



Avelina Lésper, *Çağdaş Sanatın Sahtekârlığı*,
çev. Emrah İmre, İstanbul: Tellekt Yayınları, 2022, 56 sayfa.

Çöp(lük)ten sanat çıkar mı?

Özdeniz Pektaş

Gündelik ya da hazır nesnelere yoğun olarak kullanıldığı çağdaş sanatın, estetik algı bakımından, birbirini tamamlayan iki durum ortaya çıkardığını söylemek mümkün görünüyor. Bunlardan ilki, sanatçının kullandığı malzemelerin bir sanat eseri oluşturduğunun anlaşılmasındır. Damien Hirst'ün, Eyestorm Galerisi'nde sergilenen, yarı dolu kahve fincanları, izmaritlerle dolu kül tablası, boş bira şişeleri ve diğer bazı eşyalardan oluşan enstalasyon eseri, galerinin temizlik görevlisince toplanarak çöpe atılır. Temizlik görevlisi Emmanuel Asare bir gazeteyle yaptığı açıklamada “onu görür görmez bir ah çektim, çünkü her şey darmadağınktı. Bu bana pek sanat eseriymiş gibi gelmedi. Bu yüzden her şeyi toplayıp attım” der.¹ Joseph Beuys'un, Leverkusen'de teşhir edilen, bebek yağıyla ovulmuş çeşitli yerlerine yara bandı yapıştırılmış *Badewanne* (küvet) adlı çalışması ise, temizlikçilerce, tabiri caizse, sanat eseri olmaktan çıkarıldıktan sonra, aynı binada toplantı yapan SPD üyelerince binaları soğutmak için kullanılır.² Görmeye gittiğimiz çağdaş sanat sergilerinde biz de bu iki örnekteki temizlikçilerle aynı duyguyu paylaştık. Ziyaretçilerin pek çoğunun da böyle hissettiğine eminiz.

¹ Donald Kuspit, *Sanatın Sonu*, çev. Yasemin Tezgiden, İstanbul: Metis Yayınları, 2010, s. 13-14.

² Christian Saehrendt ve Steen T. Kittl, *Bunu Ben de Yaparım!: Modern Sanat Kullanma Kılavuzu*, çev. Zehra Aksu Yımazer, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2019, s. 21.



(Joseph Beuys, *Badewanne*)

İkinci durum ise herhangi bir nesnenin sanat eseri olabilmesidir. Kevin Nguyen ve TJ Khayatan isimli, sergideki eserlerden tatmin olmayan ve muhtemelen akıllarından “bunları biz de yaparız” düşüncesi geçen iki genç, San Francisco’daki Modern Sanat Müzesi’nin zeminine bir gözlük bırakır. Bir süre sonra, ziyaretçiler gözlüğün etrafında toplanıp fotoğrafını çekmeye, “eser” hakkında fikirler üretmeye başlar. Nguyen ve Khayatan, insanların tepkilerini videoya alarak sosyal medya üzerinden yayınlar. Sanat müzesi, sergideki diğer eserlerin bu gözlükten pek de farkı olmadığına işaret eden bu eylemi, biraz da kuyruğu dik tutmak için, resmi twitter hesabından “yoksa aramızda bir Marcel Duchamp mı var?” diye sorarak karşılar.³ Bu “her şey sanat olabilir” algısı *Velvet Buzzsaw* filminde de hicvedilir. Galerici John Dondon, sanatçı Piers’in stüdyosunu ziyaret eder. Birlikte stüdyonun üst katına çıkarlar. Dondon, birkaç adım attıktan sonra, gözlüğünü takar ve önündeki nesnelere daha yakından bakmak için çömelir. “Eser”den hayli etkilendiğini gösteren bir tavır ve ses tonuyla “bu... Bu fevkalade” der. Piers “o, sanat değil” diye karşılık verir. Dondon’un önünde duran şeyler, içleri dolu, büyük boy çöp poşetleridir!

Bu yazının konusu olan, hayli küçük hacimli kitabın ana fikri, filmin bu sahnesinden esinle, tek cümlede şöyle özetlenebilir: çağdaş sanat çöplüktür. Lésper’e göre, bu çöplüğün etrafı, yaydığı pis kokuların burunlara hoş gelmesi için

3 <https://www.theguardian.com/us-news/2016/may/27/pair-of-glasses-left-on-us-gallery-floor-mistaken-for-art>. Benzer bir olay İskoçya’da da yaşanır. Bir öğrenci, Robert Gordon Üniversitesi’ndeki sergiye bir ananas bırakır. Serginin küratörleri ananası eser sanarak camlı teşhir standının içine yerleştirirler: <https://time.com/4772143/pineapple-art-prank/>.

Çöp(lük)ten sanat çıkar mı?

tasarlanmış bir dizi sorgulanmayan dogma ile çevrilmiştir. Bunlardan ilki, herhangi bir nesnenin sanata dönüşmesi için, o nesneye bu vasfın atfedilmesinin yeterli görülmesidir. “Eser” üzerinde hiçbir belirgin maddi değişiklik yapılmasına, belli bir yaratıcılık gösterilmesine gerek yoktur. Yani sanat eserinin üretimi öncelikle söylemsel bir eylemdir. Böylece her şey sergilenebilirlik özelliği kazanır: “dışkılar, sevgi, histeri ve nefret gösterileri, kişisel objeler, kısıtlamalar, cehalet, hastalıklar, mahrem fotoğraflar, internet mesajlaşmaları, oyuncaklar, vesaire” (s. 22). Lésper bu durumu Duchamp’ın meşhur Çeşme (*Fountain*) eseri üzerinden örneklendiriyor:

Pisuar önce çeşmeye, sonraysa sanat eserine dönüşmüştür. Pisuarın görünümü hiç değişmemiştir; olduğu gibidir, halen günlük kullanımdaki fabrikasyon nesnelere farksızdır, ancak dönüşümü, büyüü ve dini değişimi Duchamp’ın arzusuyla gerçekleştirmiştir... Değişim görünüme değil, telaffuza dayanır. Söz konusu nesne artık bir pisuar değil, sanat eseridir (s. 11).



(Marcel Duchamp, *Fountain*)

Diğer bir dogma ise şudur: her şey sanat olabiliyorsa, herkes de sanatçı olabilir. Bunun için, ilgili kişiye bu sıfatın atfedilmesi kâfi olacaktır. Her şeyin ve herkesin, özerkliğini ve kurumsallaşmış değerlerini kıskançça korumak isteyen bu alana hücum etmesi ve onu gündelik/sıradan olanın silahlarıyla fethetmesi, bir bakış açısından, sanatın demokratikleşmesi, sanatla hayatın iç içe geçmesi ya da sanatçı-izleyici ayrımının ortadan kalkması olarak görülebilir. Ancak bu durumda neyin sanat ve kimin sanatçı olup olmadığını tartışmaya elverişli maddi bir zemin ve estetik kıstaslar doğal olarak tesis edilemez. Eleştirinin söz konusu olabilmesi için gereken mesafe ortadan kalkar. Sanat eseri ve sanatçının yalnızca öyle adlandırıldıkları için öyle oldukları bu ortamda,

Sanat gerçekleri reddeden bir batıl inançtan ibarettir, dönüşüm mucizesinin var olması için ona inanmak yeterlidir. Hazır nesne [ready-made] kavramıyla insan aklının en temel ve mantıksız haline, yani büyü inancına geri dönmüş oluruz. Gerçekliği reddedince nesnelere sanata dönüşür... Sanat hayali bir inanca indirgenir, varlığıysa bir anlama (s. 11).

Yüksek sanatın gündelik olana burun kıvıran estetik yargılarının yaslandığı hiyerarşiyi yıkma girişimi böylece, söz (“ol dedi, oldu”) üzerine kurulu, kapitalist-mistik bir hiyerarşinin ortaya çıkmasıyla sonuçlanır. Ağızlarından çıkan tek kelimeyle birini sanatçı, bir nesneyi sanat eseri kılmaya muktedir büyücüler en tepededir. Bu büyücülerin marifetleri elbette piyasanın görünmez eli vasıtasıyla zuhur eder. Ortaya peygambervari mucizeler çıkar. Mesela, hiç kimse sizin evinizdeki alelade eşyalara sanat eseri muamelesi yapmaz, ama Damien Hirst’ün sahibi olduğu restoranın tuvalet kâğıtlarına bile müzayedede on beş bin dolar değer biçilir!⁴ Çağdaş sanat finansal spekülasyonun dörtlü at koşturduğu, eserlerin birer yatırım aracına dönüştüğü bir dönemi temsil eder. Hiçbir yaratıcılık emaresi bulunmayan “eserler”, tek renk boyanmış tuvaler/zeminler, üzerinde bir iki ufak değişiklik yapılmış meşhur reklam posterleri milyonlarca dolara satılır.⁵ Eğer sanatın tümüyle piyasaya, spekülasyonlara ve şirketlere tabi hale gelmesi madalyonun bir yüzüysen, diğeri de eserlerin seri imalatıdır. Atölyelerin romantik ortamı ve sanatçının bireysel yaratıcılığı/dehası yerini fabrikaların üretim bantlarına benzer bir sürece ve işçilerin kolektif emeğine bırakmıştır:

Damien Hirst’in ‘The Complete Spot Paintings (1986-2011)’ [Bütün Benek Resimleri] adlı sergisi sistematik olarak kendi kendinin kopyalarını üretir ve sanatı sanatsal anlam taşımayan endüstriyel bir sürece indirger... Son derece sınırlı bir yaratıcılık ve kavramdan yola çıkan bu resimler birbirini tekrar eden fikirlerden

4 Julian Stallabrass, *Çağdaş Sanat: Bir Tarihçe Dipnotu*, çev. Esin Soğancılar, İstanbul: İletişim Yayınları, 2021, s. 37.

5 Bu konu hakkında daha fazla bilgi edinmek isteyenlere *Büyük Çağdaş Sanat Balonu* (The Great Contemporary Art Bubble) belgeselini tavsiye ederiz. Belgesel Türkçe altyazılı ve iki bölüm halinde şuralardan izlenebilir: <https://www.youtube.com/watch?v=P8dH020HJjs> ve https://www.youtube.com/watch?v=rz4w_WC9B-s. Ayrıca bkz. Julian Stallabrass, *Sanat A.Ş.: Çağdaş Sanat ve Bienaller*, çev. Esin Soğancılar, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009. Yeri gelmişken Lésper ile yapılan, çağdaş sanat odaklı bir mülakatın videosunu şu adresten Türkçe altyazılı olarak izlemenin mümkün olduğunu da söyleyelim: <https://www.youtube.com/watch?v=pgF9nate2J0>.

oluşur ve genellikle asistanlar tarafından, sanatçının elinin değmesine gerek kalmadan üretilir. Endüstriyel bir obje olmanın ötesine geçerek sanatsal objeyi endüstriyel üretime dönüştürür; eserler boyut ve renk açısından cüzi farklılıklarla, seri halde üretilir” (s. 37).⁶

Tekrar söylem meselesine dönelim. Sanat eseri öncelikle dilsel olarak kurulan bir yaratıma dönüştürülse de yine de izleyicinin o nesnenin ya da nesnelere maddi varlığına içkin bir anlam taşıdığına ikna edilmesi, daha açık bir ifadeyle, sıradanlığın üstünün yine söze ve çoğunlukla postmodernist kavramlara ve düşünörlere başvurularak küratörlerce yazılan metne başvurularak örtölmesi gerekir. Bu da çoğunlukla muhatabına –kabaca ifade dersek– “çok derin şeyler söyleniyor, ama ben anlayamıyorum” dedirtmeyi amaçlayan bir üslupla yapılır. İzleyiciye, deyim yerindeyse, Ortaçağ’ın Latince okuma yazma bilmeyen köylüsü gibi davranılır. Örneğin, “Loreto Martinez Troncoso’nun *Biblioteca* [Kütüphane] adlı eseri zemine konmuş bir kitap yığmından ibaret değildir, ‘metinlerarası kavramının bir iletişim aracına dönüştüğü bir palimpsestir’” (s. 11) ya da Santiago Sierra’nın *Los Penetrados* (Yarılmışlar) videosu sıradan bir porno değil, “bireylerin sömürölüşüne ve dışlanışına kafa yormaya davet eden ve iktidar yapıları üzerine tartışma başlatan bir eleştiridir” (s. 13) veya “Anna Joelsdottir’in üstüne boya sıçratılmış sopaları ‘resim anlatısının mantıksal temsille bağını koparmak için soyut bir diyalog kuran metaforik bir görüş’”tür⁷, “sanatçının deneyimlediği kaosu temsilidir” (s. 20). Havalı cümlelerin arkasına gizlenen yavanlığın bir örneğini *Kare* (Square) filminde de görürüz. Sanat galerisinin yöneticisi ile röportaj yapan gazeteci, kurumun internet sitesinden aldığı, Mayıs ayında düzenlenmiş bir etkinliğin metnini okur ve yöneticiden kendisine burada ne denilmek istediğini açıklamasını ister: “30, 31 Mayıs. Sergileme ve Sergilememe. Sergilenebilir olanın dinamiklerini ve kamusallığın inşasını Robert Smithson’ın görme, görmeme ruhuyla araştıran bir akşam sohbeti. Görmemekten görmeye, sergilemeden sergilememeye, büyük

6 Başka bir örnek: “Jeff Koons, sanatı için sadece en iyi sanat zanaatçılarını işe almakla övünür. Nitekim Koons’un elli kişiyi istihdam ettiği atölyesinde sanattan çok, tıkr tıkr işleyen bir seri üretim yapıldığı izlenimi ağır basar. Beyaz iş tuluumlu adamlar salonlar arasında sessizce mekik dokur, birtakım objelerin önünde görüş teatisinde bulunur ya da Koons’un heykellerinin iyice cilalanıp parlatıldığı tozsuz odaya çekilirler. Rahat koltuklar ya da yarı yarıya içilmiş şarap şişeleri bulamazsınız buralarda. Sanatçının resimleri üzerinde ekipler halinde çalışan bir sürü ressam [vardır]”. Bkz. C. Saehrendt ve S. T. Kittl, a.g.e., s. 123.

7 Muhatabını süslü laflarla örölmüş anlaşılmazlık zırhının göz alıcı parlaklığıyla etkilemeye çalışan bu üslup elbette çağdaş sanatla sınırlı değildir. 50. sayımızda Martha Nussbaum’un Judith Butler’in postmodernist feminizminin eleştirisine yer vermiştik. Nussbaum önce Butler’dan şu alıntıyı yapıyor: “Toplumsal ilişkileri görece benzer şekillerde sermayenin yapılandığı anlaşılabilir yapısal bir izahattan, iktidar ilişkilerinin tekrara, yakınsamaya ve yeniden artikülasyona tabi olduğu bir hegemonya görüşüne geçiş, yapı düşüncesine geçicilik sorusunu getirmiş, ve yapısal totaliteleri teorik nesnelere alan bir Althusser’ci teori biçiminden, yapının zorunsuz olasılığına dair içgörülerin, iktidarın yeniden artikülasyonunun zorunsuz mahallerine ve stratejilerine bağlı yenilenmiş bir hegemonya mefhumunu başlattığı bir teori biçimine geçişi işaretlemiştir”. Ardından da bu karmakarışık ifadelerin bir nevi çevirisini yapıyor: “Butler bal gibi şöyle de ifade edebilirdi bunu: Sermayeye toplumsal ilişkileri yapılandıran temel güç olarak odaklanan Marksist izahatlar, bu gücün işleyişlerini her yerde tekdüzeymiş gibi resmetti. Bunun aksine, iktidara odaklanan Althusser’ci izahatlar ise, bu gücün işleyişlerini çeşitlendirir ve zaman içinde değişir olarak görür”. Martha Nussbaum, “Parodi Profesörü: Judith Butler’in Havalı Bozgunculuğu”, çev. Serap Güneş, *Devrimci Marksizm*, Sayı: 50, 2022, s. 145-146.

bir serginin en kalabalık anlarında sergileme ve sergilememenin toposu nedir?”⁸ Yönetici kısa bir süre sessizce gazetecinin yüzüne baktıktan sonra, metnin yazılı olduğu kâğıdı gazeteciden rica eder, kafasından geçenleri toplarlar: “Yani bir nesneyi bir müzeye koyduğunuzda, bu, onu sanat eseri yapar mı? Örneğin, çantanızı alıp şuraya koysaydık, bu, onu sanat eseri yapar mıydı?”. Mesele bu kadar basittir.



(Loreto Martinez Troncoso, *Biblioteca*)

Galeri yöneticisinin sorduğu bu sorular bizi Lésper’in sözünü ettiği başka bir dogmaya, bağlam dogmasına götürüyor: “Bağlam, eseri çevreleyip koruyan ve ona sanat statüsü sağlayan ortam, unsur ve koşullar üzerinden belirlenir. Bağlamların âlâsı müze ve galerilerdir. Objeler müzenin kapısından girdikleri anda başka varlıklara dönüşürler” (s. 16). Eser ve mekân arasındaki ilişki tersine çevrilir. Sanat bağlamını yaratan eserlerin kendisi değil, müzenin büyüsidür. Dışarıda, insanların, günlük yaşamlarındaki işlevine uygun şekilde muamele edeceği nesnelere, sergi

8 Deyim yerindeyse bu “çift çarşısı üslubu”nun kofluğunu bizatihi kendisine başvurularak da gösterilmiştir. Sözünü edeceğimiz olayı bir çeşit çağdaş Sokal vakası olarak adlandırabiliriz. Sokal, *Social Text* adlı dergiye bir makale yollar. Yayınlanmasının ardından, makalenin saçmalıklarla dolu olduğunu, postmodernist bakış açısını ve anlaşılmaz üslubunu alaya almak için yazıldığını açıklar. Peter Boghossian ve James Lindsay de benzer bir olaya imza atar. *Cogent* dergisine “Sosyal bir İnşa olarak Kavramsal Penis” başlıklı bir makale gönderirler. Dergide çıkmasını takiben, Sokal’ın yaptığı gibi, ne amaçla böyle bir makale yazdıklarını kamuoyuna duyururlar. Yazarların ifşası için bkz. https://www.skeptic.com/reading_room/conceptual-penis-social-construct-sokal-style-hoax-on-gender-studies/. Makalenin özet kısmı şöyledir: “Penisin anatomik bir organ olduğu kabul edilse de, henüz bıçak altına yatmamış trans kadınların da penisi vardır. Bu nedenle, penis eşittir erkeklik tutarsız bir inşadır. Biz kavramsal penisin, anatomik bir organ değil, performatif toksik erkeklik ile izomorfik bir sosyal inşa olduğunu iddia ediyoruz. Postyapısalcı söylem eleştirisine yaslanarak ve iklim değişikliği örneğinden hareketle, bu makale, penisin erkek cinsel organı olduğunu öne süren hâkim toplumsal söyleme karşı çıkıyor ve penise erkeklik performansı olarak daha uygun bir rol atıyor”. Şu özeti okuyup da makaleyi derhal reddetmeyen hakemlerin entelektüel birikimine şapka çıkarmamak elde değil(!) Makalenin tam metnine şuradan ulaşılabilir: <https://www.skeptic.com/downloads/conceptual-penis/23311886.2017.1330439.pdf>.

alanında sanat oluverirler. Burada ironik bir durum olduğunu söyleyebiliriz. Hazır nesnelere kullanan çağdaş sanatçılar bir taraftan akademik ve yüksek sanata meydan okumaya meylediyorlar. Diğer taraftan, eserlerinin esas ait oldukları yerde benzerlerinden ayrılmayacağını ve sanat olarak görülmeceğini bildikleri için, yine onun mekânlarını kullanıyorlar:

Guggenheim Müzesi'nde Tino Sehgal adlı sanatçı bir performans için salonların boşaltılmasını rica etmiştir; planladığı performansı kabaca özetlemek gerekirse, salona biri girdiği sırada sözleşmeli iki aktör zeminde öpüşüyor olacaktır. Bu örnekte, asıl eser, eserin kendisi değil, bağlamdır: Mekân olarak müze, görkemli ve boş salonları, mimarisi, özetle Guggenheim Müzesi sanatçının hizmetine sunulmuş bir vitrin olacaktır. Aynı aktörler bir metro istasyonunda ya da Central Park'ta öpüşüyor olsalar, eser diye bir şeyin varlığından söz edilemeyecektir” (s. 18-20).

Buraya kadar aktardıklarımızdan, Lésper'in, meta estetiğinin işgaline karşı sanatın özerkliğini ve bağımsız sanatçı figürünü korumak istediğini görebiliyoruz. Çağdaş sanata yönelttiği eleştirilere her ne kadar katılsak da sermaye toplumun her alanına gittikçe daha fazla nüfuz ederken sanatın ve sanatçının bundan azade kalmasının herhangi bir şekilde mümkün olmadığı kanaatindeyiz ki, özerk sanatın ve bağımsız sanatçı figürünün ortaya çıkış sürecinin bizatihi kendisi de zaten sermaye ilişkisinden bağımsız değildir. Hatta doğrudan bu ilişkinin bir yansımasıdır, ancak mevcudun bir olumlanması değil, hayatla arasına kalın bir duvar örülmüş, her türlü somut toplumsal amaçsallığın reddedildiği,⁹ saf imgesel bir olumsuzlanma olarak. Burjuvazinin işlevsellikten arındırılmış sanatı, kendisinden önceki, (Peter Bürger'in ifadesiyle) dinsel sanat ve saray sanatı eserlerinde olduğu gibi, “birer kült veya temsil nesnesi olarak özgül bir kullanım amacına” hizmet etmez.¹⁰ Din ve saray kendi pratiğini sanatında da olumlarken burjuva sanatı tam tersini yapar. Bu sınıfı somut varoluşundan soyutlayarak ideal bir biçimde tasvir eder:

Burjuva sanatında, burjuvanın kendine dair kavrayışı, hayat pratiğinin dışında kalan bir alanda tasvir edilir. Hayat pratiğinde kısmi bir işleve (araçsal etkinliğe) indirgenmiş burjuva, sanatta ‘insan’ olarak yerini bulur... Hayatın her alanına nüfuz eden rekabet prensibi yüzünden gündelik hayatta giderilemeyen ihtiyaçlar sanatta karşılanabilir, çünkü sanat hayat pratiğinden uzaktır. İnsaniyet, sevinç, doğruluk, dayanışma gibi değerler hayatın dışına itilir ve sanat içerisinde muhafaza edilir.¹¹

9 “Sanatın ayrı bir alan olarak var olması öteden beri ancak burjuva sanatı biçiminde var olmasıyla mümkündür. Sanatın özgürlüğü bile, pazar üzerinden dayatılan, toplumsal amaçsallığın olumsuzlanması olarak meta iktisadına özünde bağlı kalır”. Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer, *Aydınlanmanın Diyalektiği*, çev. Nihat Ülner ve Elif Öztarhan Karadoğan, İstanbul: Kabcacı Yayınevi, 2010, s. 209.

10 Peter Bürger, *Avangard Kuramı*, çev. Erol Özbek, İstanbul: İletişim Yayınları, 2004, s. 103. Örneğin, Fransız Başrahıp Suger'e (1081-1151) göre, sanatın amacı, “kutsal metinler aracılığıyla kavrayamayacakları şeylerin onlara [eğitimsiz insanlara] resimlerle” anlatılmasıdır. Hristiyan teolog Honorius ise (1080-1140) sanatın, eğitimin yanı sıra “Tanrı'nın evini güzelleştirme”ye ve “azizlerin yaşamını anımsatma”ya yaradığını da söyler (Umberto Eco, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, çev. Kemal Atakay, İstanbul: Can Yayınları, 2020, s. 40-41).

11 P. Bürger, a.g.e, s. 103, 105.

Bürger'in bu izahından yola çıkarak günümüzdeki durum için belki şöyle bir tespit yapılabilir: Özerk sanat ve meta estetiği aynı kapitalist toplumun iki farklı tarihsel uğrağıdır. Burjuvazi, kendi ürünü "saf sanat"ın özerkliğini, onu sermayenin değerlendirebileceği yeni bir alan olarak gördüğü için bugün "saf iktisat" ile parçalamaktadır. Bu, beraberinde eser üretiminin fabrikasyon bir sürece benzemesini ve sanatçıların –elbette hepsinin değil– işçileşmesini getirmektedir. Ancak toplumsal amaçsallığın reddi ve burjuvazinin kendini sanat yoluyla "insanlaştırma" girişimi devam etmektedir. Diğer yandan, sanat ile hayatın, avangart akımların amaçladığı şekilde,¹² birincisinin ikincisine nüfuz etmesi biçimde bütünleşmesi de kapitalizmde mümkün değildir. Gerçek hayata şekil veren toplumsal ilişkiler birinciye baskın çıkacaktır ki, çağdaş sanat bize bunu açıkça gösteriyor. Bu çerçevede, metaların esere dönüştürülmesi ve bundan doğan meta estetiği sahte olumsuzlamalardır.¹³ O halde, kapitalizm sürdüğü müddetçe ne sanatın ve piyasanın kendi sınırlarını bilerek bir arada yaşaması ne de sanatın, günlük hayatın bütün alanlarıyla estetik kılınması yoluyla (içerilerek) aşılması olanaklıdır.

Lésper "herkes sanatçıdır" dogmasını eleştirirken "tektipleştirmek, herkesi eşit saymak sanatı komünizme çevirmeye eşdeğerdir" (s. 21) diyor. Eleştirdiği tüm dogmalar, çağdaş kapitalizmin, sanat sahasını dönüştürmesinin bir sonucu iken böyle bir benzetmeye başvurması hayli garip. Burada ne demek istediğini de açmıyor. Kasıt, bürokratik yozlaşmanın sonucu sanatçılar üzerinde baskı kurulması, sanatın devlete tabi kılınması, örneğin, Sovyetler Birliği'nde 1930'ların başında, toplumcu gerçekçiliğin tek üslup olarak dayatılması¹⁴ ise bu ifade bir ölçüde hakikat içermektedir. Ancak buradaki varsayım tektipleştirmenin, yaratıcılığın/dehanın yok edilmesinin komünizmin doğasına içkin olduğu ise bu açıkça yanlıştır. Kapitalist toplumun, sanatın özerkliğinin korunması/yıkılması gerilimi ve bu gerilimin beslediği üslup çeşitliliği Sovyetler'de de hayat bulmuştur.¹⁵ Tarihin bu ilk işçi devleti, müzikteki büyük bir devrime ev sahipliği yapmıştır. Dünyanın ilk ve temas edilmeden icra edilebilen tek elektronik enstrümanı, bugünkü synthesizer'ların da

12 "Avangardistler, sanatın Hegelci anlamda ortadan kaldırılmasını önerdiler: Sanatın yok edilmesi değil, hayat pratiğine dönüştürülmesi, böylece –dönüşmüş bir biçimde olmakla birlikte- muhafaza edilmesi" (P. Bürger, a.g.e, s. 104). Bu tutumu şu sözlerle örneklendirebiliriz: "Yeni sanatçı karşı çıkar: artık resim simbolizm ve illüzyona dayanan taklitten kurtulmuştur, o direkt olarak taştan, ahşaptan, demirden, kalaydan, kayalardan ve geçici duyguların saydam rüzgârlarıyla her yöne çekilebilen hareketli organizmalardan sanat yaratır. Her türlü plastik sanat ve resim sanatı gereksizdir" ("1918 Dada Manifestosu", *Dada Manifestoları* içinde, .çev. Melis Oflas, İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları, 2008, s. 83).

13 P. Bürger, a.g.e, s. 111.

14 Toby Clark, *Sanat ve Propaganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*, çev. Esin Hoşsucu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017, s. 108.

15 "Maleviç sanatında kozmik bir armoniyi arıyorsa, Tatlin de mekanik bir armoniyi arıyordu. Birinin evreni metafizik, diğerrinki makine. Biri için ideal formlar, ideler, kavramlar, diğeri için üretim araçları. Biri geometriyi uzayda arıyor, diğeri doğada... Maleviç ve Tatlin arasındaki gerilim öyle noktalara geliyor ki, Tatlin onunla aynı kentte oturmaya katlanamayacağını ilan ediyor... Aslında aralarındaki temel mesele sanatın özerkliği konusunda düğümleniyor. Maleviç sanatın özerkliğini azamileştiriyor; sanatı bilimin de, felsefenin ötesinde başlı başına bir bölge olarak görüyor. Tatlin ise sanatın özerkliğini yıkıyor, onu sanayi ile, üretim ile özleştiriyor" (Ali Artun, *Sanatın İktidarı: 1917 Devrimi, Avangard Sanat ve Müzecilik*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2019, s. 61-63).

atası olan Theremin'in mucidi Sovyet fizikçi ve müzisyen Leon Theremin'dir.¹⁶ *Star Wars* serisinin yaratıcısı George Lucas, film yapmaya başladığı yetmişli yıllarda Sovyet sinemacılarının, devleti eleştirmedikleri müddetçe, kendilerinden çok daha özgür olduklarını, Amerikalı yönetmenlerin ise sinema endüstrisince çok daha dar bir yelpazede ve ticari kazanç getirecek filmler çekmeye mecbur bırakıldıklarını söylemektedir.¹⁷ Lésper'in tektipleştirme ithamına karşı örnekler çoğaltılabilir, ama bu kitap incelemesi yazısının sınırlarını aşmamak için bu kadarıyla yetinelim.

Son söz olarak da şunu söyleyelim: yukarıda tektipleştirme, yaratıcılık/deha düşmanlığı komünizmin doğasına mündemiç değildir, dedik. Ancak, bize kalırsa, komünizm yalnızca tekil ülkelerde değil, tıpkı bugün kapitalizmin olduğu gibi, dünya çapında bir düzen olarak tesis edildiğinde, sanatın özerkliğini de sanatçı figürünü de ortadan kaldıracaktır. Yani avangart akımların hüsrarla ve hatta yıkmaya çalıştıkları şeyin bir parçasına dönüşmeleriyle sonuçlanan girişimlerini, hem sanatın özerkliğinin hem de meta estetiğinin kaynağı olan sınıfsal ilişkileri sonlandırarak nihayete erdirecektir¹⁸; sanatı (ve yaratıcılığı/dehayı) bireysel ve toplumsal günlük hayat deneyiminin (estetik+işlev) parçası haline getirecektir.¹⁹ Çayı karıştırdığımızda şeker nasıl görünmez hale geliyor ama tadını alıyorsak, sanatın komünizmdeki konumu da böyle olacaktır.

16 Özdeniz Pektaş, "Leon Theremin: Bilim Adamı, Müzisyen, Casus", *Devrimci Marksizm*, sayı: 38, 2019, s. 73-79.

17 <https://www.youtube.com/watch?v=SWqvaMEFIdI>.

18 "Politik mücadeleler ortadan kalktığı ölçüde (ve sınıfların ortadan kalktığı bir toplumda bu türden mücadeleler de zaten olmayacaktır) özgürleşmiş tutkular tekniğe ve sanatı da içeren yapıcılığa yönelecektir. O zaman sanat da daha açık, daha ergin, daha kıvamını bulmuş olacak ve her alanda hayatın ilerleyen kuruluşunun en kusursuz yöntemi haline gelecektir. Başka şeylerle ilgisi olmayan bir 'güzellik' olmaktan çıkacaktır" (Leon Troçki, *Edebiyat ve Devrim*, çev. Hüseyin Portakal, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1989, s. 192-193).

19 Estetik ile işlevin ya da sanat ile tekniğin iç içe geçmesine bugünden küçük bir örnek vermek istesek, sanırım ki, Moskova metro istasyonlarından daha iyisini bulmak zor olur. Fotoğraflarını görmüş olanlar ne demek istediğimizi anlayacaklardır. Henüz görmemiş olanlar da hem bunlara bir göz atsın hem de bir müze ya da sarayı andıran bu istasyonları, New York ve Londra'daki muadilleriyle karşılaştırsın.