gramer oluşturdu ve onu kullandı. Yazı ihtiyacı bu aşamada ortaya çıkar. Çünkü artık insan zamana yayılan bir ses olarak yaşamak ister; boşlukta yutulan bir ses olarak değil. Bir yazı oluşturmak için, konuşmada olduğu gibi yine doğa yardımı koştı: bu defa sesler değil doğadaki canlı cansız varlıkların biçim olarak taklidi yapılarak bir yazı oluşturulmaya çalışıldı. Ancak bir hiyeroglif veya şematik bir resimle dili bire bir aktarmak yetersiz kalırdı... Sonunda günümüzdeki fonetik niteliği olan yazı çeşitlerine, alfabelere kadar vardık.

Benim uğraşım: tarih öncesinden bilgisayar çağına kadar koca bir yazı evrimi geçiren insanlığın serüvenini anlamaktır. Bunları anlatırken sakın şu akla gelmesin: önce dil vardı sonra işaret... Tam tersi önce işaret vardı sonra dil; daha doğrusu işaret dilin kendisiydi. İnsan önce işaretlerle iletişim kurdu sonra dili oluşturdu, daha sonra da dili yazıya dönüştürdü. İşte tüm bu karmaşık süreçler ilgimi çekiyor.

Sergide bugüne kadar görmeye alıştığımız tekniğin ve anlayışın dışında, çok farklı diyebileceğimiz resimler yer almıştı. Kendinizce bir yazı dili oluşturduğunuzu söylüyorsunuz; izleyici Ümit

İnatçı'nın kendi kurduğu dil örgüsünü çözebilmek için nasıl bir yol izlemelidir?

Bir yazı dili değil, bir dil olarak yazı desek daha doğru olur... Bütün yapılması gereken şey: Sanatı bilmek, sanat tarihini tüm süreçleriyle iyi kavramak ve sanatın doğuş-varoluş nedenlerine doğru tanı koymak. Yaptığım resmin anlamı bir önem arz etmez. Çünkü ben anlam peşinde koşan bir sanatçı değilim. İşin semantik (anlamsal) yönünden çok, semiyotik (göstergesel) yönüyle ilgileniyorum; biçim semiyolojisiyle elbette. Bugün anlamsal değil de daha fazla göstergesel olarak yazının (iletişim açısından tabii) önemini vurgulayan yeni bir yaşam modelinin peşindeyiz. Biraz açarsak; örneğin: bir bilgisayarın önüne geçiyorsunuz, onun bilgi merkezine varabilmek için birtakım işaretler kullanmanız lazım. Kodlar, işaretler vs... bunların öğretici değil, ulaşım amaçlı yol gösterici nitelikleri vardır; bir hedefe yönelmenin kılavuzdurlar. Benim resimlerimde de olan budur. Yani resimlerim öğretici olma kaygısı taşıyor. Tam tersi benim öğrenme süreçlerimin deneyimlerimin bir yansıması olarak bakılabilir eserlerime... Sanat, yaşamı kavramanın aracıdır ya...

Resimlerim insanlara bir şey öğretmek için değil, onları öğrenmeye teşvik etmek için birer göstergedirler. Resmin önüne gelen bir izleyici bir sanat cahiliyse bunu gizleyecek hali yoktur. Mutlaka içinde bir soru sorma iştahı kabarcaktır. İşte gerçek “yeni” burada yatar. Çünkü her bilinmeyenle karşılaşmak yeni bir bilgiyi kendine katma ortamının yaratılması demektir. Sanatın işlevi de burada yatar: bulanık ya da keskin çağrışımlarla akli harekete geçirmek.

Eserlerinizi üretirken çok farklı malzemeler kullandınız ve bu malzemelerle yaşadığınız bir serüven vardı...

Günümüzün modernlik anlayışının ilk tohumları Spinoza'yla atılır. Spinoza “şeylere (doğaya) dönelim” demişti. Bu söylemin altında çok büyük bir yaşam felsefesi yatar. Bunun ne anlama geldiğini kavrayabilmek için Ortaçağ'ı iyi bilmek lazım. Tektanrıcılığın yüceltildiği, bilimsel ilerlemenin ve dinin güdümünden bağımsız arayışların önünün kesildiği karartmacı bir dönemdir bu. Fizikötesine

teslim olmanın ve doğaya sırt dönmenin bir doktrin olduğu, hatta zamanın belleksiz bırakıldığı bir dönemden bahsediyoruz...

Ortaçağ'ın hemen eşiğinde ortaya çıkan Hümanizm, bu karartmacı dönemi aşmak için Antik Yunan Felsefesinin bilimsel arayışlardaki çoğulcu eğilimlerini yeniden gündeme getirdi. Bu hesaplaşmacı çıkışma Rönesans'ı doğurmuştur. İnsanı doğayla ve doğasıyla barışık kılma arayışlarının ivme kazandığı bu dönemi izleyen Yüksek Rönesans, Manyerizm ve Barok, bilimin ilerlemesine de öncülük edecekti. Gerçek anlamda Modernlik 1750-1770 yılları arasında kendini hissettirir. Aydınlanma Felsefesinin etkilerini taşıyan bu dönem doğaya dönme eğilimlerinin ağırlık kazandığı bir dönemdir. Doğaya dönmek: doğaüstü olanı terk etmek ve insanın kendisine ve yeryüzüne dönmesi demektir. Aydınlanmacıların gündeme getirdiği büyük bir düşünce devrimidir bu. "Tanrı'nın dediği gibi" söyleminin yerine "fiziğin dediği gibi" söylemi kendi zaferini yaşamaktadır artık... Darwin de tüm araştırmalarının ve evrim kuramının temelini bu anlayışta buldu...

Kullandığın malzemelerden buraya gelmiştik...

"Şeyler"e dönersek... Mesele şeylerin resmini yapmak değil, o şeylerin aslına dönmektir. Doğanın bizlere sunduğu birçok (dile dönüşme açısından) araçsallığa yatkın unsurlar vardır. Sanatçılar tarihten gelen alışkanlıklarla çoğu zaman bunların resmini yaparak bir-şeyleri imgelemeye çalışmışlardır. Ben şeylerin resmini yaparak değil, şeylere dokunarak, boyutu ve doğasıyla fiziksel bir temas kurarak onları kendimin kılıp bir esere dönüşmesini yeğliyorum. Bu yüzden eğer bir "şey" olacaksa eserimde, doğrudan kendisi olacak; temsili görüntüsü değil. Resimlerimin objelerin temsili görünüşlerinden yoksundurulmuş olmasının nedeni budur. "Şey"den kastım: adı konmuş ya da konmamış olsun, yapıtta beden olarak kendini ifade eden nesnelere. Eğer ben bir kümes telini alıp (bu sergideki bir eserimde yaptığım gibi) onu bir yapıtın göstergesel aracı kılmışsam o artık benim ürettiğim "şey olarak" eserin tamamlayıcı "şey"idir; yani artık işlevinden uzaklaştırılıp başka bir ilişkilendirme ortamında yeni bir konuma taşınmıştır... Aydınlanma diyalektiğinde de bu yatar: bilgiyi nesneden edinmenin yolu onunla ilişkiden geçer;

onu öznel yaklaşımlarla adlandırmadan değil.

“Lirik Piktogramlar” adlı serginin bir bölümünde yazısal yön, son kısmında da daha çok o vurguladığın “şey”lerin ön plana çıktığını görürüz...

Uzun süredir alt bilincin bire bir dışavurumu olarak ortaya çıkışlarını dönüştürdüğüm bu yazı türünü ele alalım:- yarattığım demiyorum; çünkü aslında kimsemiz bir şey yaratmıyor, edimilerimizi ve bilgilerimizi bir üretme potansiyeline dönüştürüyoruz. Sanatın bir yansıtma ve yaratma işi olduğu kanaatini taşıyorum; sanat entelektüel üretimdir. Yazı yazma eylemi ilgimi çekiyordu. Çünkü yazıda bütün insanlığın yaşam süreçlerinin ipuçları vardır. İnsanlığın “uygarlıklar” adı altındaki varoluş öyküsü beni çok ilgilendiriyor. Yazısal resme yönelmemdeki etken işte bu ilgi ve hayranlıktır... Tabii ki hayatım boyunca sadece yazısal resim yapacağım diye bir şey yok. Başka heyecanların peşindeyim de aynı zamanda. Her üretim sürecinde ortaya koyduğum uğraşta elden düşüğüm ve yeniden ele aldığım şeyler vardır; dolayısıyla benim bir üsluplaşma sorunum veya kalıcı kılınmış bir yordam arayışım da yoktur. Tek aradığım şey bilginin, “cogito”nun kendisidir.

Zaten hayatın kendisi -devingenlik içerdiğinden- statikliğe terstir...

Statiklik simetri olarak kendini ifade eder. Hâlbuki ben hareketi ve asimetriyi seven bir sanatçıyım. Hatta bazen simetrik bir alt katman kullanarak içine dinamik hareketlenmeler yerleştirdiğim kompozisyonlarım da var; sırf simetriye karşı bir eylemde bulunmanın ifadesini oluşturayım diye... Her yapıtımın eksik bir yönü içerdiği bir boşluk olsun, üremeye yatkın, devamlılık etkisi veren bir dili olsun isterim. Rastlantının ve iradenin, içgüdünün ve mantığın, bilginin ve sezginin iç içe olduğu bir yapıt, devamlılık arz eden bir doğurganlık halinin göstergesidir. Kaostan ve çelişki-den kaçınmıyorum çünkü yaşamın kendisi bu! Son resimlerimde yazı-resim ve otomatik yazı alanlarının yanında mimari tasarımı çağrıştıran “geometrik bellek” diye adlandıracağım öğeler var. Bu resimlerde yazı ve mimarinin göstergesel birlikteliği bir rastlantı değildir... Simetrik bir ana kompozisyon olarak karşınıza çıkan

resimlerde de hep bir kaotik dinamizmin içyapıda devindiğini görürsünüz.

Mezopotamya, Mısır ve Antik Yunan sanatı her şeyden önce bir mimarlık sanatıdır. Duvarları ve mekânları bir karakter olarak belirleyen o görkemli resim ve heykellere baktığımız zaman, nerdeyse mimarının sırf resim, heykel ve birçok defa olduğu gibi yazı için düşünüldüğü hissine kapılırız. Mimari, bir yaşanmışlığın kanıtı olarak mekanın retoriğini yaparken, çoğu zaman zamansal göstergeleri bulanık bir belleğin yanlıgılarına da maruz kalacak kadar muallakta kalır. Bu zamansal muğlaklığın riskini ortadan kaldıran tek şey: resim, heykel ve yazının mimariyi bütünleyici birer plastik ve estetik değer olarak kullanılmasıdır. Bu bir belleğe kazanma işidir... Etkili olmanın yolu buradan geçer. Yetkenin hissettirilmesini kolaylaştıran anıtsallık... Bildiğiniz gibi Hamurabi Kanunları kayalar üzerine kazanıp birer anıta dönüştürülmüştür. Diğer uygarlıklar için de bu böyleydi. Beni çeken şeyler işte bunlar...

Resimlerimdeki mimariyi hatırlatan çizgi ve biçim kompozisyonlarında simetri ne kadar da kendini gösterse, o simetriyi kinetik bir enerjiyle –o simetrinin içine hareket izlenimi veren mikro-kozmetik indirgemeler olarak algılanabilecek yazı resimler yerleştirerek– bozmaya çalışıyorum.

Yapmaya çalıştığınız ve söylediklerin bağlamında: algılanan, yaşanan tüm tarihsel süreci, içinde barındırdığı sanatsal öğeleriyle birlikte felsefi boyutta tartışmaktır amacın. Bu noktadan hareketle toplumun sanata, sanatçının da topluma bakışı açısından, felsefeyle olan ilişkilerinin hangi boyutta olduğunu düşünüyorsunuz?

Toplumun sanata, sanatçının da topluma bakışının bir saksıdan farkı yoktur. Hatta bu bir bakış değil, hiçbir şüpheye gebe kalmayan suni bir bakışmadır. Neden saksı?.. Saksı içinde çiçek taşır. O çiçeği sularsınız ve büyür; ama yeri sabittir. Bir yere gittiği yok. Siz nereye koyarsanız orada durur; yani edilgendir. Buradaki sanatçıların da çoğu -sanatçıysalar tabii- topluma bir saksı gibi bakar. Yer değiştirecek hareket organları yoktur. Oturdıkları yerde çürümeyi beklerler... Kısacası ne toplumun sanatçıyı eleştirme ne de sanatçının

toplumsal olaylara tanı koyma yeteneği vardır. Toplumun sanatçıya gösterdiği ‘saksıda çiçek muamelesi’ nerdeyse bir yazğıya dönüştü: toplum saksıdaki çiçeği sulayacak, güzel çiçekler açacak ve bu güzellik hazsal açıdan tatmin edici olduğu zaman o çiçek çiçekten sayılacak. Ben ısırgan otu olmayı tercih ederim.

Bu nereden kaynaklanıyor?

Vurdumduymazlık ya da sanatın yanlış algılanmasından... Felsefeyi sanatın içinden söktüğünüz zaman bir “hoş vakit geçirme” uğraşına dönüşür. Sanat bir hobi uğraşıyla karşılaştırılmaz. Sırf içgüdüyle “hislerle” ortaya çıkana sanat yapıtı diyemezsiniz. Sezgilerin önemi büyüktür; ancak bilginin olmadığı yerde sezgiler çok başıboş kalır. Sanatın bir “hissi serserilik” olduğu zaten toplum bilincine zararlı bir şekilde yerleşmiş durumdadır. Sanat bir tin olduğu kadar zihin işidir de... Bir yerlere boya sürmek sanat eseri üretme anlamına gelmez... Birtakım nesnelere üretmek ve onları isimlendirmek onların sanat eseri olduğu anlamına gelmez. Eserin ortaya çıkışını sağlayan bir motor vardır. Bu motor içimizde beslediğimiz o arayış enerjisidir. Buradaki sanatçılar bir eseri ortaya koyarken neyi aradıklarını bilmek isterdim. “Şu üslupta yaparsam insanlar ‘bu filan sanatçıdır’ diyecekler” şeklindeki biçimsel kategori arayışı sanatın arayışına yabancı bir arayıştır. Bunun marangozluk ve çömlekçilik işinden farkı yoktur.

Çıkış yolu?

Düşünmek... Düşünceye tutunmak. Belki de çıkış yolu bulmak için değil ama daha da derinlerde kaybolmak için. Sahici bir benliğe ulaşabilmek kendini yeniden inşa etmekle olur. Önce kendinden şüphe duyacaksın sonra sahici olan “ben” bir yerlerde karşına çıkar...

Lirik Piktogramlar Sergisi
Resim Sergisi 1998, Mağusa

3: Neriman Cahit / Kıbrıs

25 Aralık 2000

Aramızda geçen konuşmalardan da anlaşılacağı üzere iki yıldır tam anlamıyla oturup resim üretmedin. Bu sergin son iki üç ay içinde yoğunlaşarak ortaya koyduğun ürünlerin bir toplamı... Resimlerdeki boğuşma ve dinginlik arası o tutku dolu -delicesine- gidip gelmeleri sezinlememek mümkün değil. Zamanın gerisine doğru -ilkelliğe dönme eğilimleri taşıyan- arınmacı bir gerileme... Yalına dönme ya da dipteki dürtülerin keşfine bir yolculuk... Ne dersin?

Genelde deneyimlerime yeni bilgiler katarak bir sergi projesi geliştiririm ve öyle üretime koyulurum. Sonuçta bir eserin ortaya çıkması için bir düşünme ve tasarım sürecine ihtiyaç vardır. Eğer bana eserlerimde yeni unsurlarla karşılaşma imkânı verecek fikir-verileri bulamazsam sergi açmama gerek yok. Bu benim için hem yöntemsel hem de etik bir meseledir. Panayıra mal götürür gibi izleyicinin karşısına çıkmak istemiyorum. Bir başka şey de, biliyorsun: ben sadece plastik sanatlarla yetinen bir sanatçı değilim. Şiir, düzyazı, eleştiri, deneme ve öykü türünde yazınsal ürünler vermekle de uğraşıyorum. Bu beni tamamlayan diğer sanatsal düşün etkinlikleridir. Sinema alanında da ufak tefek çalışmalarım var. Son zamanlarda iç mimari ve mobilya tasarımıyla da uğraştım. Hem tahsilim süresince hem de akademiden mezun olduktan sonra verimlilikten hiç geri kalmadım; üretmek benim için kendimi kullanmak ve çoğalmak anlamına geliyor. Kendimi ne kadar kullanırsam, başkaları beni o kadar “çok” bulabilir. En büyük korkum azalmaktır...

Eserlerimdeki “boğuşma ve dinginlik” düalitesini doğrusu iyi yakaladım. İlkelliği çağrıştıran yalınlık arayışının da bir izleyici tarafından fark edilmesi beni sevindirdi... Ben artık bir sanatçının “homojen eser” üretme kaygılarıyla “yıpranmamış yeni” arayışında olması gerektiğine inanmıyorum; olsa olsa bu “kanıksanmamış yeni” adına bir arayış olur. Günümüz sanatı artık heterojen bir yapı arz etmektedir. Sentezler, dönüştürmeler, göndermeler ve günümüzün düşünce tarzını yansıtan göstergelerle yoğrulmuş, farklılığı fark edilir cinsten oluşumlar... Önemli olan insanlık tarihine katkıda bulunacak sanatsal değerlerin önünü açmak...

Yalına dönme, dipteki dürtülerin keşfine koyulma ve ilkel eğilim göstergelerine gelince: Sanat yapmak zaten bunları içerir. Sanat bir “kendi olma” arayışıdır. Unutulan doğaya ve doğallığa dönmek... Öze dönmek yani... İnsanın yeniden keşfindeyim ben. Bu hem mantıktadır hem içgüdüde, hem ilkeliktendir hem en son teknolojiye, hem karmaşadadır hem arılıkta, hem ölçüdedir hem ölçüsüzlükte, hem ışıktadır hem ışsızlıkta, hem fiziktedir, hem metafizikte... Akıl ve tin, gerçek ve gerçeküstü arası kendi yurdunu ararken güzel bir bahçeye uğrar; orası sanat dünyasıdır işte. Dünyanın pisliklerinden kendimi arındırabileceğim bir bahçe bulduğum için mutluyum. “Bulmak” ise “üretmek”le eşdeğer bir sözcüktür benim anlam sözlüğümde...

Resim yapmak ne? Yaşadığından öteye başka bir güne, zamana ve uzama geçmek mi?

Bu soruya biraz önce söylediklerimle büyük ölçüde yanıt verdiğime inanıyorum. Ama daha özellikli yanıt verecek olursam, benim için resim yapmak: -boya resmi olsun malzeme resmi olsun- alt bilinç ve üst bilinç arasında kendim hakkında ne kadar bilgi varsa onları toplamak ve yeni bir kendilik oluşturmaktır. Resim yoluyla kendi kişiliğimi oluşturacak, beni ben yapacak her türlü yeryüzü bilgisini toplayarak bir “ben-varlık” oluşturmaya çalışıyorum. Bu yeni bir gün, yeni bir uzam ve yeni bir zaman arayışı demek değil mi?

Ümit İnatçı'nın resim çizgisini tam değilse de genel hatlarıyla idrak edebilirim diyebilirim. Yapıtlarının tümünde kullandığın biçimlerin tercümesiyle bir dönüştürme enerjisi ve öfke dili yakalıyoruz. Bu, şiirinde de, düzyazı denemelerinde de öyle. Bunu bir içgüdüsel belirti mi yoksa düşünsel bir planın yansıması olarak mı algılayalım?

İkisi birden. Yani hem içgüdüsellik hem de düşünsel bir plan. Ancak burada bir parantez açmak lazım: İçgüdüsellik, gerek sezgi gerek tepi olarak göstergesel ve anlamsal düzeyde bir ortaya çıkış hali ararken kendine, bunu bilgiden ve yapıtın dilini oluşturan bir üst kültür yapısından bağımsız olarak aramaz. Söylemek istediğim: içgüdüsellik de kendi kodlarını üst bilinçten alarak dilsel açılımını

sağlar. Daha basit ve kuramsal tanımlamalardan kaçınarak konuşmak gerekirse, bilgili bir kişinin değerlendirme ve algılama düzeyi bilgisiz bir kişinkinden mutlaka farklı olacaktır. Bu fark yorum farkı değil farkındalık farkıdır. Sonuçta beğeni bile bilgiye görelidir. Yani entelektüel yargıyı bir tarafa bırakın hoşluk ve haz değerlerinin bile bu planda bilgi düzeyinin bir yansıması olarak karşımıza çıktığını inkâr edemeyiz.

Öfkeden söz ediyorsun. Öfke benim onurumdur. Bu öfke bilginin farklılığın ve farkındalığın beslediği bir öfkedir. Bunu bir aydınlanmacının öfkesi olarak algılayabilirsiniz. Benim öfkemin trajik yönü oldukça azdır. Zaman zaman beni boş tarafımdan yakalar ve dangalaklığımın dozu artar; ama genelde ironik bir öfkedir benimki. Enerji ise sanatın kendisidir. Sanat her açıdan dönüştürücü bir enerjidir.

Kıbrıs Türk resmiyle ilgili değerlendirmelerini alabilir miyim?

Değerlendirme demek kritik demektir. Bunu birkaç kez denedim. Köyün köpeksiz olmasını tercih edip değnek taşıma hamallığından kurtulmak isteyen dostlarımı tedirgin etmek istemiyorum artık. Tedirginlik halinden bu kadar kaçınan insanlardan ne kadar sanatçı olur bilmem; çünkü sanatın kendisi bir tedirginlik halidir...

Bir sanatçı için sergi açmak ne anlama gelmeli? Güneyde açtığın sergi seni tatmin etti mi?

Müzik sanatçıları konser verirler. Yazarlar şairler kitaplarını yayınlırlar; plastik sanatlar alanında ürün verenler ise eserlerini sergileyerek bir bulunma ve buluşma ortamı yaratırlar. Sanatçı yapıtlarını sergilemekle, kendine sanat felsefesini, yaşama ve insanlığa dair düşüncelerini ifade etme olanağı sağlar. Bunun öğretmencilik oynamakla bir ilgisi yok. Tam tersine sanat yoluyla ne öğrendiğini sınamak için kendini açığa vurur sanatçı. Sergi bir açığa çıkma ortamıdır. Bir görünme gösterme ve tartılma ortamıdır. Her sergi bir ağırlık ve önemlilik iddiası taşımalıdır. Bu, her şeyden önce sanatın kendi dil ortamında yapılmalıdır. Sanatı başka amaçlara yamamak sanatı anlamsız kılar. Bunun tersi olsaydı, düşünürler bin yıllardır

antik Yunan felsefecilerinden günümüze sanat kuramları üretip durmazlardı.

Rum kesiminde açtığım bu son sergiye gelince: karşılaştığım kitle -ki bu kitleyi ben daha önceden iyi biliyorum- benim eserlerimin dilini iyi bilen, beni takip eden bir kitle. Kıbrıs Rum toplumu artık sanat adına arkaik tartışmalar yapmıyor. Hani “Sanat toplum içindir” tartışmaları gibi... Sanki biz eserlerimizi başka yaratıklar için yapıyoruz. Sanatın sınırları bilim ve felsefenin sınırları neyse odur. Sanat da evreni akıl ve duyu yoluyla, bilgi ve sezgi yoluyla anlamaya çalışmanın bir yoludur. Bilimden tek farkı: sanatın yanlışlarının insana ölümcül zarar vermediğidir. Hatta çoğu zaman “kusur” bile yeni bir estetiğin paradigması olmuştur.

Kozmos-Logos
Resim Sergisi 2000, Lefkoşa

4: İsmet Değirmenci / Gaste

Mayıs 2002, Sayı:05

Eleştiri bizde: karalamak, öfke duymak, saldırmak, okşamak-övmek, dayanışma ve dokunulmazlık altında vuku buluyor. Eleştiri nedir?

Bir sanat yapıtını eleştirmek sanata ve sanatı gerekli kılan dürtü ve bilgiye dair edinimlerin kullanıma ya da dolaşıma sokulması demektir bana göre.

Peki, bir eleştirmen yapıta nasıl bakmalı, çözümsemeli?

Bir yapıtı çözümsemek, aynı zamanda kendini yapıtla çözümsemek zorunluluğunu da getirir... Meseleye böyle bakıldığında, bakan ya da gören tarafın sadece eleştiricinin olmadığını yapıtın da eleştirici gibi bakan ve gören bir taraf olarak eleştiriciye baktığını saptırız. Yani, yapıt sadece görülen değil görendir de.

Karşılıklı birbirine bakma durumu; o halde yapıt bir “öteki”dir.

Yapıtın bizi ne kadar gördüğü, bizim onu ne kadar gördüğümüze bağlıdır. Bu da bir bakışıklık dengesinin oluşmasını sağlar. En iyi eleştirinin yapıtla bir simetri oluşturabilen eleştiri olduğuna inanıyorum; ki bu oldukça zor bir iştir. Her zaman simetriyi aksatan eksiklikler çıkacaktır; kaçınılmazdır. Bu da, eleştirinin tek yerden gelmesinin tamamlayıcı birşeylerin eksik kalacağını bize gösterir.

“Aklın yolu birdir” söyleminin burada geçerli olmadığı çıkar karşımıza. Aklın binbir yolu vardır; bütün bu yollar bizi “tek doğru”ya değil birçok doğruya taşır. İşte eleştiri böyle bir taşıyıcılık işlevinin kendisidir. Bu bağlamda “tek doğru” yerine “bütünsel doğru”dan bahsedebiliriz.

Yapıt kendini oluşturan bilgiyi ve sezgiyi taşıyıcıdır; daha doğrusu, sözkonusu taşıyıcılık onu bir yapıt olma niteliğine kavuşturmuştur. Bizim yapıt hakkındaki kanımız ve yargımız tüm bunları ne kadar algıladığımızla ilişkilidir. Algı yeteneği de bilgi ve sezgiden beslenir; alt ve üst bilincin uyumsal güdülenmesinden yani. (‘Sezgi’ derken, başıboş duygulardan ya da duyumsal bir kendinden geçme durumundan bahsetmiyorum. Sezgi, yaşamın her safhasında deneyim ve edinimin bir farkındalık kapasitesine dönüşme sonucunun kendisidir. ‘Yapma becerisi’ sadece öğrenmekle elde edilmez; deneyimin birikimini öğrenilenle alaştırmak zorunludur. Bu durum algının gerçekleştirme sürecine hız kazandırır; anlatmak istediğim ‘sezgi’ belki de bu algı hızının kendisidir.)

Eleştirinin dili nasıl olmalıdır?

Eleştiri ne birini onore etmek için ne de yermek için yazılır. Eleştiri eksik kalan yapıtın tamamlanmasını sağlayıcı hatırlatmaları yaparken, yapıtı oluşturan bilgiyi konuşulabilir dile dönüştürür. Bu dil, yapıtın illüstrasyonu olma eğilimi taşımayan, çözümseyici ve yapıtın bilgisini inşa edici olmalıdır.

(‘Eksik Yapıt’ derken, becerilememiş, başarılammış bir yapıt durumunu işaret etmiyorum. Varlık açısından tümel bir bilgi kapa-

sitesine sahip olmadığımız gibi, 'ideal insan' tanımına halen uzak olduğumuz kanısında olduğumdan ve insanın dahi bir 'eksik insan' olduğuna inandığımdan, Dünya'da var olan -insan bilgisine dayalı- her şeyin bir 'eksik şey' olduğuna inanıyorum; insanlığın bütün uğraşı: bir 'tamamlama uğraşı'dır. Sanat bundan geri kalamazdı. 'İnsan bilgisine dayalı' diyorum çünkü varlığın somut ve sonsal bilgisi kendi yapısında saklıyken biz o bilginin ne kadarını edinmiş durumdayız diye soruyorum kendime; bu şüphecilikle benzeşen, örtüşen bir düşünme tarzı mı?.. galiba öyle!)

İstanbul

5: Faize Özdemirciler / Afrika, Pazar Eki

3 Nisan 2005

Sanat yolculuğun Türkiye'de de başlayabilirdi ama sen İtalya'yı seçtin ve Ümit İnatacı da kendini orada yaratmış oldu...

Evet, ama bugün benim yazısal resim sentezine varmamın altında yatan gerçeklik sadece orada aldığım eğitimle ilgili değil. Kendi kültürel altyapını o felsefik bilgi düzeyine ulaştınca görebilirsin. Kendi coğrafyadaki değerlerin farkına varır, onları yeniden kazanmaya çalışırsın. O dönemde (yetmişli yılların sonu) Türkiye'deki akademilerde kavramsal sanat alanına girmek nerdeyse yasaktı. Marksist altyapıya sahip estetik eğilimlerin bilinmeleri fazla öngörülmezdi. Oysa İtalya'da benim okuduğum akademide (Pietro Vannucci Güzel Sanatlar Akademisi-Perugia) bütün öğretim üyeleri Marksist'ti; kendimi deneysel sanatı öngören Gramsci ekolünden Avrupa komünistlerinin arasında buldum. Sanat üretimi, yapıtı ortaya çıkaran kişisel yeti ve bilgisel altyapının oluşumu açısından mutfağında yetiştim.

1985'de Kıbrıs'a geldin ve havaalanında asker kaçağı diye tutuklandın; yoklama kaçağı cezalı er olarak iki sene askerlik yaptın. İtalya'dan sonra nasıl yansıdı bu sana?

İşi deliliğe vurdum. Sonunda “bırakın bunu, fazla uğraşmayın bundan asker olmaz” dediler de rahat ettim. İnsanların bazı ortamlarda ne kadar kendi olamadıklarını gördüm. Varoluşsal kaygıdan öte, bir şeyleri atlatma kaygısı vardı orada... “Atlatma” ne marifet ama?

Bu genel bir yapı değil mi toplumumuzda?

Ast-üst zemininde geliyor toplumsal ilişkiler ve bizim gibi itaatkâr olmayan, kendi varlığını hissettirme kaygısı içinde olanları gördükleri zaman ürküyorlar. Delisin, tehlikelisin, normalitenin dışına çıkmış bir bireysin. On anda kabul görme ya da reddedilme mekanizması harekete geçer.

Senin kabul edilmek gibi bir meselen yoktu tabii...

Evet, yoktu ama onlar bunu göremez, tam tersini düşünürler: kabul edilme sorunuyla karşı karşıya geleceksin ve kabul edilebilmek için de onlara boyun eğeceksin... Eğilgenlik bu... Böylesi bir durum gerçekleşmeyince de normalitenin kustuğu bir unsur olursun; insan bile değil, ‘şey’ olursun... Birilerinin şeyi...

Askerlikten sonra fazla durmadın buralarda; İtalya’ya döndün yine, çalıştın, para kazanabildin. Bir sanatçı çevren vardı, önemli müzelerde sergiler açtın; seni İtalya’da özgün kılan neydi aslında?

Kendi coğrafyamızın kültürel mirasından yola çıkarak vardığım sentez... Neolitik, geometrik dönemin amfora motiflerinden, Fenike yazılarından çıktım yola; sonra aynı kapsama giren tüm yeryüzü kültürleriyle buluştum. Mısır, Mezopotamya, Aztek, İnka, Maya, Çin, Hint Eski Türk Uygarlıklarına ilişkin hiyeroglif, ideogram, runik alfabe ve piktogramla ilgili ne varsa araştırdım. İnsanı yazıyı bulmaya ve kullanmaya yönelten ortak içgüdüsel dürtülerin izini sürdüm... Filolojik açıdan değil, morfolojik açıdan. Kendime göre vardığım sonuçlar var tabii... Seksen üçte burada sergi açtığımda “Avrupa’ya gitti Kıbrıs’a uygun olmayan resimler yapıyor” dediler. Hatta en ilginç “İtalya’ya gitti bozuldu; daha önce iyi resimler yapıyordu” diyenler bile oldu. Oysa aynı yıl, İtalya’da Kıbrıs’tan taşıdığım kültürel değerlerden bir senteze vardığım için akademik ödül almıştım.

Burada bunun anlaşılması nedendir?

Sanatçımız kendini çevreleyen kendi kültürel ve tarihsel değerlerini iyi araştırmadı. Yeni yeni bu merak var. “Evrensel” sözcüğü, kendi ülkenin öz değerlerini görmezlikten gelmek, onları bir tarafa atmak ve sanatın merkezi sayılan Avrupa’ya uygun değerler üretmek anlamına geldi uzun müddet. Hâlbuki Avrupa’da Modern Sanat uzak kültürlerin keşfiyle gelişti. Yani aslında, Avrupa’nın evrensellik anlayışı bizi de içine kapsar da biz bunun farkında değiliz. Sanki Kıbrıs evrenin içinde değilmiş gibi davranmak Kıbrıs’ı anlamaktan geri kalmaktır. Belki de arayış tembelliğidir bu; gözünün dibindeki görme noksanlığı ya da... Picasso “ben aramam bulurum” der; bulma arayışın adresi değilse ne fayda?

Bulmak da bir son değil ama...

Bir yere vardığında orası yeni bir başlangıcı oluşturuyor. Bu yüzden tarih denen şey vardır. Geçmiş vardır. Zaman vardır. Sanatçı kendi kulvarında ilerlerken nerede bulunduğu hakkında sorular sormalı kendine. Nerede bulunduğu hakkında, yani mevcudiyetle ilgili kaygılar taşııyorsa bir sanatçı, söyleyeceği fikirlerin de sahiciliğı ve özgünlüğü tartışılır.

Bütün olumsuzluklara rağmen seni buraya çeken neydi, iklim mi?

Tuhaf ama her şeyin başında iklim... Hayvansı yönüm güçlüdür benim. Nasıl bir zebraı alıp kutuplara götüremezsen ben de öyleyim. Kıbrıs’a aşırı sevgi duyuyorum. Bunun beğeniyle ilgisi yoksa başka bir şeyler olmalı bizim açıklayamadığımız... Ben kendimi sürekli borçlu hissettim bu adaya. Tipik bir aydın gevezeliğı gibi görünebilir bu ama bunun benim kişiliğimle bir ilgisi var; önüne geçemiyorum. Genelde sanatçıda doğduğu yere karşı kendini borçlu hissetme bunalmı, bir şeyler ödeme gerekliliğı hissi hâkim olur; tuhaf bir duygudur ama belki de bu özgüvenden de kaynaklanabilir. Kendine duyduğın güveni başkalarından da bekliyorsun, bu da hayal kırıklığı yaratır...

Her bir şey yaptığında kendi memleketini bir parçacık kazanmış gibi hissediyorsun, bir parçacık daha huzurlu... bir parçacık ek-

sildim o bunalımdan dersin. Sanat yapma süreci hep bu bunalımı azaltma şeklinde ilerler. Bir yerde senin bunalımından rahatsız olanlar çıkar. Bizim gibi toplumlarda bunalımlı insan tipi pek benimsenmez; çünkü gerçeklikle yüzleşmeyi hatırlatır. Hoşnut olmadığımız şeylerin üzerine gitmek hakikat arayışından kaynaklanır; bunun mutsuzlukla da alakası yok. Belki de Aristoteles haklıydı: gerçek mutluluk bilgelikle elde edilir.

Yakın Doğu Üniversitesi Mimarlık Fakültesinde sanat tarihi ve estetik dersleri verirken başka etkinlikleri de sürdürdün; kendine “ben ressamım, ben şairim” gibi roller biçmedin. Yazıyla yapman gerekeni yazıyla yaptın. Yaygın bir tavır değil bu. Sanat korkuya, cesaretsizliğe örtü olarak mı kullanılıyor acaba diye düşünüyor insan...

Sanatçıyı sanatçı yapan bir yere sürdüğü boya ya da ortaya koyduğu şey değil, toplum içindeki duruşu, siyasi tavrıdır. Kimileri, politik yetke ya da sermaye tarafından kabul edilme kaygısı içinde olduklarından ve özgüvenleri de olmadığından sisteme karşı bir duruş belirlemek istemezler. Sanat sanattır; sanatı ister siyasi unsurlarla ortaya koyarsın ister saf estetik kaygılarla. Sanatta aklın yolu bir değil. Fakat felsefi-politik bir dünya görüşün varsa, bunu yazılarında da yapabilirsin. “Ben bunu eserime sokmak istemem” dersin o da bir tercih, ama nerdesin birey olarak onu da görmek isterim. Sanatçıyı sanatçı yapan sadece ürettiği sanat nesnesi değil; düşünüp söylediği ve fikir olarak eylediğidir de...

Descartes’ın “düşünüyorum öyleyse varım” anlamının içerdiği subjektifliği pek benimsemem; insan sadece düşünmekle kendini var kılamaz. “Düşünüyorum o halde varım” demek, bizi fiziki eylemden ve eyleycilik yetisinden uzak tutar, bu da bizi mistisizme taşır. Düşünmek ontolojik kaygılarla irade tasarlamının sadece bir parçasıdır. Eyleyciliği olmayan hiçbir düşünce seni var kılmaz...

Sen üniversitedeyken riski göze aldın ama onlar seninle bir arada bulunma riskini göze alamadılar ve Afrika’da yazdığın yazılarından dolayı, Denктаş’ın talimatıyla görevine son verildi. Denктаş’la nerede ortaya çıktı ilk çatışma?

1989'da Güney'de sergi açtığımda, Haravgide röportajım yayınlanmıştı. O röportajda "Denktaş siyasi bir hurdadır, enkazdır, onun yeri siyasi hurdalıktır" demiştim. Orada başladı vatan hainliğim.

Şu anda Türkiye de onu hurda gibi görüyor, CTP de; ama onlarla aynı yerde buluşman da mümkün değil...

Gelecekçi bir tavrım var; perspektif kurabilme yeteneğim var çünkü... Siyasi yaşamımıza iki boyutluluk egemen; hatta Herbert Marcuse'un "tek boyutlu insan"ından bile bahsedebiliriz burada. Böylelikle senin ileri boyutlara doğru yaptığın hamle aptalca ve gereksiz sayılır. "Dur, fazla karıştırma" derler... Bu, günü kurtarmadır başka bir şey değil. CTP'nin de yaptığı budur. "Bizim karar alma gücümüz yok, Türkiye güçlüdür, zaten o ne derse o olur, nereye kadar gidebileceğimizi saptayalım ve bu alan içinde belirleyelim siyasi hareketlerimizi" düşüncesini benimseyen CTP'yle işte bu tür bir strateji belirleme noktasında ayrılıyoruz... Bunun adı kolonyalizmdir, bir ilericinin bunu içine sindirebilmesi trajik bir durum...

Peki, neler yapılıyor üniversitelerde, neler yapılmıyor ya da?

Bir koloni rejiminde ne yapılabiliriyorsa o... Oralarda varlıklarını ortaya koyan muhalif arkadaşlar var ama onların da konumu pamuk ipliğine bağlı; ileriye gidersen kopacak tehdidi altında. Toplumun yapısı neyse üniversitenin yapısı da odur. İran'da nasıl bir üniversite düşünebilirsin; oradaki rejime uygun değil mi?

Edward Said örneği var bir de, Amerika'dan Filistin'e gidip intifada'ya katılıyor, taş atıyor...

Edward Said oraya gittiğinde taş atan bir Filistinli çocuktan farklı olamazdı; çünkü orada taş atılıyordu. Kurtuluşun simgesi haline gelen taş atmayı orada tavırsal olarak giyinerek (bir kostüm gibi) katkıda bulunmak istedi; kişileşme meselesi... Biraz da şeytan taşlamaya gönderme yapan bir eylemdi bu. Amerika'da bir dükkânın camına taş atsa aklından zoru var diye tımarhanelik olurdu. Yer, zaman ve amaç meselesi... Bizde bu eksik. Biz mücadele yöntemlerimizi bile belirleyemedik, imgeleri nasıl oluşsun ki?

**“Afrika”da yayınlanan bir yazında siyaset yazısı yazmama yemi-
ni yaptın ama yine de son değildi o yazı...**

Birçok şeyi eksik bırakıp bir kavganın içine giriyorsun ve o kavgada devamlı eksiliyorsun. Eksildikçe, kavganın içinde bulunmayanların çoğaldığını fark ediyorsun. Bir şeyleri doğru saptadığına inanıyor-
sun ve bu yüzden cezalandırılıyorsun; bu bir nosyon, bir yanılısma da olabilir ama sonuçta değişik yargı ortaya koymak bir suçtur, bu-
nun için de dışlanıyorsun. Bugün iktidarın tam karşısında duranlar iktidarı aldılar. Belki bu yeni durumdan sonrasını nasıl değerlen-
dirdiğimi yazmam gerekecek ama rutin değil.

**Yazıların da şiirin gibi sert ve gürültülü; bu öfkeli ama çok da
sevgi dolu metinler anlaşılıyor mu burada?**

Şiirden başka şey bekleyenler tabiatıyla benim şiirimden tedirgin olacaklar “bu şiir mi değil mi?” diye. Benim şiirim ne şiirdir ne de şiir. Gündelik dil yapısını zorlayarak bir üst dil retoriğine (aristotelik anlamda) yönelik kurmaya çalıştığım yazınsal yapı, şiir ya da başka bir şey olarak adlandırılın diye bir kaygım yok. Zaten şiir ve şair-
lik kavramlarıyla da devamlı cebelleşiyorum. Önemli olan metinle-
rimin neyi nasıl içerdiğidir. Bir şeyleri bozmaya çalışırken, zihinsel alışkanlıkları tedirgin ediyorum. Şiir adı altında yazdıklarımı okuyan rahatlıkla görür ki, birebir fiziki bir ilişki var benimle beni çevreleyen şeyler arasında; bu çoğu zaman gerçeküstücü veya metafiziksel bir imge yapısıyla ifade edilse de...

Dokunma iştahı var bende; fiziksel olarak. Bu, insanın ne kadar utangaç olup olmadığını gösterir; bir ucu da ateizme dayanır. Ben-
deki “dokunuyorum öyleyse vardır” şüpheciliği oldukça belirgin kı-
lar kendini... Saf pozitivizmle ilgili bir durum değil bu... Toplumun genel yargılarına göre bir terbiyesizlik, rezillik var bende; rezil et-
meye, çürütmeye çalışırım inanmadığım değerleri... Bu arada rezil olmak da var elbette...

**Deneysel bir akademiden geliyorsun; bozmaya çalışman onunla
da ilgili. İyi bir ressam olabilirsin ama sanatçı olamazsın demiş-
tin; bu iki sözcük üzerinden buraya bakınca ne görüyorsun?**

Kıbrıs'ta iyi resim (ustaca) yapabilen birkaç kişidir. Bunu söylemekten de çekinmem. Yeteri kadar ne tam anlamıyla sağlam entelektüel bir altyapısı olan sanatçıyla karşı karşıyayız ne de gerçek anlamda iyi ressamlarla... Eksik olan bir şeyler var... Belki de karşılaştırılmaktan kaçınmanın zafiyetlerinden kaynaklanan bir boşluk söz konusu...

60 ve sonrası hep ölü zamanlar, orada resim yok değil mi?

60 öncesi de pek bir şey yoktu ne yazık ki... Resim sempatanları var sadece. Gerçek anlamda sanat kaygısına 62'de katledilen Cumhuriyet yazarlarından Ahmet Gürkan'da rastlıyoruz. "Edebiyat nasıl olmalıdır?" diye bir yazısı var; çok önemli. Demek ki, kendi dönemlerini aşan entelektüel bir kapasiteleri vardı...

Ben üniversitelere dönmek istiyorum tekrar. Geçen haftalarda Lefke Üniversitesi'nde bir salonda şiir üzerine konuşuyorduk ama orada 74'ün şiirimi belirleyen bir tarih olduğunu söylediğimde, karşımda bunu anlayacak bir kitle değil, tam aksine yadırgayan bir kitle olduğunu gördüm; Kıbrıslı öğrenci de yoktu orada...

Bu anlattığın üniversitenin yapısıyla da ilgili... Sen üniversite kuruyorsun ve amacın dışarıdan öğrenci taşıyıp şişirme bir öğrenim ekonomisiyle ülkenin ekonomisini güçlendirmek. Amaç para kazanmaksa gece kulüpleri de yapıyor bunu, kumarhaneler de... Üniversite kurulurken toplumun bilgisel ve mesleki değerlerinin yükseltilmesi ve emeğin kalite değerlerine kavuşması gözetilir. Daha bilgili bir toplum kendini daha iyi yetiştirebilir ve birçok yanlışın da daha kolay farkına varır. Bizde bu ters işliyor, etraf diplomalı bilgisizlerle dolu. Gençlerimize yazık oluyor. Onlara iyilik değil kötülük yapıyoruz. Orada Kıbrıslı öğrenciler de görsen fark etmez; onlar kendilerine yabancılaşmış olduklarından hangi coğrafyaya ait oldukları da o kadar önemli değil... Sen o anda üniversitenin bir Kıbrıs üniversitesi olmadığını farkına vardın aslında.

Bir de Liseler için hazırlanan bir edebiyat kitabı var...

Bildiğim kadarıyla bir yazar arkadaşımızın itirazlarıyla yayı-

nı durduruldu. Duyuyoruz, o ders kitabına bazı şairler alındı bazıları alınmadı diye. Kriterler neydi bilmiyoruz. Akademik çevrelerde üniversal dediğimiz kaygılar yoksa çıkaracakları şey karargâhta üretilen bir şey olur... Bu kitabı hazırlayanların eğitim kitabı hazırlamadaki yetkinlikleri neye dayanarak onandı ki böyle bir işe koyulma hakkını versinler onlara? Kitap yazmaya kalkışanlar o kitabı yazacak kapasitede değilseler ve Eğitim Bakanlığı da onlara böyle bir imkânı tanırrsa demek ki, Eğitim Bakanlığı da kimin ne yapabileceği konusunda karar verecek yeterlikte değil.

Bu süreç nereye kadar uzar?

Deli meli deyip, aykırı, hain deyip bir kenara attıkları, görmezlikten geldikleri insanları hatırlarlarsa o zaman bir şeyler olacak...

Edebiyatın, sanatın tarihi yazılacaksa, sen Ümit İnatçı olarak başvuru adresi olmuyorsun ama siyasetçiler oluyor...

En büyük tehlike de burada zaten. Bir edebiyat ders kitabı hazırlanırken, neden akıllarına bir Fikret Demirağ gelmez? Bunun kişilere karşı bir garaz meselesi olduğu akıllara gelmesin bunun deontolojik bir yönü var. Zaten bunu daha iyi yapacak birileri varken kendini ortaya atman bir meslek ahlâkı meselesi. Demirağ şair ve emekli bir edebiyat hocası; onu oraya koyarsın, yanına bir eğitim kitabının nasıl yazıldığı konusunda bilgisi olan birini, bir de pedagojik açıdan edebiyat derslerinin hangi kapsamda hazırlanacağı konusunda bilgisi olan birini koyarsın teknik ve entelektüel yanı güçlü bir ekip oluşturursun...

Budur değil mi statükoyu çatlatacak olan?

Eğitimden başlarsa ve derlerse ki, bu ülkenin okullarında okutulacak kitaplar bu ülkenin üretken aydını (basit bir meslek aydını değil tabii), bilim adamı yazsın, ama gerçek bağımsız eğitim değerleri ve çağdaş bilimsel düzey gözetilerek yazılsın, o zaman inanayım ki statükoyu bir yerinden çatlatabilirler. Statükonun devamı beceriksizlikleri de kolayca örtbildiğinden bir süre daha tercihimiz ol-

maya devam edeceğe beniyor; çünkü bağımsızlaşacak kadar kendi kendimize yeterli olabileceğimizin işaretlerini veremiyoruz hala.

Buna tek engel Türkiye'nin hegemonyası mı?

Kesinlikle. Para Türkiye'den geliyor; bu işin siyasi yönü ama cesaret de ister. Türkiye ekonomik katkı koymak zorunda... Bedel ödemek niyetine... Bunun karşılığında boyun eğmenin ne gereği var? Bu durum siyasi edilgenlik yerine daha fazla duygusal bir karmaşaya beniyor. Şu anda kaotik bir ortamdayız. Yönetmelik kılavuzlarımızı -hiçbir alanda- oluşturmuş değiliz. Hazıra alışımlık toplumsal becerilerimizi köreltti. "Besleme" olmayı benimsedik gibi... "Yönetimin efendisi benim" dediğimiz gün bunu başara-cağız. Kendi rüştümüzü kanıtlayamazsak bir şeylerin değişeceği yok. Hep çocuk kalırsın ve birileri de sana analık babalık yapmaya her zaman hazırdır.

"Toplum böyle istiyor" deniyor çoğu zaman; bu da bir örtü değil mi?

"Konjonktür bunu gerektirir" deniyor; "toplum bunu talep ediyor" deniyor; oysa toplumun ne istediği değil senin toplumu nasıl gördüğün önemli. Toplumlara kendileri için doğru olanın ne olduğu hakkında ikna etmektir siyaset; halk dalkavukluğu değil elbet... Bir toplum modeli stratejisi yok (toplum mühendisliğinden bahsetmiyorum burada), bu yüzden de en kolay olan "topluma göre siyaset" yer ediyor.

Aydınlar, sanatçılar hep suçlana geldi, sırça köşkte yaşıyorsunuz dendi ama şimdi roller değiştirdi sanki. Toplum sırça köşkte oturuyor. Sen burada kaygılanıyorsun, toplum da siyasilerin peşinde işlerini halletmeye çalışıyor...

Tam olarak durum bu aslında... Toplumun siyaset anlayışı "bana en fazla kim yarar, benim işimi en iyi kim halleder" şeklinde. Hastaneler yaramaz, okullar yaramaz diye şikâyet ediliyor sonra... Siyaset yapılmadığı için yaramaz. Bir toplumsal statü gereği siyasetçi olmak "siyaset yapma"nın önüne geçti. Ödev değil temsiliyet önemli oluyor; iyi de temsil ettiğin şeyin "eyleyici" bir yanı yoksa?

Bu manzara içinde resim yapmak nedir?

İçinde yaşadığımız çürümeye bulaşmamak için kendimi koruyorum. İmkânsız istemek gibi bir şey ama olsun. Sanat toplumla ilişkiye girme, toplumu dönüştürme heveslerini de içinde taşır ama birey -kişi- olmak kaygısı da var sanatçının. Bir sürü fikir üretirsin, kitapların yayınlanır, birisi çıkar ve bu böyle geldi böyle gider der; peki neyedir bu kadar didinme? Böyle bir yılgınlığın içine çökmeden ayakta kalabilmek kolay değil. Bir yerde kendi kendinle konuşmaya başlıyorsun; bunu yapmaya seni iten böylesi çelişkili bir yaşamın kendisidir. Resim yapmak bir yerde hem yalnızlaşmak hem de kendini kurtarmak gibi bir şey...

Paylaşmaktan korkuyoruz...

Çoğunluk kendini satma derdinde; bu toplu kapılma durumundan kendini kurtaran kişi çok az. Kimse düşündüğünü paylaşmak istemiyor. Ortamına göre konuşan kişi türü oldukça çok. Açık sözlülük ve paylaşma korkusu Türk Mukavemet Teşkilatı yıllarından kalma... Gizlilik ve gizlilik patolojisinin nedeni TMT sindiriciliğidir. Askercil bir ilişki silsilesi içinde kişiliklerin hiçe vurulduğu bir yaşamın mirası bu. Toplum bundan çok zarar gördü. Son zamanlarda yeni nesille bu değişse de, yine siyasetten konuşurken alçak sesle konuşulur, içini dökerken de öyle; “yerin kulağı var” sendromu... Bundan kurtulmak, iyileşmek gerek.

Denktaş'ı bir psikiyatrist gibi analiz ettin, o yazılarında ürpertici bir şey var aynı zamanda...

Yüzünün arkasındakini, davranışlarının altındakini çözmeye çalıştım. Sanat ya da edebiyat eleştirisinde de psikanalitik yoruma önem veriyorum. Teknik şeyler zaten çıplak gözle görülebilir.

Talat'ı da analiz edecek misin?

Talat'ı da okuyorum tabii. Yazacağım; yazmak bir kavrama, algılama eylemidir. İsim bazında yeni bir dönem başlıyor; göreceğiz ve anlamaya çalışacağız bakalım ne tür yöntemlerle çıkacaklar karşımıza... Siyasilere kızmayı eğlenceli bulduğumdan değil ama her

zamanki o “mutlak akıl” yetkeçiliğiyle kendilerini vazgeçilmez şahıs olarak görmeleri insanı çileden çıkarmaya yeter. Eh, o zaman da eleştiriyeye tahammülleri olsun artık.

Not: Söz konusu yazıları Afrika Yayınları’nda çıkan “İhtiyatsız Yazılar-2008” kitabında okuyabilirsiniz.

6: Faize Özdemirciler / Afrika Pazar Eki

23 Aralık 2007

“Kıbrıs ağzı”nda yazılan her şey sanki güldürmek için yazılmış gibi yaygın bir düşünce var. Gayrı ciddi konuların diliymiş gibi... Oysa senin “Bu memleket memleket tütmez gartık” başlıklı şiirinde gülünecek bir şey yoktu. Tam tersine insanda keder ve öfkeyle karışık bir duygu uyandırıyor. Öyle şeyler vardır ki, ancak bir ülkede konuşulan dille anlatılabilir ve orada hayat bulur ve daha çok insanı etkiler, daha çok insana dokunur ya da... Daha pek çok şey söylenebilir tabii... Şiirinde geçen, “*tepsermiş insan gübreleri arasından burun veren nergizi tütlendim –acı beyaz bir dat/ cirlendi gegnzimden aşşa/ panayırılık hali varıkan göğnümün/ gelmedik maraz galmadı başa*” dizeleri çok da lirik aslında... Bu memleket neden memleket tütüyor artık?

İtalyan yazar, şair ve film yönetmeni Pier Paolo Pasolini, Friulan ağzında birçok makale ve kitap yayınladı. Hatta Friuli bölgesinde Friuli Dili Akademisi kurdu. Kendi özünü ve kendi farklı varoluşunu egemen bir kültürün içine yedirmeden korumaya çalışmak muhafazakârlık anlamına gelmez, tam aksine çoğulcu toplu bulunma olanakları üretilip tek-merkezli kültürleri merkezsizleştirerek sosyo-kültürel hiyerarşiyi ortadan kaldırır. Bu aslında egemen kültürlerle karşı bir direnç biçimidir de. Pasolini bu görüşlerle, biraz da Gramsci ekolünden yola çıkarak, bölgelerin kendi ağızlarına –kültürel zenginlik açısından– önem vermeleri üzerinde duruyordu...

Nerde kaldı ki, aynı anadili konuşsak da, biz Kıbrıslılar ayrı bir ülke ve devletin insanlarıyız (İngiltere, Amerika, Avustralya vb.). Tabii

ki, bilimsel dil ya da edebi anlamda seçkin bir dil kullanmaktan vazgeçmek anlamına gelmez bu. Ancak kendi ağzımızdan utanarak onu inkâr etmek ve kullanım dışı bırakmak ontik bir tabaka olarak kendi ağzımızı yok saymak anlamına gelir. Dil sadece dilbilgisi kurallarına uyarlanmış söz dizini kapsamında ele alınmaz. Dil, ses, eda ve tarz içeren kültürel bir ileti aracıdır da. Onu edebi düzlemde edebi olmak kaydıyla sağlam bir anlam kurgusunun içine taşıyabilirsek ağza dayalı bir KıbrıslıTürk edebiyatı ya da tiyatrosu kurabiliriz. Bu ciddi bir iştir... Kolay sanılmasın.

Memleketi bırak, evlerimiz bile ev tütüyor artık... Kilit, sürgü, kapanma ve mesafe derken tuhaf bir korunmacı toplumsal yaşam modelinin içine kapandık. Doğamızdan koştuk, kokularımızdan ve renklerimizden koştuk. Kendi toplumsal varoluş imgelerimizden eksilerek kendimize yabancılaştık. Mevlana “ne olursan ol gel” derken “sen gel ben gideyim” demiyordu. Sen geldikçe ben azalırım evim ev olmaktan çıkar bir pansiyona dönüşür...

Bu memleketin artık memleket tütmediğinin farkında olmayanlardan da söz edelim biraz...

Burada saf bir farkındalık sorunu değil, aslında *istekli algı eksikliği* sorunu yaşıyoruz. Bu tür bir görmezlikten gelmenin de hiçbir masum yönü yoktur. Kendimizden vazgeçtiğimiz ve kendimizi geri isteme iştahımızı körelttiğimiz ortada. Bu tür insanların aslında memleket sorunları yok; onların tek sorunu banka hesaplarındaki girdi-çıkı dengesidir.

Türkiye’den akan nüfusun altında çok bariz bir şekilde kaybolup giden Kıbrıslı nüfus var. Sokağa çıktığınız anda bunu anlıyorsunuz. Bu nüfus akışını gelenlerin yoksulluğunu öne sürerek daha başka yerlere çekmeye çalışanlar var... O kadar ki, nüfusla ilgili bir şey söylediğiniz anda “faşistlikle” suçlanıyorsunuz. Oysa bizzat bu nüfusun, Kıbrıs’ın kuzeyine taşınmasının bizzat kendisi faşizanca değil mi zaten?

Fakir edebiyatı yapmak her zaman için naylon Marksistlerin ya da kaymakçı neoliberalist aydınların bir argüman modeli olarak seçildi.

Marksizm bize diyalektik bakmayı öğretti. Bilgi nesneden gelendir, yani bir varolan olarak olan'dan; aşkınsal bir tahayyül olarak olan'dan değil. Mantiğı eleştirel gerçekçi düzlemde alıkoyarak önümüzde vuku bulanı patetik bir vicdanla algılamaya çalışırsak olsa olsa öznel bir tanımlamanın eyleyicisi oluruz, asla nesnel bir tanının değil. Ülkeye sürekli taşınan nüfusun rastlantısal olduğuna inanmıyorum. Mutlaka bir özendirme vardır. Sadece Kıbrıslıların değil, genel anlamda Kıbrıslıların ve Kıbrıslılığın etkili ve verili bir varlık kırılmasını sağlayan tek yol olduğu kanaati oluşmuştur ki, nüfus tazyiki kaçınılmaz bir yöntem olarak kullanılıyor. Franco bunu İspanya'da yaptı, Stalin aynı nüfus kırma ve kültürel asimilasyon işlemini Sovyetlerde uyguladı, Hitler bunu Avusturya'da, Polonya'da denedi, İngilizler aynı entrikayı Hindistan'da denedi, Çin bunu Tibet'te yapmaya çalıştı, Japonlar çevre adalarda; örnekleri çok... Bu tarihsel gerçeklerden söz ederken birileri kötüleniyor, lanetleniyor da bize gelince, bu duruma karşı çıkanlar faşist mi oluyor? Tuhaf doğrusu...

Evet, biz ontolojik kaygılarla nüfus akışına tepki koyuyorken birileri boşboğazlık yaparak bu tepkinin adını "kültürel milliyetçilik" koyacak kadar kendini kaybediyor. Sanki bizde ekmek parası peşinde olan işçi kesimine karşı şoven bir saldırganlık varmış gibi göstererek konunun ciddiyetini görmezden geliyorlar. Bir bakarsın ki, bu kişiler zengin mahallelerinde villa aldılar diye övünebiliyorlar. Sadece mevki sahibi ve paralı kesimle dostluklar kurarak kendilerini erişilmez bir statünün efendisi kılmaya çalışırken, seni sınıf şovenizmiyle suçlayabiliyor bu herifler. Kişilerin ne söylediğine değil neyi nasıl yaşadıklarına bakmak lâzım. Bu ikiyüzlülükler gerçekten insanı daraltır.

Nüfus taşımının bir de kültürel asimilasyon boyutu var tabii. Bu kadarla da kalınmıyor. Buradaki nüfusun kolay yönlendirilebilir olmasını sağlayarak geleceğimizi istedikleri gibi modelleme olanaklarını oluşturuyorlar; işte gerçek faşizm bu: edilgen bir toplum yaratmak –altımızı kazıyarak tabii... Bu böyle giderse Kıbrıslırumlarla barışı ve anlaşmayı kimler ne için sağlayacak? Görüyorsun sırada elli bin nüfus daha var... Kimin ülkesinde kime vatandaşlık veriyor. Kendi nüfusundan fazla bir taşıma nüfusa vatandaşlık veren bir başka ülke var mı dünyada? Bunları sorgulamazsak iş-işten geç-

miş olacak. İstenilen de bu...

Kapılar açıldıktan sonra ilk zamanlarda Rumlar yaptıkları katliamlar için özür dilesin, Türkler de özür dilesin falan gibi fikirler pek benimsendi. Çok da romantize edildi bana kalırsa... Sence bu katliamlarda hiçbir sorumluluğu olmayan kişilerin başkalarının yaptığı katliamlar için özür dilemesi hayatta bir karşılık bulabilir miydi? Üstelik katliamları yapanlar her iki tarafta da iktidarda dururken, ya da muteber sayılırken? Bir yazımda “Yapmadığım ve yapılmasında en ufak bir katkı olmayan cinayetler için neden ben özür dileyeyim” diye sormuştum. Bu konuda neler söyleyebilirsin?

Özür dileme ya da “utanma” retorığı beni çekmez. Oldukça yapay ve gereksiz buluyorum bu tür göstermelik nezaket merasimlerini. Bir isteme iradesini mana düzeyinde harcar olmak bir şey kazandırmaz bize. Neyi söylemeye değil neyi yapmaya hazır olduğumuzu ortaya koyarsak daha verili ve verimli oluruz. Biz kendi neslimiz itibarıyla geçmişte yapılanlardan kendimizi sorumlu tutarak utanma ya da özür dileme gibi bir arayışa girersek sahici olmayız; böylesi vicdanlılık gösterileri moralistlere aittir. Bazı durumlarda küstahlık hakkını kullanma cesaretini göstermemiz lazım. İyi huyluluk, uysallık, utangaçlık falan... Geç bunları; ne geldiyse başımıza bunlardan geldi. Üstelik bu ahvaller çoğu zaman sahici bile değil. İnsan kabahat yaptığında bile bağışlanmayı istememeli, özür dilememeli; yaptığının bedelini ödemeye hazır olmalı –bir ceza ödemek adına değil; kendini kendi önünde düzeltmek adına... Bu da erdemlilik ister tabii... Sünepelik değil.

Tarihte yapılanlar ve şimdi yapılmakta olanlar için hep birlikte utanmak yerine yapılacak daha anlamlı bir şeyler vardır herhalde, değil mi?

Var ya, var elbette... Bir kere akademisyen havalarında kürsü şempanzeliği yapmakla olmaz bu işler. Siyasi saf belirleyerek radikal tavırlar dolaşıma sokmak lazım. Bizim en büyük sorunumuz bu... Köşe yazılarında ya da konuşma metinlerinde salınarak canımızın ne kadar acıdığından dem vururuz. Kahrolma edebiyatı yapmak yerine örgütlenip ciddi bir aydınlar hareketiyle direnç göstermek lazım. Ge-

vezelik yapmaktan başka işe yaramayan siyasilerin dil fukarası açıklamalarında zarıncamaktan bıkmadık mı hala? Geçen yerel seçimlerde aday olmamın nedeni de buydu. Kendi muhalif dilimin bilinmesini istedim; koşullar ne olursa olsun ortada olmak gerek kenarda değil. Dışta kalmacılık uzaktan seyretmeyi kabullenmek demektir. Oldukça kötümserim belki ama yenilgiyi kabul etmek istemiyorum. Öfke duymaktan ürken bir zavallı durumuna düşmeyi hiç istemem. Yenilgiye uğradım mı evet, ama bu nicel bir yenilgidir.

Sergi defterine yazılan bir not üzerine:

(Cosmic Harmony, Apocalypse Gallery, Lefkoşa-2009)

Dün sergimin son günüydü diye galeriye uğradım. Galerici, ziyaretçilerin yorumlarına açık bir defter tutar sergide. Gözüme bir yorum ilişti; nerdeyse tam sayfa. Hiç usanmamış bilgiçlik satmak uğruna bir sürü başıboş tümce sıralamış oraya. Londra'da yaşamış KıbrıslıTürk entel şahsiyetlerden biri; notunu da İngilizce düşmüş. "Tekrar"dan, "eklektik"likten ve "kararsızlık"tan bahsediyor. Burada hiç de mütevazı davranmak durumunda değilim. Hatta dangalaklık hakkımı kullanmamın en doğru zamanıdır. "Kararsızsın" diyor, çünkü iki boyutluluk ve üç boyutluluk arasında bir seçim zorluğu hissediliyor. Barok sanattan günümüze bu algı düalizminin nasıl bir seyir izlediğinden haberi yok hanım efendinin. Üstelik resim yüzeylerine birer ritüel aksesuar olarak eklediğim Şamani öğeleri sadece üç boyutlu bir nesne olarak algılıyor. Simyacı dili ve tılsım mistisizmine gönderme yapan arketipal dışavurum göstergelerini yapıtlarda seçemeyen ve yapıtlara bir zanaatkâr ürünü gibi bakan birinden daha fazlası beklenemezdi elbette.

Hem tuval hem de nesnelere bir arada kullandığım için kendince tuhaf bir eklektisizme dikkat çekiyor. Öğretmen hallerine bürünmeyi pek sevmem ama bu durumlara düşmeyi de göze almadan olmaz. Söyleyeyim: bir yapıt ahşap, metal, taş gibi malzemelerden olursa eklektik sayılmaz; onu eklektik kılan malzemelerdeki çoğulluk değil, yapıtı tarz olarak çoğullayan eğilimlerdir. Şöyle ki, klasik bir heykelin bir yerine fütüristik biçim anlayışına dayanan bir parça eklersen o zaman eklektik olur. Tıpkı postmodern mimaride olduğu gibi. Yoksa eğer eklektik derken hem içgüdüsel hem de sistematik düşüncenin göstergeleri olan enformel lekeler ve geometrik biçimlerden bahsediyorsa orada düalizm var. Karmaşa-düzen, içgüdü-mantık, pürizm-enformalizm... Bunlar benim ikellik ve modernlik arasında inşa etmeye çalıştığım dilin düalist niteliğini karakterize ediyor. Resimlerimde belirgin estetik eğilimler yok; tam tersi estet-öncesi antropolojik verilere doğru bir dönüş var. Üzerinde durduğum şey, tüm zamanları tarihsel kostümlerden arındırarak bir havzada toplamak. Şimdiki ve geçmiş zamanı

bir bütün olarak algılamakla kalmayıp insan hafızasının kozmik bir uzamın parçası olduğunu kanıtlamaya çalışıyorum. İşte “Tekrar”ın sahne aldığı an...

Ana alan olarak “Yazısal Resim” diye adlandırdığım resimlerdeki ritmik çoğalma ve fonetik nüansların aynı zamanda bir müzikaliteyi de içerdiğini ille de ben mi söylemem lâzım. Eğer eleştirilenliğe soyunacaksan en azından Paul Klee’nin resim ve müzik ilişkisindeki arayışlarını, deneylerini bilmen lâzım! Yazısal bir dizgeyi içeren tuvallerdeki imge tekrarı tıpkı bir yazıdaki harfin tekrar tekrar kullanılması gibidir. Bir müzik kompozisyonunda birden fazla “mi” ya da “fa” notası var diye tekrar mı oluyor? Her yineleme bir eylemin birikmesini sağlayan enerjidir. Bir derviş, tek daireyi tamamladıktan sonra durmaz. Her daire darbesi sürekli bir döngünün parçasıdır; tekrar tekrar döndüğü sürece semazen etkinliği gerçekleşmiş olur. Ya da şöyle diyelim, Eski Mısır duvar yazısında bir hiyeroglifin tek bir kez kullanılıp bırakılması... o zaman hangi yazısallıktan ve müzikaliteden bahsedebiliriz ki? Yani bu yanılgı ve cehalet dolu yorumları dönüp açıklamak durumunda olmak bile insanı aptal durumuna sokar...

Son çalışmalarımnda saydam kumaş parçalarıyla örttüğüm belirli alanlar var. Bu alanlar bağlama ve mühürleme uygulamalarıyla saklı kalan yazıları içeriyor. Eski Mısır yazılarındaki rebus ve İslam inanındaki muska uygulamalarındaki saklı yazılara gönderme yaptım. Aslında piramitlerin içini kaplayan anıt mezar yazıları da saklı yazılardır; birer dev muskadırlar ya da muskalar birer cep piramidi... Firavunlar asla onların gün ışığına çıkmasını istemezlerdi. Ölüm kültürü her zaman ilgimi çekti. Kısacası, gündelik yaşam sosyolojisi üzerinden sanat yapmak yerine insanoğlunun yaşamını derinden etkileyen inanç kültürüne yöneldim. Ölüm, ayin, tılsım, dua... Anıtsallık ve kapanma... Mezar ve kozmik armoni... Tuhaf şeyler. Bir Müslüman için günde beş vakit namaz kılmak neyse, benim için de sanat öyle bir ibadettir işte. Bunun adanma ya da mistik kapılımla bir ilişkisi yok. Kendime içinde salınacağım boşluklar yaratmayı seviyorum.

Her varlık, kendi varlığını kendi tekrarına borçludur (solmanın kendisi bile bir tekrardır); yoksa her varlık bir unutkanlık vukuatının mağduru olur, her gün yeniden kendini hatırlamak, tanımak

durumunda kalırdı. “Tekrar” aslında oldukça çileli bir kendilik sınamasıdır (Munch, “Çığlık” adlı yapıtını 35 kez tekrarlardı); bunu başarabilmek ve her tekrarda yeni bir ivmenin enerjisini biriktirmek öyle kolay bir iş değıl.

Sanat “bu gün aklıma bir fikir geldi” meselesi değıl, ontik kaygılarla beslenen bir şüpheciliğın, o arı gerçeğın peşine düşme meselesidir. Tüm bunları kavradığında o zaman benim eserlerime bakabilirsin. Sadece benim değıl, Paul Klee, Joan Miro, Vasili Kandinski, Max Ernst, Mark Rothko, Mark Tobey, Alberto Burri, Antoni Tapies... n’apsın biçareler akılları basmadığı için kendilerini tekrar edip durdular... Ölüm, oyunun bitiş düdüğünü çalana kadar.

