



Çağdaş Sanat Piyasasına Özdekçi Bir Bakış

Kerem GÜMAN¹

A Materialistic Analysis of the Contemporary Art Market

ARTICLE INFO

Article History:

Date Submitted: 29.03.2018

Date Accepted: 09.05.2018

JEL Classification:

N20,

B40,

Q02

Keywords:

Contemporary Art,

Historical Materialism,

Culturalism,

Meta-fetishism,

Dialectical Image

ABSTRACT

One can only imagine what if Marx lived till today and see the consequences of the late capitalism and think if his approach was indeed actual through all those ages. To see if the system evolved to a fateful catastrophe like Benjamin had predicted and if those populist turns in contemporary art have ever reached to a totality, a totality that which is rotten to the core but stands as a beacon of hope; a personification of the Angelus Novus itself. This article discusses those questions via a contemporary perspective and aims to open many spaces within.

¹ Dr. Öğretim Üyesi, Çankırı Karatekin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi. keremguman@karatekin.edu.tr

Özet

Marx'ın günümüzde geç kapitalizmin sonuçlarına bakarak kendi yaklaşımının çağdaş geçerliğinin doğrulamasını hayal edebiliriz: Benjamin'in tahmin ettiği üzere sistemin kaçınılmaz bir felakete evrildiğini; güncel sanattaki popülist yaklaşımların köküne kadar çürümüş fakat bir Angelus Novus personifikasyonu gibi umut ışığı olarak bir bütünlüğe vardığına kani olmasını. Bu makale bu gibi soruları çağdaş bir perspektiften tartışarak içeriden birçok alan açmayı hedefler.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Sanat, Tarihsel Materyalizm, Kültüralizm, Meta Fetişizmi, Diyalektik İmge.

1. Derişimsel Kültüralizm: Popülizm Çağında Sanat

Harvey, sanatsal özelliklerinden sıyrıldığında elde kalan şeyin, yine de onu diğerlerinden ayıran bir "kültürel" yanının olduğunu ileri sürer. (Harvey, 2001, s. 394) Değerin emek üzerinden belirlenemeyişinde önemli role sahip bu kültürel nüve, üzerindeki tüm sansasyon ve spekülasyonları etkisiz kılan bir yapıdadır. Sanatsal nesnenin "öz"üne dair ipuçları sunan bu tür bir tespite göre, sanat eserinin dışarıdan başka bir bilişsel müdahaleye ihtiyacı olmadığı gibi, kültürel öğelerden bağımsız bir iradeyi barındırdığı yorumuna varmak mümkün. Hannah Arendt, siyaset ve sanatı karşılaştırırken bu konuya açıklık getirmektedir:

"Somut olanı, bir ölçüde cisimleşen insan düşüncesini öne çıkaran yaratıcı sanatlar - ki üretilen şey kendi başına varolur- göz önüne alındığında siyaset, sanatın tam zıttıdır... Bağımsız varoluş, sanatın üretime; varlığını sürdürebilmek için diğer eylemlere mutlak bağımlılık ise devletin eyleme dayalı bir ürün olduğuna işaret eder."
(Arendt, 1961, s. 153)

Bienallerin, özellikle, gündelik siyasete yönelik aktif rol oynamaya başlamasıyla birlikte sanat alanına dahil olan eylem kavramı, popüler olanın yüceltiği bir döneme rastlaması bakımından dikkat çekicidir. Gregory Shole, 56. Bienal için özel hazırlanan G.U.L.F. Labor adına çıkartılan özel sayıda yer verilen makalesinde yalın siyasetin kültürel siyasete evrildiğinden söz eder. Sanatın, bağımsız yönetilen bir işgücü görünümü verdiği dönemlerdeki

o sembolik gücünü bu alana kaydırmanın gerekliliğini sorgular. (Sholette, 2015) Burada günümüz sanatçılarının siyaset ile olan bağı kültür üzerinden kurduğu rahatlıkla söylenebilir. Kompatsiaris ise, Gielen² ve Hardt³'in çağdaş kapitalizm hakkındaki düşüncelerine dayanarak şöyle der:

"Eleştirelliğe bel bağlayan, fakat yine de neoliberal ekonomik model ve prosedürlerine bağlı pratikler, çağdaş kapitalizme can verirken, 68 Mayıs'ı ve '60'ların karşı kültüründen gelen mirasla, bir eleştiri biçimini etkisiz kılıp; kurumsallaştırır." (Kompatsiaris, 2014)

Burada sözü edilen ve kurumsallaştırılarak etkisiz kılınan eleştirel söylem, diğer bir deyişle post gerçek halini alarak, ilişkisel estetiğe teğellenir. Bütünsel sistemin ideal bir birimsel ögesi halini alır. 2015 yılında Danimarka Pavyonu'nda sergileme yapmak üzere seçilen Danh Võ ile üç ayrı sergi gerçekleştirmiş ve New York'un önemli sanat galerileri sahiplerinden biri olan Marian Goodman, müzelerin, sanat eseri alımında koleksiyonerlerin karşısında giderek elinin zayıfladığını; müzayedelerin piyasaya egemen olduğu günümüzde, satış rakamlarının yükseldikçe sanatın gelişimine zarar veren bir ortam oluştuğuna işaret eder. (Randy Kennedy, 2016) Bu gibi yüksek fiyata alınan eserlerin bienallerde sergileme imkânı elde ediyor oluşu ise bir nefes alma alanı açmaktadır.

1.1 Çağdaş Sanatta Ben İdeali'nin Yönetimi

Profesyonelleşme, Merriam-Webster'a göre bilinen ilk kullanımı 1856'ya tarihlenen (Professionalism, 2017) ve endüstri çağının da başlangıç dönemlerine rastlaması bakımından, modernist idealin ön plana çıkardığı önemli kavramlardan biridir. Çağdaş anlamda profesyonelleşmenin geçen yüzyıldan kalma yöntemlerle adeta geleneksel hale geldiği söylenebilir. Gönüllülük esasına dayalı iş olanakları bakımından, alanında yetişmekte olan

² Pascal Gielen, müdürlüğünü yaptığı Groningen Üniversitesi Toplumda Sanat Araştırma Merkezi'nde Kültürel Siyaset ve Sanat Toplumbilimi'nde profesör olarak görev yapmaktadır. Post-fordist Zamanlarda Sanatçı Olmak; Sanatsal Çokluğun Mırıltısı: Küresel Sanat, Siyaset ve Post-fordizm; Topluluk Sanatı: Sınır İhlali Siyaseti... v.b. bir çok kitapla uluslararası üne kavuşmuştur. (Supervisors, 2017)

³ Edebiyat kuramcısı ve siyaset felsefecisi Michael Hardt, en çok Antonio Negri ile ortaklaşa yazdığı İmparatorluk, Çokluk: İmparatorluk Çağında Savaş ve Demokrasi, Uluslar Topluluğu gibi kitaplarla uluslararası düzeyde haklı bir ün elde etmiştir. Duke Üniversitesi'nde edebiyat profesörü olarak görev yapan Hardt, Avrupa Yüksek Okulu'nda da felsefe profesörlüğü görevini yürütmektedir (Srdjan Cvjeticanin, 2017)

elemanlar için şu gibi ilanlara rağmen yine de yarışmaya dönüşmesi, bienal gibi etkinliklerin Post-fordist üretim modelini halihazırda takip ettiğinin bir göstergesi olabilir:

"Ekibimizde yer alacak gönüllü stajyerler, İKSV ekibinin bir parçası olarak organizasyon deneyimi kazanacak ve günlük yemek desteğinden faydalanacaklar."
(*Açık Pozisyonlar*, 2016)

Bunun yanında çok düşük rakamlara, temel masrafların karşılandığı programlar sunan özel kurumların ilanlarına da rastlamak mümkün:

"Yardımcı4- Araştırmacı Bursu (kapsamında)... haftanın dört günü İngiltere Pavyonu'na gözcülük edecek ve arta kalan zamanlarında da British Council'in belirlediği bir alanda araştırma yükümlülüğünde... bulunacaklardır." (Debbie Leane, 2016)

Her türlü haz ve tatmini kariyer uğruna feda eden bu adanmışlık, Modern idealin yalnız kendi dinamikleri ve işleyiş süreci içinde rastlanılan, ilk başta karşı çıktığı ve ancak bu yaratıcı süreçte yeniden yorumladığı yeni bir romantizmle, açıklanabilir bir olgudur. Bienallerin genelde sosyal sorunlara odaklanan projelere ev sahipliği yapması da bu idealist yapılanmayı gözler önüne serer niteliktedir. Ancak genel itibarı ile böylesi bir hassasiyete, kurumsal gelenekler düzeyinde herhangi bir bienal organizasyonunda rastlamak oldukça zordur. Yine de talebin üst seviyelerde seyretmesi ve beklentilerin yönlendirmesiyle bu zaafiyetin, bizzat mağdurları tarafından karşılanır durumda olduğu gözlenebilir. Bu konuda Arendt'in kültür krizi ile ilgili makalesinde şu düşüncelere yer verdiği görülür:

"Büyük sanat yapıtları, öz-egitim ya da öz-gelişim amacına hizmet etmeleri durumunda daha az suistimale uğramaz; verili süre zarfında bir kişinin irfanını artırmak için kullanıldığı gibi, duvardaki bir deliği kapatırken yerine getirdiği işlev de aynı şekilde yararlı ve yerinde olabilir. Bu iki durumda da sanat gizli amaçlar uğruna"

⁴ Kâhya anlamına gelen "Steward" kelimesinin yerine İngilizce'deki "Assistant" kelimesi uygun görülmüş; fakat sergilenen tutum ve düşüncenin yansıtılması bakımından çevirinin orijinali de burada verilmiştir.

kullanılmış olur. Kişi, yerinde olsun ya da olmasın, bu kullanım alanlarının sanat ile uygun bir ilişkisi olmadığını bildiği sürece hey şey yolundadır." (Arendt, 1961, s. 203)

Ben idealinin topluma devri ile ikâme edilen konformist kaygı, estetiğin dilinde popülist bir anlatıma dönüşme tehlikesini daima içinde barındırır. Bu yönüyle Fırat ve Bakçay'a göre siyaset alanında daralan söylem olanakları, kendini çağdaş sanatın bir formu olarak gösterme eğilimindedir. (Fırat & Bakçay, 2012, s. 6) Örneğin: görünürlük kazanmak uğruna, bienalin kısıtlı bütçesi dolayısıyla, sanatçıların sömürüye maruz kaldığından söz eden Artur Żmijewski, 7. Berlin Bienali küratörü olarak, her ne kadar bu yapıya karşı çıkan, "...Kendi gerçekliğini yaratan, siyasetin icrası için alan açan..."⁵ bir sergi konsepti geliştirmiş olsa da özeleştiriden kaçınmadan adını koyar: "Kurumsal şiddet". (Żmijewski, 2016)

1.2 Sanat Nesnesinde Bütünsellik Sorunsalı

Ulus Baker, "imaj nedir?" sorusuna cevap ararken Benjaminci düşünce sistemi ile şu tanımlamayı yapar: "Bir imaj kesinlikle tek yönlü değildir: basit bir 'yüzeye' indirgenemez, buna rağmen biz ondaki bütün yayılımları, örüntüleri ve boyutları kavramak zorundayız.". (Baker, 2010, s. 214) Dolayısıyla, herhangi bir kavramın başlığı altında imgenin, tahayyülü sınırlayan bir amaca hizmet etmesi de olasıdır. Eleştirinin şahsiliği karşısında duygulanımın maruz kaldığı bir biyo-iktidardan söz edilebilir mi? Belgesel yaklaşım, samimiyet gerektirir. Her ne kadar onu hazırlayan koşullar arkaplanda yer alsada; düz ve berraktır. Tamamen kendisini ifade eden bir tarza sahiptir ve dolayısıyla ondan daha küçük bir birime parçalanamaz. Bütünsel bir analize olanak verir. Diyalektik imgenin de böyle bir yapısı vardır. Gerilimin en yoğun olarak yaşandığı teğette kendini en saf hali ile görünür kılar.

Adorno'nun "Estetik Teori"sinde de değindiği üzere: "Sanat'a bir sosyal işlev öngörülecekse, bu işlevsizliği olabilir.". (Adorno T. W., 2002, s. 227) Burada işlevsizleşen, kavramı ile diyalektik gerilime sokulan; kavramına direnen ve daima galip gelen, onu dönüştürüp yorumlayacak güce sahip sanat eseridir.

⁵ 7. Berlin Bienali manifestosundan.

Öyle görülmektedir ki zaman zaman sanat, görünüşte "Devrim" için bir araca indirgenerek; felsefî metini destekleyen diyalektik bir nesne olarak algılanmaktadır. Modern dönemin geleneksel imge ile avangart mücadelesini takiben, güncel olanın konformizminde yüceleşip; kurgusal mekânın bütünleyiciliğinde bir alt başlık olmayı kabul eden sanatsal faaliyetlere dair, günümüzde birçok örnek verilebilir⁶.

1.3 Bir Meta Fetişizmi Olarak Söylemin Diyalektiği

Marx'ın Kapital'ini, özellikle de modern sosyalist idealin kapitalizm karşısındaki durumu göz önünde bulundurulduğunda, etkili olmaktan böylesine uzak bir zaman diliminde sembolik olarak okumak, onu ancak bir ağıta dönüştürebilir. Keza bu oldukça diyalektiktir. Burada sözcükler diyalektik imge öbekleri görevi görür. Lukács'ın ortaya attığı kavramla deyim yerindeyse "ikinci doğa"yı görünür kılan bir işlevi de vardır. Stahl'a göre bütünü kavramanın problemlili olduğu yerde izleyici, kapsayan bir söylemin karşısında çaresiz kalır. (Titus Stahl, 2016) Burada Kapital, sözcüklerin dogma halinde ilahî bir oratoryo ile edilgen bir şekilde dinlendiği bir vaaza dönüşmektedir. Oysa Marx'ın doğalcılığı, felsefenin kısır kavramları arasında sıkışıp kalmamayı; harekete geçmeyi öğütlemesi açısından, bugün sanatsal aktivizme daha yakın görünmektedir. 70'li yılların başından itibaren değişen, dönüşen güncel sanat pratiğinin, özellikle bienallerin çatısı altında daha siyasî ve eleştirel hale geldiği görülmektedir. Çoğu zaman sosyo-ekonomik sorunları hedef alan kurgusal söylemin hâkimiyetinde, dolaylı ya da doğrudan bir iktidar çatışmasına sahne olan bu altyapı, sanatın ilişkisel yaratımı üzerinden bir kamusal sunmaktadır. Güncel konjonktürün belirlediği bu görsel-işitsel-deneyimsel kültürün gelişen dil olanaklarını sorgulamak, bilhassa günümüzde önemli bir ihtiyaç halini alır.

Çok sesli bir kamusal alanı tanımlayan sanat piyasası, onu besleyen çeşitli amaçlar doğrultusundaki kültür, kurum ve kuruluşların yön verdiği mecralara sahiptir. Geçmişte bakıldığında bunu bir dönem doğrudan ele alan Bienal de günümüzde bu alana daha derin ve ilişkisel düzeyde bir katkıda bulunmaktadır. Pavyonlarda temsil edilmek üzere yapılan sanatçı tercihlerinin stratejik önem taşıdığı günümüzde artık tek yönlü bir okumanın da mümkün olmadığı aşikârdır. Modernizmde görüldüğü gibi büyük ideallerin günümüzde yerini, romanesk

⁶ Fluxus gibi son derece müze ve koleksiyon karşıtı bir hareket dahi kendi içerisinde bölünerek, önce bu üni kullanan sanatçıların bireysel çıkış noktası olmuş; dağılmasını takiben günümüzde önemli müze ve koleksiyonlara "ait" olmaktan kurtulamamıştır.

bir cüretle⁷ savaşıarak ele geçirilen bir olgu olarak çeşitli kurumsal mekânlara bırakmasıyla, uluslararası ilişkilerin gayri resmî özümsetme politikalarının bir uzantısı haline gelen sayısız güncel sanat pratiğinde kavramsallaşan didaktik anlatı öbeklerine rastlamak mümkün. Mutenalaştırma⁸'nin masumane kılıfında özgürleştirmeyi takiben biyo-iktidar mekanizmalarına dönüşen bu alanlar, ancak bireyin ben idealini topluma devretmesiyle sürdürülebilir olma imkânına kavuşmaktadır. Bu görünürde şeffaflaşan sistem, bazı özel ayrıcalıkları da talep eder. Buck-Morss'a göre: "Rüyası görülen toplumsal dönüşüm potansiyeli gerçekleşmezse, gelecek kuşaklara tarihin onlara ihanet etmiş olduğunu öğretebilir.". (Buck-Morss, Rüya Alemi ve Felaket, 2004, s. 8-9) Sahte deneyimlerin ikna edici kaygan zemininde fanatizm oldukça kolay sağlanabilir bir olgudur. Utancı örtmeye çalışan, bahane üretimi odaklı anakronik bilgi öbeklerinde onulmaz hasarlara yol açabilecek yeni bağlantılar keşfeder. Feda edilmesi gerekenleri söyler ama onlarla en ufak empati bile kurmaz. Uzaktan kumandalı bir konformizme sırtını yaslar. Sanatın düşmemesi gereken bu tuzak, yani popülizm, onu hak ettiği saygınlıktan alıkoyacaktır. Zamanla değişim değeri, konseptinin önüne geçecek şekilde kontrolden çıkarak, etkinlik alanını daraltabilir. Yukarıda verilen örnekler ışığında bu ayrımın farkındalığına duyulan ihtiyaç her zamankinden daha fazladır.

Günümüzde doğrudan bir "Ethos" değil, tanıtımın araçsallaştırdığı bir "Pathos" ve dolayısıyla da Özcan⁹'ın da belirttiği üzere kültüralist bir sistem söz konusudur:

"Denilebilir ki kültüralizm, çağdaş dünya kültüründe, sanat-siyaset ilişkisinin yeniden düzenlenmesinin adıdır. Bu yeni tasarımda, sanat da, siyaset de, ötekiliğin,

⁷ Metafor. Bkz. Don Quixote

⁸ Basra'daki Saddam Hüseyin'e ait sarayın, savaş süresince İngiliz askerleri tarafından bir karakol görevi görmesini takiben, askerlerin binayı boşaltması ile hasarın onarılması için 3,5 milyon dolarlık büyük bir bütçe ayrılarak; British Museum'un da bedelsiz küratörlük hizmeti sunduğu bir arkeoloji müzesine dönüşecek olması, burada yapılması planlanan güncel sanatla ilgili etkinlikleri gerçekleştirme planı için bir basamak niteliğindedir. Bunda, savaş sonrası gelişen şehrin büyük oranda petrol ticaretinin merkezlerinden biri olma yolunda ilerleyişinin de rolü büyüktür. Gelirin 3 milyon dolarlık kısmı yerel hükümetten kalanı ise Basra Dostları Müzesi adlı bir İngiliz kuruluşun büyük çoğunluğunun petrol şirketlerinden toplanan bağışlar sayesinde karşılanmıştır. (Lawler, 2016) Böylesi bir örneğin yanında keza 1997'de Art in America 'da "Yüz yılın iş anlaşması" başlığıyla yer alacak Guggenheim Bilbao Müzesi'nden de söz edilebilir. Şehrin yenilenmesi projesi kapsamında, Bask Özerk Bölgesi'nde 1989 yılında alınan karar doğrultusunda, birikmiş borç nedeniyle ekonomik gerilemenin kendini gösterdiği liman bölgesini dönüştürmek üzere alınmıştır. %25'lerin üzerinde işsizlik, hava kirliliği ve eski moda demir ticareti yerine hizmet, finans ve yüksek teknoloji sektörlerine yer açmak amacıyla turistik ve kültürel olanaklar yaratmak hedeflenmiştir. (Skylakakis, 2005)

⁹ Mardin Artuklu Üniversitesinde görev yapmakta olan Yardımcı Doçent Doktor Şefik Özcan, aynı zamanda e-skop dergisine yazar olarak katkıda bulunmaktadır.

içerilebilecek bir farklılık düzeyine indirgenip pazarlanabilmesinde iletişimsel eylemin gücüne tabi kılınır. Enformasyon, düşünce, metin, bilgisayar programları vb. ile birlikte, sanatın da bir üretim gibi örgütlenmesi, sanatçının eylemi ve ortaya konan yapıt/eserin bir "iş" (work) olarak adlandırılması, onu da sembolik, gayri maddi bir emek türüne indirgemiş ve kültüralist politikalara entegre etmiştir." (Şefik Özcan, 2016)

Floris'in de dikkat çektiği üzere reklamcılığa dayanan pazar tarafından tehdit edilen kamusal alan, ben idealini ona teslim etme arzusuna kapılabilir. (Floris, 2012, s. 69) Marx'ın analizine göre kapitalist sistemde ihtiyacı karşılamanın yerini alarak; tek ölçüt haline gelen kâr (Bocock, 2014, s. 16) maksimizasyonu ideali, burada oynadığı rol bakımından önemlidir. Püritan¹⁰ bir çabayla bienallerde beliren çoğu didaktik sanat eserine de bu dönemde rastlarız. Buck-Morss bu durumu: "...Duyuların bilişsel kapasitesinin uyuşması" olarak tanımlar. (Buck-Morss, Rüya Alemi ve Felaket, 2004, s. 118) Çok yakın tarihte Panama Belgeleri ile açığa çıkan bağlantılar, sanat-piyasa ilişkileri açısından yeni tartışmaları da gündeme getirir:

"Dokümanlar, sanat eseri satan ya da alanların diktatörler, siyasetçiler, dolandırıcılar ve bu gizlilik sunan alanlardan faydalanan diğerlerinin, küresel finans sisteminin aynı karanlık köşelerini kullanmakta olduğunu gözler önüne serer." (Jake Bernstein, 2016)

Fakat güncel sanatın bu karanlık ve spekülatif yönünden sakınmak için ne gibi önlemler alınmalıdır? Piyasa işlemlerinin hız kazanmasıyla göreceli olarak hayatın tüm alanlarında hızlı akan zaman, "Tarih Meleği"nin fırtınaya yakalanan kanatlarını daha da gerer. Küresel ekonominin kuralları dahilinde çalışmak durumunda kalan sanatçı, belirli aralıklarda, proje odaklı sergiler tasarımılamalıdır. Böylesi bir serbesti, ciddi sorumlulukları da beraberinde getirir. Aynı zamanda, üretimin değişim değeri konusunda büyük söz sahibi olan piyasaya karşı çoğu durumda savunmasız bir konumdadır. Bernstein'ın bu konudaki tespitleri şunlardır:

"Geçmiş yıllarda, sanat eseri fiyatlarında dramatik bir artış yaşandı; işlemler çoğunlukla denizaşırı şirketler, paravanlar, serbest ticaret bölgeleri, manipüle edilmiş

¹⁰ İngiltere'de 17. yy'da ortaya çıkan ekonomik duruma ilişkin oluşan bir hareket. (Bocock, 2014, s. 22)

açık artırmalar ve pazarlıklı satışlar ile gölgelendi. Bir yandan saydamlıktan kaçmak, hukukî işlemleri sınırlamak ya da sınır ötesi operasyonlara kolaylık sağlamak için gizlilik yasal olarak istismar edilebilirken; vergi kaçırmak, kanunsuz tasarruf geçmişini gizlemek gibi menfur amaçlar için de istihdam edilebilmektedir. Sanat eseri kolayca taşınabildiği, pahalı olduğu ve yeterince denetlenmediğinden dolayı, yetkililer, sanat eserinin sıklıkla kara para aklama için kullanıldığından kuşkulmaktadır... Sanat, paralarını güvenli ve تنها limanlarda zulalamayı arzulayan küresel seçkinler için kıymetli bir malvarlığına dönüşmüştür." (Jake Bernstein, 2016)

Thornton'un, Robert Storr'un 2007'deki 52. Bienal'inde edindiği bilgi ve deneyimlerine göre bienaller de, dışışleri politikalarına uygun mekânsal sunum olanakları içeren yapısı gereği (Thornton, 2012, s. 234) yer yer sosyo-ekonomik çıkarları gizleyen, güncel sanatın post-endüstriyel bir çözümünü de içerir:

"Neredeyse her ulusal pavyonun içinde, sergilenen sanatçıyı temsil eden sanat simsarları duruyor. Bazı ülkelerde satış resmen olmaması gerekiyor. Bazılarında pavyonun sahibi olan devletin satışlardan yüzde alması bekleniyor. Bazı sanat simsarlarının, eserin Bienal bittikten sonra satıldığını söyleyerek sistemi alaşağı ettikleri anlaşılınca, üçüncü bir anlaşma türü en yaygın olanı haline gelmiş. Sanat simsarları imalat, nakliye ve kutlama partisinin masraflarını karşılıyorlar, bunun karşılığında sanki kendi galeri mekânlarındaymış gibi satış yapmakta özgürler. Yine de bu kimsenin açık açık konuşmak istemediği bir konu." (Thornton, 2012, s. 233)

2. Tarihsel Materyalist 2.0

"Bireyselleşme" kavramı, Post-fordist dönemin tüketim kültürü üzerinde kilit rol oynamaktadır. Romantik idealizmin modernist bir yeniden uyarlaması olarak nitelenebilir bu kavram, halihazırda güncelliğini korumaktadır. 2012'de Hans Ulrich Obrist'in, e-flux için, filmlerinden oluşan bir serginin küratörlüğünü yapmış olduğu Curtis'e göre kolektif bilişselliği uyuşturan bu tasarruf, sağladığı konformizm ile tekil olma yollarını tutarak, iktidarın elini güçlendirmektedir. Bunu "bireyin fetişizmi" yoluyla başardığını söyleyen Curtis, güncel

sanatın bize bu farkındalığı sağlamak şöyle dursun, bu konuda doğabilecek yeni düşüncelere de engel olduğu kanısındadır (Curtis, 2016):

"Mesajınız bir sanatçı olarak ne kadar radikal olursa olsun bunu, modern kapitalizmin merkezî baskın ideolojisi olan özanlatım ile gerçekleştirirsiniz. Ve bunu yaptığınızda esasen bu canavarı sorgulamaktan, onu alaşağı etmekten epey uzaksınızdır. Bu canavarı desteklemiş olursunuz. Çünkü daha fazla insan özanlatımın her şeyin sonu, nihai bir hedef olduğuna inandıkça iktidarın modern sistemi zayıflamaz, daha da güçlenir." (Curtis, 2016)

Yine aynı yazısında Curtis, radikal sanatın dönüştürücü potansiyelini eleştirmektedir: "Kızgın bir şekilde yapılan eylem ya da yerleştirmeyi içeren radikal sanat, (mesajını verip) evine döner... Kendinizi ifade ettiğinizi hissedersiniz. Fakat dünyayı değiştirmek istiyorsanız kendinizi buna adamalısınız.". (Curtis, 2016) Yine de popülist politik sanatın değiştirmek yerine karşı görüşün kendi popülist savının elini güçlendirmiş olabileceği yönündeki çeşitli tartışmaların, günümüz küresel siyasî gelişmelerin paralelinde önemli yer tutmaya başladığı görülmektedir.

"...Önemli tarihselci yazar kiminle empati kurar. Cevap aksi iddia edilemez bir şekilde muzaffer olandır. Halihazırda hükmeden, her nasılsa, geçmişte daima zafer kazanmış olanın mirasçılarındır. Muzaffer olan ile empati kurmak her zaman mevcut hükümdarların lehine sonuçlanır. Bu, tarihsel materyalist için yeterince çok şey ifade eder. Bugüne kadar kim zafere ulaşmışsa, günümüzdeki hükümdarların ayaklar altında ezilenlerin üstünde yükseldiği gibi zafer yürüyüşünü icra eder. Ganimet, her zaman olduğu üzere, bu zafer yürüyüşüne eşlik eder. Bu kültürel miras denilen şeydir. Tarihsel materyalist, içinde, bir mesafeli gözlemciyle hesaplaşmak durumundadır. Çünkü kültürel miras olarak gözlemlendiği şey, korkuya kapılmadan üzerinde düşünemeyeceği bir neslin parçası ve yığındır. Varlığını sadece onu yaratan büyük dâhilerin çektiği sıkıntılara değil; akranlarının bilinmeyen angaryasına da borçludur. Hiçbir kültürel belge yoktur ki, aynı zamanda barbarlığa da ait olmasın. Ve elden ele aktarılırken, barbarlıktan muaf olmadığı gibi iletim sürecinden de bağımsız değildir.

*O yüzden tarihsel materyalist mümkün olduğu ölçüde bundan uzaklaşır. Bunu tarihin tumarı¹¹ olarak görür." (Benjamin, *On the Concept of History*, 2016, s. 3)*

Keza bu teze göre intiharının sebebi oluşumun bugün itibarı ile kaybedenlerin safında oluşu, onu haksız kılmaya yetebilir mi? Tarihselciliğin sınırları kazananlarla çiziliyorsa, tarihsel materyalistin, bugün, Kapital'i yeniden okuma ihtiyacını da kolayca anlayabiliriz. Bu indirgemeci yaklaşımın yetersizliği, Francis Fukuyama'nın tarihin sonunun ilanından 25 yıl sonra verdiği bir demeçte, teknolojik alanda ilerlemeden bahsederken, tarihin henüz sonlanmadığına¹² yönelik özeleştirisinde de görülebilir. Bu da bize, yazıldığı tarih göz önüne alındığında, tarih yazımının ve yorumunun modern hayattaki yeri ve önemine vurgu yapan Orwell'in 1984 adlı romanından şu alıntıyı hatırlatır:

"Kim geçmişe hâkim olur," diye yayıldı Parti sloganı, 'geleceği kontrol eder: şimdiye hâkim olan geçmişe egemen olur. (Orwell, s. 113)

2.1 Kültürel Disneyfikasyon

Eğlence parkları, hisleri paralyze eder. Weltstadt¹³ gibi her şeyin bulunduğu bir şehrin imitasyonudur. Büyük ölçekli sergi kavramını ilk ortaya atan Georg Simmel'dir. İlişkilerin iş gücü ile birleşmesi sonucu ortaya çıkan kültürel üretim fazlası, talebin çok üzerinde olması dolayısıyla sergi ile sonuçlanır.

Sergi ise geçmişi temsil eder. Çünkü mekânın sonuna ulaştığınızda elinizde kalan şey, yalnızca zamandır. Kitle iletişim araçları, dünya fuarlarının sonunu getirmiştir. Başlar ve biter, zamanında orada olmazsanız geri dönüşü de yoktur. Yerellik tamamen yerle bir edilmiştir. Bu tam anlamıyla arkaik bir durumdur.¹⁴ Önceden kurgulanmış bu sergi mekânında fetiş nesnelere bir "deus ex machina"¹⁵ yordamıyla deneyime sunulmasıyla karşılaşırız. Sergilenenin

¹¹ Ölü deri ve kılları fırçalamak anlamında kullanılan "to brush the grain"; bkz. "grooming".

¹² 6 Haziran 2014'te Wall Street Journal'da yayınlanan "'Tarihin Sonu'nda' hâlâ Demokrasi Duruyor" adlı makalesinde. (Fukuyama, 2016)

¹³ Büyük şehir, metropol anlamına gelen kelime, 1900'lerin Paris'i fakat Berlin'i değil.

¹⁴ Matteo Giannasi'nin 17-07-2015 tarihli ders notlarından alınmıştır.

¹⁵ Burada kastedilen şey, örneğin bir küratör olabileceği gibi; bu konuyu tartışmaya açmayarak onu meşrulaştıran herhangi bir kitle ya da ideolojik özümseme yaratan bir durum da olabilir.

pazardaki dolaşımından daha önde olduğu böyle bir fantazmagorya¹⁶ (Buck-Mors, 2010, s. 101) ancak eğlencenin aurası kavramıyla açıklanabilir bir olgudur. Bunun için Benjamin şöyle der:

"Dünya Sergileri¹⁷ metanın değişim değerini yüceltir. Kullanım değerinin arka planda yitip gittiği bir iskelet meydana getirir. İçine daldığında kaybolması için bir fantazmagorya açar. Eğlence endüstrisi bunu, kişiyi meta haline getirerek kolaylaştırır. Kişi kendinden ve diğerlerinde yabancılaşırken kendini onun güdümlemesine bırakır." (Benjamin, *Exposés III: Grandville, or the World Exhibitions*, 2002)

Güncel sanatın, geçmişin teknolojilerini sergileme aracı olarak kullanışı da post-yapısalcı bir dilin varlığını pekiştirir. Bu konuda kışkırtıcı bir "eğlence" unsuru olmaktan ziyade, Adorno'nun Frankfurt Okulu'nda avangart üzerine geliştirdiği düşünce sisteminde; "...Sanatın olumsuzladığı yabancılaşmış dünya" (Slater, 1989, s. 211) kavramı ile açıklanabilir. Burada gösterilen de artık kendine yabancılaşmış bir konumda işlevsizleşmekte, tematik bütünlük çerçevesinde anlatımın düzleştirici etkisi altındadır demek mümkün. Adorno ve Horkheimer, kültür endüstrisini ele aldığı makalesinde şu görüşlere yer verir:

"Eğlence gibi "Hafif" sanatlar gerilemenin formu değildir. Onları ideale ihanet etmekle kınayanlar toplum hakkında yanılsama içindedirler... Hafif sanat, özerk sanatın gölgesi olarak ona eşlik eder. Ciddi sanatın sosyal kötü vicdamıdır. Ciddi sanatın toplumsal mülkiyeti dolayısıyla kavrayamadığı gerçek, hafif sanata bir nesnel doğrulama görüntüsü verir. Aralarındaki ayrım gerçeğin ta kendisidir: en azından bu iki sınıflandırmanın toplamı olan kültürün negatif yönünü açığa çıkarır." (Adorno & Horkheimer, 2002, s. 405-406)

Marx'ın meta fetişizmi kavramını kültür endüstrisine genişletmekte olan bu tanımlama ve görüşlerin, günümüz bienallerinde de karşılaşılan bir olgu olduğu ve halihazırda güncelliğini koruduğu söylenebilir.

¹⁶ 19 Yüzyılın başlarında (Londra'da 1802 tarihli, başlıca optik illüzyonlar üreten "sihirli lamba" sergisinin ismi olarak ilk kez kullanılmış olan "fantasmagorie" kökenini Fransızca "fantasme" dan (hayalet) alır. Rüyalarda görülebilecek bir dizi gerçek ya da hayalî imge. (Phantasmagoria, 2016)

¹⁷ "World Exhibitions", "Dünya Fuarları" olarak da bilinir.

Sonuç

Sanat tarihinin adını altın harflerle yazdığı sanatçılara da yer veren sergiler bir bakıma Benjamin'i de haklı çıkarmaktadır. Hayal gücüne gerçekliği sorgulatarak ilham veren sanatı, (Buck-Morss, Rüya Alemi ve Felaket, 2004, s. 76) kazananların merceğinden kazananlara sunar. Gün geçtikçe yabancılaşmaya karşı bir tepki halini alan güncel bienal sanatının bile, yine de büyük oranda piyasa değerinden bağımsız hareket edemediğini söylemek mümkün. Diğer zaman ve mekân bakımından büyük ölçekli sanat etkinliklerinin bazılarında da böyle bir eğilime rastlarız:

"Dosyalar, küçük aletler, video yerleştirmeleri, ortak markalaşma fırsatları, kültürler, çatışmalar, doğal afetler, virüs gibi yayılan kültürel oluşumlar, teknolojiler-BB9¹⁸ bir çeşit tüketim eleştirisi üretmeye çalışırken basitçe bunun keyfini süren işlerle dolu. BB9'u sanat dünyasının yeni FOMO¹⁹'larının doruklarına taşıyan, daima benim anlamakta yetersiz ya da bilgisine haiz olamadığım bir şeyler olduğundan emin bir şekilde, sık sık, gösterilen işlerden tatminsizlik duydum... Bundan dolayı, bize gerçek zamanlı durumlar ve bilgilerin sunulduğu serginin görünüşte çok kutupluyu çeker, değişken, post-demokratik, çatışma sonrası dünyası; özenle toplanmış ideolojiler, markalar, tarzlar ve kültürlerin, belirli para karşılığında altını çizer." (Batycka, 2016)

Kapitalist dili etkin bir biçimde kullanan bu tür pratikleri üretim modelinden muaf olmayan bir çerçevede değerlendirdiğimizde, söylem ile yer yer uyuşmayan bir tutum ile karşılaşırız. Diyalektik imgelemi görünür kılan, eleştirel bakışa imkân veren şey tam da bu aralığa denk gelir; kendi gerçekliğine meşruiyet kazandırır.

Kaynakça

Açık Pozisyonlar. (2016, 12 19). İstanbul Kültür Sanat Vakfı:

<http4://www.iksv.org/tr/insankaynaklari/acikpozisyonlar> adresinden alındı

Adorno, T. W. (2002). *Aesthetic Theory*. Londra: Continuum Publishing.

¹⁸ 9. Berlin Bienali

¹⁹ Fear of Missing Out (birşeyleri kaçırdığı endişesi)

- Adorno, T., & Horkheimer, M. (2002). *Dialectic of Enlightenment*. Stanford: Stanford University Press.
- Arendt, H. (1961). *Between Past and Future: Six Exercises in Political Thought*. New York: The Viking Press.
- Baker, U. (2010). *Kanaatlerden İmajlara: Duygular Sosyolojisine Doğru*. İstanbul: Birikim Yayınları.
- Batycka, D. (2016, 06 28). *The 9th Berlin Biennale: A Vast Obsolescent Pageant of Irrelevance*. Hyperallergic: <http://hyperallergic.com/306932/the-9th-berlin-biennale-a-vast-obsolent-pageant-of-irrelevance/> adresinden alındı
- Benjamin, W. (2002). *Exposés III: Grandville, or the World Exhibitions*. H. E. Rolf Tiedemann içinde, *The Arcades Project* (s. Cambridge, Massachusetts, Londra). 2002: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, W. (2016, 08 02). *On the Concept of History*. Theses on History: http://members.efn.org/~dredmond/Theses_on_History.html adresinden alındı
- Bocock, R. (2014). *Tüketim*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Buck-Mors, S. (2010). *Görmenin Diyalektiği*. İstanbul: Metis Yayıncılık Ltd.
- Buck-Morss, S. (2004). *Rüya Alemi ve Felaket*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Curtis, A. (2016, 12 12). *Is the Art World Responsible for Trump? Filmmaker Adam Curtis on Why Self-Expression Is Tearing Society Apart*. (L. Abrams, Röportaj Yapan) Artspace. adresinden alındı
- Fırat, B. Ö., & Bakçay, E. (2012, 12 20). *Çağdaş Sanattan Radikal Siyasete, Estetik-Politik Eylem*. *Toplum ve Bilim, Sayı: 125*, 41-62. e-skop: <http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-sanattan-radikal-siyasete-estetik-politik-eylem/1384> adresinden alındı
- Floris, B. (2012). *Kamusal Alan ve Ekonomik Alan*. É. Dacheux içinde, *Kamusal Alan* (s. 65-74). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Fukuyama, F. (2016, 08 09). *At the 'End of History' Still Stands Democracy*. The Wall Street Journal:
<http://www.wsj.com/articles/at-the-end-of-history-still-stands-democracy-1402080661>

adresinden alındı

Harvey, D. (2001). *Spaces of Capital*. New York: Routledge.

Jake Bernstein. (2016, 07 14). *The Art of Secrecy*. The Panama Papers ICIJ:

<https://panamapapers.icij.org/20160407-art-secrecy-offshore.html> adresinden alındı

Kompatsiaris, P. (2014). Curating Resistances: Ambivalences and Potentials of Contemporary Art Biennials. *Communication, Culture & Critique* 7, 76–91.

Lawler, A. (2016, 04 12). *Iraq Is Turning Saddam Hussein's Palace Into a Museum*. National Geographic: <http://news.nationalgeographic.com/2016/04/160411-iraq-saddam-palace-basra-art-museum/> adresinden alındı

Monothetic. (2016, 12 21). Oxford Dictionaries:

<https://en.oxforddictionaries.com/definition/monothetic> adresinden alındı

Orwell, G. (tarih yok). *Nineteen Eighty-four*. Boston New York: Boston Mifflin Harcourt.

Phantasmagoria. (2016, 12 28). Oxford Dictionaries:

<https://en.oxforddictionaries.com/definition/phantasmagoria> adresinden alındı

Professionalism. (2017, 03 01). Merriam-Webster: [https://www.merriam-](https://www.merriam-webster.com/dictionary/professionalism)

[webster.com/dictionary/professionalism](https://www.merriam-webster.com/dictionary/professionalism) adresinden alındı

Randy Kennedy. (2016, 12 19). *Marian Goodman, Art's Quiet Matriarch, Hopes the Market Cools*.

New York Times: <http://www.nytimes.com/2016/12/16/arts/design/marian-goodman-arts-quiet-matriarch-hopes-the-market-cools.html?ribbon-ad-idx=5&rref=arts/design&module=Ribbon&version=context®ion=Header&action=click&contentCollection=Art%20%26%20Design&pgtype=article> adresinden alındı

Searle, A. (2016, 03 29). *Venice Biennale: the world is more than enough*. The Guardian:

<http://www.theguardian.com/artanddesign/2015/may/11/venice-biennale-all-the-worlds-futures-review> adresinden alındı

Sholette, G. (2015). Art out of Joint. A. Ross içinde, *The Gulf: High Culture/Hard Labor* (s. 64-86). Londra: OR Books.

Skylakakis, S. (2005). *The Vision of a Guggenheim Museum in Bilbao*. Massachusetts: Harvard University Graduate School of Design.

Srdjan Cvjeticanin. (2017, 02 15). *Biography*. European Graduate School:
<http://www.egs.edu/faculty/michael-hardt> adresinden alındı

Supervisors. (2017, 02 15). PhDArts: <https://www.phdarts.eu/Supervisors/PascalGielen> adresinden alındı

Şefik Özcan. (2016, 12 27). *İletişimin Ötekiliği: Kültüralizm ve Yeni Medya*. e-skop: <http://www.e-skop.com/skopbulten/iletisimin-otekiligi-kulturalizm-ve-yeni-medya/2436> adresinden alındı

Thornton, S. (2012). *Sanat Dünyasında Yedi Gün*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Titus Stahl. (2016, 07 27). *Georg [György] Lukács*. Stanford Encyclopedia of Philosophy:
<http://plato.stanford.edu/entries/lukacs/#ReiThe> adresinden alındı

Żmijewski, A. (2016, 12 21). *7th Berlin Biennale For Contemporary Politics*. Berlin Biennale:
<http://blog.berlinbiennale.de/en/allgemein-en/7th-berlin-biennale-for-contemporary-politics-by-artur-zmijewski-27718> adresinden alındı