



Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Sciences

Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 6, Sayı: 36, Nisan 2019, s. 541-554

ISSN: 2149-0821 Doi Number: <http://dx.doi.org/10.16990/SOBIDER.4949>

Dr. Öğr. Üyesi, Şirin YILMAZ

Sakarya Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi

Resim Bölümü, sirin.ylmz.sirin@gmail.com

Emel ERDEN

Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı

yüksek lisans öğrencisi, emel.erdemmm@gmail.com

SANAT/SİYASET İLİŞKİSİ AÇISINDAN ESTETİK REJİMİN DÖNÜŞÜMÜ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Özet

Sanat/siyaset arasındaki bağın, özellikle sanatın kendine içkin meselelerinin önem kazandığı, dışsal etkiye mesafe koyduğu özerkleşme sonrasında, önemli bir tartışmayı doğurduğu söylenebilir. Buna göre yeni bir estetiğin tanımlandığı görülür. Rancier’de *estetik rejimi* olarak tanımlanan, sanatın kendine içkin tartışma alanının, tarihsel bir biçimde farklılaşması kaçınılmaz olmakla birlikte; burada sanatın kendi iç dinamiklerinin mi, toplumsal örgütlenmelerin mi belirleyici olduğu gibi sorular açığa çıkar. Bu çalışma; sanat/siyaset merkezli dönüşümün, sözü edilen dinamikler beraberinde, ne şekilde tartışıldığına bakarak; estetik rejiminin günümüze değin geçirdiği dönüşümün irdelenmesi amacını taşımaktadır.

Neticede, romantiklerle gündeme gelen özerkliğin, günümüze değin toplumsal süreçlerin etkisi ile estetik alanda ortaya çıkardığı dönüşümün, farklı düşünce rejimleri doğurma potansiyeli barındırdığı görülmektedir. Öyleyse bunlar, çelişkili ve çatışmalı kapitalist düzlemde, özerklikler ve avangardların oluşturduğu ayrı estetik politikaları gündeme getireceklerdir. Asıl olan bu politikaların *sanatın özgürleşme koşulu olarak özerkliğine ve ütopyasına* etkileridir. Olası bir yeni avangard söylemin son tahlilde bu tartışma ekseninde kurgulanması mümkün olabilir.

Anahtar Kelimeler: sanat/siyaset, sanat/hayat, estetik rejimi, özerklik, avangard

IN TERMS OF THE ART AND POLITICS RELATIONS AN INVESTIGATION ON THE TRANSFORMATION OF AESTHETIC REGIME

Abstract

It can be said that the connection between art and politics gave rise to an important debate, especially after the autonomization, in which the self-imposed issues of art have gained importance and distance to external effects. Accordingly, a new aesthetic is defined. Although it is inevitable that the discussion area of art, which is defined as the aesthetic regime in Rancier, is historically differentiated; questions such as whether the internal dynamics of the art itself or the social organization are decisive. This work; looking at how art / politics-centered transformation is discussed with the dynamics mentioned; The aim of this course is to examine the transformation of aesthetic regime until today.

As a result, it can be seen that the transformation that the autonomy brought to the agenda with the romance and the transformation of the aesthetic area with the effect of the social processes up to now has the potential to give birth to different thought regimes. So, they will bring up separate aesthetic policies of autonomies and avant-gardes on the contradictory and conflicting capitalist plane. It is the effect of these policies on the autonomy and utopia of art as a condition of emancipation. In the final analysis, a possible new avant-garde discourse may be constructed on the axis of this discussion.

Key Words: art/politics, aesthetics regime, autonomy of art, avantgarde

GİRİŞ

Sanatın ve siyasetin sıklıkla ilişkilendirilmesi ya da bu ilişkinin reddedilerek sanatın saflık ölçütü üzerinden tanımlanması, esasen sanatın özerkliği konusu ile ilişkilidir. Bu açıdan konu, felsefe, sanat tarihi, sosyoloji alanlarını ilgilendiren çoklu etmenlere sahip bir tartışmalar bütünüdür. O halde bu alanları da dahil edecek biçimde devam eden, ama estetik düzleminde süren tartışmaların içeriğine bakılarak, bunların karşılaştırılması; konunun anlaşılması açısından faydalı olacaktır.

Estetiğin sınırları ya da kapsamı, farklı görüşler beraberinde çeşitlenmektedir. Tarihsel açıdan bakıldığında; başlangıçta metafizik gibi felsefenin bir alanı olan estetik; sonrasında gündeme gelen ve özerklikle yakından ilgili olan sanatın kendine içkin kurallarını ve çerçevesini ilgilendiren bir alana dönüşmüştür. Buna göre sanat kavramları ve yasalarını ilgilendiren, aynı zamanda içerisine epistemolojik imgeyi ve fakat sanatsal imgeyi de dahil eden diyalektik bir tanım yapma gerekliliği doğar. Bu açıdan estetiğin tanımı, Avner Zissin'in *Estetik: Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi* adlı incelemesinde bütünlüklü olarak değerlendirdiği şekliyle, çalışmanın başlığından anlaşılan cümle ile de açıklanabilir. Diğer bir taraftan estetik Ranciere'e göre bir disiplinden çok neyin sanat olup neyin olmadığını algılamamıza yardımcı olan özgün rejimin adıdır. Lakin o estetiğin bu tanımlama görevinden dolayı suçlandığından söz eder. Estetik, seyirci ile sanat yapıtının arasına, onun sanat olduğu bilgisini içeren kodları yerleştirerek, saf bir karşılaşmayı olanaksız kılar. Bu kodlara vakıf olanla olmayan arasında bir ayırım ortaya çıkarır. Bu açıdan estetik ayırım toplumsal dönüşüm ve düzene ilişkin bir yapıdır.

Rancier, tanımlama açısından estetiğin genel anlamda, bir sanat bilimi veya felsefesi olarak açıklanamayacağından söz eder. Ona göre 18. yüzyıl ve 19. yüzyıl başlarında ortaya çıkan ve sanatın tanımını yapmak için kullanılan bir estetik rejimini ayırt eden nokta; sanat nesnelerinin belli kurallara ve tekniklere bağlı kalarak uygulanması ile değil, ancak bir çeşit ortak mekanın unsurları olarak tanımlanmasıdır. Bu da "sanatın özerkliği" olarak düşünülmektedir (Ranciere, 2014: 208). Sanatın özerkliği, Vasari'nin kaleme aldığı, dönemin sanatçıların biyografilerini içeren ilk sanat tarihi metni ile birlikte Sanat tarihi disiplininin kurulması; sonrasında Floransa ve Paris'te akademilerin, galeri, müze gibi sanat kurumlarının ortaya çıkması ile temellenmiştir. Avrupa modernleşmesinin olmazsa olmaz gelişmesi ve belirleyeni olarak bu kurumsal yapılanma sayesinde sanat, dönemler içinde kendi iç üretim dinamiklerini, araçlarını, bağlamlarını oluşturma, bunları değerlendirme ve yaygınlaştırma olanağına kavuşur.

Buradan hareketle, öncesinde dine ya da iktidarlara bağımlı bir temsiliyet düzeninde varlık bulan sanat fikrinin tam tersine onu tüm temsiliyetlerden ve bağımlılıklardan özgürleştiren özerkliğin kaynakları Kant ve romantik filozoflardadır. Kant modern bilgi rejimini tanımlarken sanatı akıldan ve ahlaktan (bilim ve dinden) koparıp özerkleştirerek, sanatın bilgisinin ve amacının kendinde olduğunu öne sürer. Onun kendi dili vardır ve hakikati kendindedir. Buna göre kendinden başka hiçbir hakikati temsil ve taklit etmez. Yani *mimesis* estetiğinden *yaratım* estetiğine geçişir yaşanmakta olan (Hegel) ve özerklik, beraberinde o döneme değin sanata konan bütün sınırları parçalayarak yok eder (Artun, 2018).

1830-1840'ların ütopyalar döneminde insanlığın bir *sanat alemine* ulaşması, sosyalist ütopyacıların düşünüyü oluşturur. Kendisini seçkinlerin öncüsü (avangard) bir sanatçı olarak addeden Saint-Simon gibi, bir Fourier taraftarı ve sanat eleştirmeni olan ütopyacı sosyalist Laverdant da "sanatın öncülük misyonunu yerine getirip getirmediğini sanatçının gerçekten avangard olup olmadığını bilmek için insanlığın nereye gittiğini, insan soyunun ne menem bir yazgısı olduğunu kavramak" gerektiğini söyler. Sanat bu haliyle, tam da tanrıların ve kralların ortadan kaybolduğu bir dönemde seküler bir kült halini almıştır. Ancak 1848'den sonra bu idealler ve 1789'dan bu yana kurgulanan *eşit-özgür-kardeş* toplum hayalleri, Paris'te barikatlarda yalnız kalan işçilerin ezilmesiyle yani burjuvanın geri hamlesi ile yerini hayal kırıklığına ve büyük bir yıkıma bırakır. Öncesinde sanatın ahlaktan ve faydadan ayrılamayacağını savunan Baudelaire, bundan sonra kendi tabiriyle *fiziksel olarak depolitize* olur. Faydacılığın sanatın düşmanı olduğunu öne sürerek "iyi, doğru, güzel" karşıtı olarak "kötü, sahte, çirkin" temsilleri üzerinden bir *karşı-estetik* ortaya koyar. Sanat ilerleme fikrine sahip modernleşmenin karşısına *estetik modernizmi* koyar. Toplumsal işlevden soyunurken, toplumu da tümünden karşısına almaktadır. Baş düşmanı burjuvazi olmakla birlikte, artık herhangi bir hakikati, doğayı ya da savı temsil etmez, sadece kendisini temsil eder. Estetik ve sembolizm bu dönüşümün ifadesidir. Sanat hayattan kopmuş olmakla birlikte kendine has bir iktidar peşindedir artık. Baudelaire bunu dünyaya "imgelem hükmetmelidir" şeklinde ifade edecektir. (Artun, 2003:12-13) Bu haliyle sanatın özerkliği en parlak dönemini yaşayacaktır.

Bununla birlikte Fransız akademisinin belli bir zümreye açık olan ve seçilmiş sanatçılarla gerçekleştirilen salon sergilerinin kamuya açılması sanatın özerkliği konusunda büyük bir gelişme ve atılım sağlar. Sonrasında özel galerilere devrolan sergilerle, özerkleşme süreci 19. yüzyıl sonuna doğru giderek daha fazla önem kazanır. Sanat avangard beraberinde, sınır tanımaz ve kendi özsel meselelerine döner. Dadaistlerin masnifestolarında da belirttikleri gibi

kendi yerine “hiç”i koyar: Picabia, manifestosunda Dadaistlerin birer hiç olduğunu ve hiç olarak kalacaklarını ilan eder.

Bu sınırsızlığı kışkırtan, Baudelaire ve Nietzsche'dir. Onlar Kant ve romantikler gibi sanatla aklı ayırmakla kalmazlar, aklı topyekûn reddederler. Nietzsche "Tanrı öldü" diye haykırırken, Platon'dan ve Hıristiyan ahlakından kaynaklandığını belirttiği Batı metafiziğinin, Batı felsefesinin çöktüğünü kasteder. Ona göre, bu çöküş karşısında yegâne kurtuluş sanattır. En hakiki metafizik sanattır. Nietzsche'ye göre Platon'dan beri metafiziği yönlendiren "hakikat iradesidir"; şimdi onun yerini "hayat iradesi" almalıdır. Bu da "form vermedir", sanattır, estetikdir. Sanat hakikatten daha değerlidir. Ve zaten sanat ve felsefe birdir. Nietzsche kendisinin de bir "sanatçı-filozof" olduğunu söyler. Ve nihilizmin yükseldiği "hiçlik" çağında, hayat ve gelecek görüşü, sanatçı-filozofların yaratacağı "büyük politika"nın işidir. İnsanları "mükemmel sürü hayvanlarına" dönüştüren modern politikanın değil. Yani sanat felsefe olduğu kadar, siyasettir. (Artun, 2018, Elektronik kaynak)

Buradan hareketle, *Estetiğin Hursuzluğu*'nda, sanat ve siyaset arasındaki ilişkiyi çözümlenmeye çalışan Rancier'e göre bu ikili, duyulur olanın paylaşılma biçimi olarak birbirlerine bağlıdır. Bu bağı tanımlayan rejimin adı da estetikdir. Elbette burada Ranciere'in söz ettiği huzursuzluğun kaynağı özerklik tartışmasındaki temel argümanlardan biri olan işlev/yarar meselesidir. Buna göre Rancier “sanat sanat içindir” tezi ile “sanat toplum içindir” tezinden, estetiğin ortak argümanlarını oluşturan sanatın karşıt dinamikleri şeklinde söz eder.

Ranciere düşüncesinin en özgün yönlerinden biri, siyasetin “estetik” yanına ve estetiğin “politik” yanına vurgu yapmasıdır. Politika sosyal hiyerarşileri oluşturan mantıklı dağılımlarla ilgili olduğu sürece estetikdir; estetik ise sanatın doğası ve sanatçının rolünü ilgilendiren önemli tarihsel kavramlar bakımından politiktir. O, sözünü ettiği *siyasetin* ayrı bir tanımlama ile altını çizer: Siyaset, iktidarın kullanılması ya da iktidar mücadelesi değil; bir mekanın siyasi bakımdan düzenlenmesi, bir deneyim alanının biçimlendirilmesi, “ortak” unsurların belirlenip bunları ilgilendiren ve bunları tartışabilecek öznelerin tespit edilmesidir. Siyaset tüm bunların ortaya çıktığı ve tartışıldığı bir çatışmadır (Ranciere, 2014:208).

Ona göre; "siyaset bir estetik meselesi, görünüşler meselesidir." Diğer bir taraftan ise "siyasetin her şeyden önce algılanır/duyulur malzeme üzerinde yürütülen bir savaş" olduğunu söylemektedir. Siyaset her zaman görülebilir ve söylenebilir olanla ilgili varolan düzene bir müdahaleyi içerir, Ranciere'in "duyuların paylaşımı" dediği şeyin bir yönüdür bu düzen. Sanat kendisinden hariç her şeyden bağımsız olmalıdır; sanatın kabul edilebilir olması için *dışsal* etkenler olmamalıdır. Theophile Gautier, 19.yüzyılda sanat için önerilen iki olası ihtimal olan *ahlak ve fayda*' ya şiddetle karşı çıkar ve sanat ile ahlakı birbirinden apayrı alanlar olarak değerlendirir. Gautier'e göre, sanat eserlerinin kabul görebilmesinde ahlaki ölçütler hiç de uygun değildir. Sanat eserleri bir ilerleme veya medeniyet aracı değildir. Faydacı iddialar da yanlıştır, çünkü bir sanat eserini üretmek için iyi olan bir şey, başka bir amaç bakımından tamamen yararsız olabilir. Hatta bu "işe yaramama" durumu, sanat eseri için en *asli* özelliktir. Gerçek anlamda güzel olan bir şey, ahlaken veya başka bir şekilde çıkar sağlayan, kârlı ya da arzu edilir olmayandır. O halde sanat eserinin bu *özgür* ve *özerk* alanına müdahale eden nedir, *yaratıcısını* bağlayan herhangi bir zorunluluk var mıdır? (Ranciere, 2014: 185-186).

Ranciere bugünün kültür ortamını “ütopya sonrası sanat” olarak tanımlayarak, iki farklı yaklaşım tespit ettiğini belirtir: Bunlardan ilki ütopyanın karşısındaki yüksek sanat gücüdür, ikincisi de ütopyanın karşısındaki mikro-politika olarak belirir. Ranciere burada mikro-politikaya örnek olarak hükümetlerin kimlik-politikaları (yerellik politikaları) verir. İkisinin ortaklaştığı durum ise Ranciere’in tabiri ile “cemaat oluşturma işlevinin onaylanmasıdır”. Ona göre bu durum, sanat nesnesi ve bu nesneyi bir ortaklık zemininde kavrayan öznelere bulunduğu ortak bir mekanın ve zamanın örgütlenmesi ile de sanatın siyasetle temasını doğrular. Böylelikle siyaset tekil bedenlerin ortak zaman ve mekanda özgül varlık biçimleri olarak birbirine bağlıdır. (Ranciere, 2012:30)

Ranciere’in estetik ve siyaset arasındaki ilişkiyi açtığı *Estetiğin Huzursuzluğu*’nda; “toplum için sanat”ı savunan estetik siyasetinde, sanatın amacı kendi sanat olma durumunu ortadan kaldırmaktır, bu şekilde gündelik hayat ve sanat arasında bir ayrım kalmayacak ve ortak deneyim temel amaç haline gelecektir. Ranciere, buna, “sanatın hayat oluş siyaseti” demektedir. (Ranciere, 2012:43) Estetik sanat rejimine has bir diğer siyaset figürü olan direngen form siyaseti ise, formun edimde ortadan kaldırılmasına karşı koyar. Bu şekilde form, *siyasallığını*, kendini hayatın akışında seyreden ve her türlü şeyden, tahakküm ve müdahale durumundan kendini sıyrarak ortaya koyar. Bu da ona göre seyirciyi özgürleştirir.

“Sanat için sanat” ilkesinin ifade ettiği direngen form siyaseti, sanatın hayat oluş siyasetinin karşıtıdır. Direngen form siyasetine göre sanat bir yaşam biçimine dönüşmemeli, aksine o hayatın sanatta form bulduğu bir anlatıyı benimser. Adorno da bu görüşü destekler nitelikte şu sözleri söyleyecektir: "sanatın toplumsal işlevi, toplumsal işlevi olmamasıdır." sanat ; tam da bu kayıtsızlığından dolayı siyasaldır. Bu da onun eşitlikçi olduğunun göstergesidir. Sanatın eşitlik vaadi kendine yeter oluşu anlamında hiç bir tikelliğe angaje olmamasında ve “sıradan dünyanın dekoruna katılmayı reddedişinde saklıdır. (Ranciere, 2012: 43). Bu reddiye tüm çelişkilerine rağmen, bir bakıma avangardın ideallerini gerçekleştirebilmesinin koşulunu sağlayan ve bunu garanti altına alan bir olanak olarak da okunabilir mi?

Bu noktada olanak konusuna en çok yaklaşan düşünür Benjamin’e bakmalı: O, *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı* adlı metninde, teknolojik distopyaların doğum çağı olan bir dönemin başlangıcında (1936) mekanik yöntemlerle görüntünün yeniden üretimini çağın imkânları olarak ele almıştır. Metinde dikkati çeken, Benjamin’in yeniden üretilmiş sanat eserini bir imkân olarak ele alırken, yaşanan bu gelişmeleri, modern sosyalizmin doğuşuyla ilişkilendirmesidir: “Gerçek bir devrim niteliğindeki ilk yeniden üretim aracı olan fotoğrafın (sosyalizmin başlangıcıyla eşzamanlı olarak) ortaya çıkmasıyla sanat...” (Mollaer, 2015, Elektronik Kaynak).

Terry Eagleton, "estetik-olanın" 18. yüzyıl ortalarında hayata geçirdiği ilk ayrım *sanat ile hayat* arasında değil, "maddi ile maddi olmayan" arasında kalmaktadır der. Duyu ile tasarılar arasındaki fark gibi, zihnin derinliklerinde belirsiz bir varoluşu yöneten şeye karşıt olarak, bizim yaratılmış hayatımızla ilgili olan şeydir. Estetiğin tekrar yapılması , zengin sınıfı "her biri kendi eşsiz tikelliği içerisinde korunmakla birlikte aynı zamanda toplumsal uyuma da sokulmuş olan bir öznelere topluluğu olarak" evrensel bir *düşleme* içerisinde yerleştirerek, burjuvazinin gücünü mümkün kılar. Estetiğin alanı aslında en başında sanat değil, *hakikattir*. Bu nedenle de

"estetik, bir beden söylemi olarak doğmuştur." Eagleton'ın görüşüne göre estetik olan "bedende, bedeni kalıba döken iktidara başkaldırabilecek bir şeylerin bulunmasıdır" ve "bu içtepi, yalnızca, ondan iktidarı kendi eline geçirme yeterliliğini kazıyıp sökmekle yok edilebilir." (Eagleton, 2010: 31-32).

Buradan hareketle denilebilir ki yukarıda sözü edilen durum en açık haliyle tarihsel avangard harekette görünürdür. Toplumsal hayat ve sanat ikiliğinin tek bir bütün olarak ortaya çıktığı nadide bir deneyim olması bakımından sanat/siyaset bağı özelinde özerkleşmenin etkileri beraberinde en somut örnekleme teşkil etmektedir.

Avangard kuramcısı Peter Bürger'e göre; "radikal avangard", sanatla gündelik hayatı iç içe katan bir teşebbüştür. Bürger'e göre avangard, burjuva sanat nesnelere bağımsız değerini "diyalektik bir biçimde" hayata katmaya çalışan, ancak *trajik* bir şekilde sonuçlanan bir girişimdir. Bu karmaşık, altüst edici sanat-karşıtı yapıtlar, sanat eserlerinin ve meta formlarının karşıtı olarak tasarlanmışlarsa da, sanat eseri ve meta olarak zaten kabul edilmiş, satın alınmışlardır. Avangard şimdi olanaksız, bir çıkmaz hale girmiştir. Bürger için, avangardın siyasi planları bitmiştir. Ancak, Bürger bunu dile getirirken, sanatın özerk yapısının ideolojik bir *değer* olduğunu ve ayrıca da meta formunun bir fonksiyonu olduğu şeklinde okur. Bürger, tarihsel avangardın düşlerini gerçekleştirmediğini ve sonunda da savaştığı kurumlara yenildiğini söylemiştir. Ona ve onun gibi Batı Marksizmi görüşündeki birçok eleştirmene göre, bir *değer* olarak özerklik, yaşamın meta formuyla çevrelenmiş gerçekleşmemiş *ideallerini* somutlaştırırken, kapitalist toplumun onaylanarak kabul görmesine, meşrulaştırılmasına ve sağlamaştırılmasına yarayacaktır. Bürger'e göre ayrışmanın biçimi, bir değer olarak özerkliğin olumsuz bir biçimde yaşamdan ayrışma olarak okunmasıyla koşullanmıştır ve avangard da bunu hayata geçirmeye çabalamıştır. Grindon'nun aktardığı, Bürger'in görüşüne göre sanat meta formuyla çevrelenmiş kapitalist üretim tarzı ile sınırlanmış ve buradan yola çıkılmıştır. Grindon'a göre, bu görüşün tersi bir bakışla özerkliğin bir değer olarak, tüm çelişkileri beraberinde, sanat kurumları ve meta formundan ayrılmanın başka yollarını hayal etmek için olumlu okunması da mümkündür. Romantizmin zaten sermayeye, şehir merkezlerine ve çalışmaya karşı önerdiği *oyuna*, *çocukluğa* ve *doğaya* dönüş yanında; bir münzevilik, yoksulluk, delilik ve ölüm kültürüne geri dönülmüş felç edici unsurlarla iç içe geçmiştir. Fakat bu dönemde *oyuna* değer atfedilmesi 19. Yüzyıl sonlarından başlayarak çalışma ve boş zamanın yeni bir içerikle değişmesi noktasında bir bağlama oturtulmasına yaramıştır. Oyunun bu yeni değerlendirilme biçimi sayesinde, boş zaman ve çalışma dışı zamana ait yeni mekanlar, pratikler ve nesnel avangardın oyunu yeni koşullarda değerlendirmesini sağlamış ve buna alan açmıştır. Yani sanatın özerkliği olumsuz değerlendirmenin yanı sıra başka toplumsal ve sanatsal öznelliklerin hayal edilmesini de olanaklı kılmıştır. Buna göre Burjuva sanatın değerleri, bu değerlerin özünü aşan bir olanaklılık etrafında umut sağlamıştır (Grindon, 2011:61-64).

Bu açıdan farklı politik argümanları beraberinde açığa çıkartan özerklik her ne kadar bir burjuva sanat formu koşulu olarak değerlendiriliyor ise de tersi bir açıdan olanak barındıran ve sanatı kurumsallığın, meta değeri ve mübadele nesnesi olmasının ötesine taşıyabilecek politik olanaklar için de zemin sunmaktadır.

1848'deki kanlı devrim yenilgisinden sonra, devrim sırasında Paris barikatlarında; içlerinde, ellerinin barut kokusuyla övünen Baudelaire'in de aralarında olduğu sanatçılar, giderek sanatın toplum için değil sanat için yapılması gerektiği fikrini benimsemeye başlar. Ancak burada sürekli çelişkiler ve tartışmalara yol açan bir yanlış yorum ortaya çıkmaktadır.

Dönemin önemli isimlerinden biri ve bir Fourierci olan Gautier'in de sonradan açıklayacağı gibi, onların sözünü ettiği “sanat için sanat”, “form için form” anlamı taşımaz. Aksine, dışarıdan herhangi bir müdahaleye ve doktrine kapalı olan, hayat için form, özgürlük için form anlamına gelmektedir. Öyle ki yenilgi üzerine iktidardan vazgeçmek değil; sanatın kendi hayal gücünün iktidarı için inisiyatifi tümünden ele alması, kendi devrimine sahip çıkması anlamına gelir. (Artun, 2010: 22). Bu bakımdan sözü geçen özerklik anlayışı, siyaseten bir arınmışlıktan çok; sanat/siyaset ilişkisi açısından çok daha arı bir siyasal hattı öneriyor gibidir.

Buna göre, sanatı siyasal yapan en önemli şey, dünyanın düzenine dair ilettiği mesajlar ya da duygular, değildir. Toplumun yapılarını, toplumsal grupların kavgalarını, çıkarlarını, çatışmalarını ve kimliklerini özümleme, temsil etme durumu da değildir. Tam da bu misyonlarla arasına koyduğu uzaklık ve de mesafedir. Meydana getirdiği, oluşturduğu zaman ve mekan, bu zamanı biçimlendirme ve bu mekanı doldurma biçimi, sanatı siyasal yapar (Ranciere, 2012: 27). Bu da ancak onun özerk yapısını içinde koruduğu bir koşulda sağlanır.

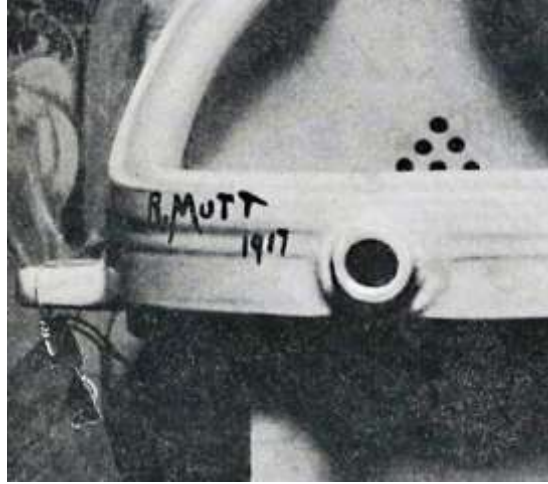
Sanatın estetik açıdan tanımlanması konusunda Modernizmin çelişkili yapısına değinen Ranciere, modernizmin bu konuya dair bir masal uydurduğundan söz eder: Ancak “Modernizm, sanatın estetik olarak tanımlanmasını isteyen ama bunun gerçekleştiği tanımsızlaşma biçimlerini reddeden; sanatın özerkliğini isteyen, ama bunun öteki adı olan heteronomiyi reddeden düşüncedir.” Kaçınılmaz sonu tanımayan modernizmin kendi güzel sonuç çıkarma zincirini kurmak adına sanat sözcüğünü çağdaşlık ile ilişkilendirerek uydurduğu masala göre; sanatın modern devrimi sanatın öteki her şeyden arındırılmış saflığının keşfiyle karakterizedir. Örnek olarak, modern Edebiyatta eser dilin ileti zorunluluğunun ortadan kaldırılmasıyla kuruluyorken, modern resimde eser; mesajcı figürlerden sıyrılmış iki boyutlu yüzeyin, içsel derinliğindeki pigment estetiğidir. (Ranciere,2012:70)

Saflık ve yarar konusunun tartışıldığı ortamın kapitalizmin yeşerdiği ve geliştiği bir nesnellikte olması, bu tartışmanın sınıflı toplumun kaçınılmaz çelişkisi ve çatışması; bu çatışmanın araçlarından birinin de sanat olduğunun çok açık bir göstergesidir. Dolayısıyla sanat-siyaset bağıntısını ilgilendiren özerklik meselesi, dönüp dolaşıp yarar-fayda ve saflık ölçütü tartışmasına dayanmaktadır. Bu da ütopyacıların önderlik ettiği tarihsel siyasal/sanatsal avangard düşünce ile Modernizmin kapitalist kurgusu bağlamında, siyasal olandan en çok arındırıldığını iddia ettiği oysa tam manasıyla kapitalizmin meşruiyetine yaslandığı Greenberg formalizmi ile iki karşıtlık olarak formüle edilebilir. Dushamp'ın özerk “çeşme”si ve dadacıların “yok” sanatındaki özgün tartışmalardan sonra, kapılar bir kere malzemenin diline ve çeşitliliğine açılmış, soğuksavaşın etkisi ile iki ayrı kanaldan, “sanat için sanat” ve “toplum için sanat” kategorileri belirginleşmiştir.

Marx'a göre meta tuhaf ve karmaşık birşeydir; hem bir kullanıma hizmet ettiği için onu satın alan kişinin değer verdiği bir maddi nesne, hem de piyasa mekanizması nedeniyle parasal bir mübadele değeri taşıyan bir nesnedir. *Kullanım değerleri* çeşitli ve mukayese edilemez olabilir, ama *değişim değerleri* tek bir ölçüye vurulur. Maddi nesnelere olarak kaldıkları sürece, ne para ne de sanat kullanım değerini tümüyle yitirebilir; Mayakovski'nin aktardığı gibi, Rusya'da iç savaş sırasında kitaplar paraların üzerine basılıyordu, çünkü para kullanımdan kalkmıştı; Duchamp'ın meşhur provokasyonunda ise bir Rembrant ütü tahtası olarak kullanılabilirdi. Daha ileri bir aşamada, sanatta kullanım değerini gerçekleştirme iddiasından bile vazgeçilir; sanatçılar yalnızca, sanat ile meta kültürü arasında hiçbir ayrımın kalmadığı yeni

ortamı yansıtır ve incelerler- hiçbir eleştiri getirmeden, hiçbir değişim arzusu göstermeden (Stallabrass, 2013: 83).

Duchamp'ın hazır nesnelere ancak *sanat eseri* olarak nitelendirildiğinde ve bir gönderme yoluna gidildiğinde bir anlam ifade eder. Duchamp'ın rastgele seçtiği hazır nesnelere imzalayıp sanat müzelerine göndermesi, neyin sanat olduğu sorusunu akla getirir ve ancak o zaman bir eleştiri sağlar. Hazır nesnelere imzalanması açıkça bir provakasyondur *eser*'in biricik olma iddiasına bir karşı koyuştur (Bürger, 2004: 115).



Resim 3. Marchel Duchamp, R. Mutt, 1917

Kaynak: <https://manifold.press/pisuarin-meshuru-devrimcinin-kadini>

Bununla birlikte, Andy Warhol, tekrarlarla çoğalttığı işlerinde eleştirmez tam tersine bu *metaları* estetize eder ve yeniden biçim verir. Bu nesnelere zamanla arzu duymaya başlar ve bu durum kurumların devam etmesini sağlayan bir tutum sağlamış olur. Warhol'un sanatı tam da metalaşma merkezli odaklanmış olur (Jameson, 2011: 38).



Resim 1. Andy Warhol, Yeşil Coca Cola Şişeleri, Whitney Sanat Galerisi

Kaynak: <https://www.cnewyork.net/2018/11/21/andy-warhol-whitney-museum-new-york/#jp-carousel-26510>



Resim 2. Andy Warhol, Campbell'in Çorba Kutuları, 1962

Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/79809>

Jameson, *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı* adlı çalışmasında, bugün artık estetik üretimin çoğunlukla meta üretimi ile entegre vaziyette olduğunu söyler. Daha fazla kazanç elde edecek şekilde, daima çok daha yeni görünümlü eserlerin üretilmesine yönelik ekonomik bir zaruret, bugün estetik ilerleme ve tecrübede gittikçe daha da önem kazanmakta "yapısal bir işlev" ve yer yüklemektedir. Böylece bu ekonomik ihtiyaçlar, vakıflar

ve hibelerden, müzelere ve diğer himaye çeşitlerine kadar sanata temin edilen çeşitli kurumsal payandalarla kendisini kabul ettiriyor. (Jameson, 2011: 33)

Sanat ve estetiğin dönüşümünü anlamak için Donald Kuspit'in *Sanatın Sonu* adlı çalışmasına bakmak da faydalı olacaktır. Estetik modernizmin ateşli bir savunucusu konumunda olan Kuspit, postmodern sanat yaklaşımlarına açıkça mesafeli olmakla birlikte eleştirisinde bir sınıfsal değerlendirmeden ya da iktidar ilişkilerinden bağımsız bir "sanat için sanat" özerkliğinden hareket ediyor gibidir.

Kuspit, Duchamp sonrası estetiğin bir krize girdiğini, daha önce yapılmış olanların, sanatsal önermelerin aslında bir tekrar olduğunu söyler. Kuspit, güncel sanatın, "sanatın sonunun sonu olduğunu" söylemektedir. Ona göre Duchamp sanatı kurumları eleştirmekten öteye gidememekte ve hayatın unsurlarını yücelterek "sıradanlığı" estetize etmektedir. Bu nedenle gündelik hayatın sanatın içine girmesiyle, sanatın gücü artık yok olmuştur. Artık ne *kitsch* ne de *yüksek* sanattır. Sanatın sonunun sonrası artık sıradanlaşmıştır (Kreft, 2014: 17).

Donald Kuspit, sanatın piyasa ile olan ilişkisi hakkında ise şu ilişkiyi kurmaktadır:

"(...)Tıpkı Duchamp'ın sanatla sanat olmayı "kurumsal olarak" birleştirmesi gibi, Warhol da sanatla parayı birleştirmiştir. Sanat belirsiz olabilir, oysa ki para sanatı belirleyecek güce sahiptir. Warhol'a göre sanat ticaridir; bu da sanatın gücünden çok, ticaretin gücüne ilişkin ipucu verir." (Kuspit, 2014:162-163)

Bürger, günümüzdeki yeni avangart hareketlerin, siyasi bir dolaşım oluşturamadıkları ve sarsıcı bir stil, tarz meydana getiremedikleri için, sanatın hayat pratiğine dahil edilmesi konusuna önem veren "tarihsel avangardın" amacına erişemeyeceğini söyleyerek, yeni bir bakış getirmiştir; sanat *hayat pratiğine* karıştıktan sonra, sanat kurumu hayat pratiğinden *ayrılmış* bir kurum olarak varlığına devam eder. Ancak, Bürger'e göre bu durum sanatın bir kurum olarak algılanmasını sağlamış ve burjuva toplumundaki etkisizliğinin bir ilkesi olduğunu göstermiştir. Bürger için, daha mükemmel bir şekilde planlanıp kurgulansalar bile, "happening"ler, dadaistlerin başkaldırı değerine artık erişemeyeceklerdir. Bunun sonuçlarından biri ise; avangardist kuramcılarının kullandığı etki durumlarının artık "şok" etkisi yaratmamasıdır. Ona göre neo-avangardist sanat tam anlamıyla özerk bir sanattır, yani sanatın hayat pratiğine dahil edilmesini olumsuzlayan bir sanat ortaya çıkmıştır. Sanatı olumsuzlama çabaları ise eser niteliğine bürünen sanatsal gösterilerden öteye gidemezler.(Bürger, 2004: 116-117)

Diğer bir yandan Hal Foster'ın, "Gerçeğin Geri Dönüşü: Yüzyılın Sonunda Avangard"(1996) adlı kitabı, Peter Bürger'in "Avangard Kuramı"(1974) kitabına bir gönderme ve Bürger'in tezlerini çürütme niteliğindedir. Foster, Bürger'in avangard kuramının çıkmazlarına ve çelişkili noktalarına değinmiştir. Yazarın *tarihselciliğini*, gündelik hayat ile sanat arasındaki bağı *ülküselleştirdiğini*, kendi zamanının sanatını doğru yorumlayamadığını ve içselleştiremediğini söylemiştir:

"Bürger okuyucuyu "(bir) nesnenin gelişimi ile (onun) idrak edilme olanağı arasındaki bağlantıyı görerek" Marksist bir tarihselleştirmeye yönelten bir önermeyle başlar. Bu önermeye göre sanat anlayışımız ancak sanatın ilerlediği kadar ileridir. Bu nokta Bürger'i ana savına yönlendirir: Burjuva sanatın avangard eleştirisi, bu sanatın gelişimine, özellikle de tarihçesindeki üç aşamaya bağlıdır. Birinci aşamada 18. yüzyılın sonunda Aydınlanma estetiğinde sanatın özerkliğinin bir ideal olmasıyla ortaya çıkar. İkinci aşama, 19.yüzyılın sonunda bu özerkliğin sanatın konusuna işlenmesidir. Bu aşamada sanatın sadece soyut biçimlere yönelmesi değil,

estetik bir anlamda dünyadan kopuşu amaçlaması gerektiği de belirtilir. Üçüncü aşama, 20.yüzyılın başında bu estetik kopuşun tarihsel avangard tarafından saldırıya uğramasıyla gerçekleşir" (Şahiner, 2014: 39)

Hito Steyerl "Meşgale Olarak Sanat: Hayatın Özerkliğine Dair Önermeler" adlı makalesinde avangartları inceler ve makalesinde avangard hareketlerin, sanatı yaşamın içinde eritmeyi, yaymayı, çözüldürmeyi amaçladıklarını ancak gelinen noktada tam tersi yaşandığını, *hayatın sanat tarafından işgal edildiğini* söyler (Kuryel ve Fırat Özden, 2015: 27).

SONUÇ

Avangardların hedefi olan sanat ile hayat arasındaki sınırların ortadan kaldırılması, sınıflı toplumun çelişkilerini yakinen yansıtan sanatsal özerkliğin doğasına koşullandır. Bu noktada Bertolt Brecht'in şu sözleri sanat/siyaset formlarının diyalektik bütünlüğünü iyi anlatır: "Sanat, gerçekliği yansıtan bir ayna değil, onu paramparça eden bir çekiçtir." devamında şunu söyler: "...onu şekillendiren bir çekiçtir." *Direnış ve Estetik* adlı kitapta yer alan makalesinde Christian Scholl, bu iki cümle arasında ciddi bir anlam farkı olmadığını vurgular: "Paramparça etmek" ile "şekillendirmek" demek "diyalektik sürecin iki yanındır". Brecht'in sanat ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi tanımlayan her iki sözü de burjuvazinin temsil modelini yok etmekte ve çürütmektedir. Böylelikle sanat, toplumsal mücadelelerin içerisine kaynaşarak, bu pratiklerle birlikte hareket etmiş olur. (Kuryel ve Fırat, 2015: 216) Brecht'in asıl vurguladığı ise toplumsal mücadelede sanatın rolü üzerinedir. Sözlerinden gerçeklik ve sanatın (hayat-sanat) ilişkisi açısından toplumsal mücadele esasına dayanan pratiklerde, sanatın inisiyatif alacağı dolayısıyla hayattan kopuk, onu sadece yansıtan ya da yorumlayan bir konumda olamayacağı ile ilgilidir.

Bununla birlikte, Brecht' e göre sanat hiçbir hakikat üretmez; sanat, hakiki olanın *varsayılmasıyla*, hakikat cesaretinin meydana gelmesidir. "Sanat gözetim altında tutulan korkaklık tedavisidir. Genel anlamda korkaklığın değil, *hakikat karşısındaki* korkaklığın tedavisi." Brecht'in "Galileo" oyununun başyapıtlarından biri olmasının sebebi de "hakiki olanın dışsallığını konu alan içsel bir destan" olma özelliğini taşımasındandır. (Badiou, 2013: 17)

Sanat yapıtlarında hakikat, somut olguların ve olayların gerçeğe benzerliğinden kaynaklanmaz. Sanat apayrı bir yasayla yönetilir. İdealistlere göre, yaşamdaki hakikat ile sanattaki hakikat birbirleriyle örtüşmez ve sanatçı gerçeklik karşısında özgürdür. Maddeci estetik ise bu karşıtlığın reddini savunur. Birbirinden ayrı hakikat olmadığını ve sanatın, yaşamın da hakikati olduğunu savunur. Ancak sanatın araçları ve yöntemleri farklıdır (Ziss, 2011: 92).

Avner Ziss, sanatın özerk alanında, hakikat bağlamında hayat ile arasında mesafe olamayacağı ve sanat-siyaset ilişkisinin ne şekilde açığa çıktığını, iki Rus balerinin performanslarına dair verdiği örnekle açıklamaktadır: Saint- Saens'ın "Kuğu Ölürken" adlı eserini ayrı ayrı sahneyen balerinlerden Anna Pavlova, ölümü önüne geçilmez ve umarsız bir tutumla dile getirmesine karşın; Galina Ulanova ölüme karşı koyan, direnen ve onunla savaşırken yaşama tutunma gayreti içindedir. Ziss bu iki performansı karşılaştırarak, her ikisinin de hayat karşısındaki konumlanışlarını ve bu konumlanışın özgünlüğünü aktarmaktadır. (Yılmaz, 2013:21-22).



Resim 4. Galina Ulanova

Kaynak: http://ruvr.ru/files/Image/RiaNovosti_foto/Culrure/ballet/Ylanova.jpg

Brecht'in sözlerini hatırlarsak; Pavlova ve Ulanova'nın ayrı ayrı performansları bir burjuva temsil paradigması ve avangard sanatın içeriği bağlamında, iki ayrı *direnme estetiği* örneklemini sunmaktadır. Biri uzlaşma temelinde bir tavır ile açığa çıkarken, diğeri direnir: Sonuç olarak ortaya çıkan imgesellik, sanat-siyaset ilişkisine dair çarpıcı bir örnektir. Buna göre ne avangard ne de özerklik tartışması ne de sanat-siyaset ilişkisi, sınıflı toplumun bağrında doğan tartışmalar olarak onun çelişkili yapısından kaçamazlar.

Eagleton'a göre; "Estetik-olan, yani tüm insani bağlılığın kaynağı, toplumsal ilişkilerin tam da kökünde yatmaktadır. Eğer burjuva toplumu bireylerini serbest bırakıp yalnız başına bir özerklik durumuna sokarsa, ancak o zaman, bu bireyler, birbirlerinin kimliklerinin hayal gücüne dayalı bu tür bir değiş tokuşu ya da benimsenişi sayesinde, oldukça derinden birlikli hale gelebilirler." (Eagleton, 2010:47)

Burada sözü edilen birlik, eninde sonunda "başka bir dünya mümkün" kodu ile ortaklaşabilecek bir yeni avangard söylemi koşullamakta ve fakat hangi avangardın ve hangi özerkliğin formüle edileceği; toplumsal ve sanatsal sürecin sürekli ilişkisi/çatışması eksenindeki pratiklerin ve tartışmaların belirlenimindedir.

KAYNAKLAR

- BADİOU, Alain, (2013), *Başka Bir Estetik*, Aziz Ufuk Kılıç (Çev.), İstanbul: Metis Yayıncılık
- BÜRGER, Peter, (2004), *Avangard Kuramı*, Erol Özbek, Şeyda Öztürk (Çev.), İstanbul: İletişim Yayınları
- EAGLETON, Terry, (2010), *Estetiğin İdeolojisi*, Bülent Gözkan, Hakkı Hünler, Türker Armaner, Nur Ates, Ayfer Dost, Engin Kılıç, Ela Akman, Neşe Nur Domaniç, Ayhan Çitil, Banu Kiroğlu (Çevirenler), İstanbul: Doruk Yayıncılık
- GRINDON, Gavin, (2011), "Sürrealizm, Dada ve Çalışmanın Reddi: Radikal Avangardda Özerklik, Eylemcilik ve Toplumsal Katılım", *Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik* (2015), Derleyenler: Aylin Kuryel, Begüm Özden Fırat, , İstanbul: İletişim Yayınları
- JAMESON, Fredic, (2011), *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*, Nuri Plümer ve Abdulkadir Gölcü (Çev.), Ankara: Nirengikitep Yayınları
- KURYEL, Aylin ve FIRAT, Begüm Özden, (2015), *Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik*, İstanbul: İletişim Yayınları
- KREFT, Lev, (2014), "Siyasal Ütopistik/Sanatsal İkonoklazm", *Sanat/Siyaset Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*, (Der.) Ali Artun, (Sunuş) Lev Kreft, İstanbul: İletişim Yayınları, ss:17
- KREFT, Lev, (2014), "20. Yüzyılda Sanat ve Siyaset", *Sanat/Siyaset Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*, Der. Ali Artun, Sunuş: Lev Kreft, İstanbul: İletişim Yayınları, ss: 187,188
- KUSPIT, Donald, (2014), *Sanatın Sonu*, Yasemin Tezgiden (Çev.), İstanbul: Metis Yayıncılık
- RANCIERE, Jacques, (2012), *Estetiğin Huzursuzluğu Sanat Rejimi ve Politika*, Aziz Ufuk Kılıç (Çev.), İstanbul: İletişim Yayınları
- RANCIERE, Jacques, (2013), *Özgürleşen Seyirci*, E. Burak Şaman (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları
- RANCIERE, Jacques, (2014), "Estetiğin Siyaseti ", *Sanat/Siyaset Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*, (Der.) Ali Artun, (Sunuş) Lev Kreft, İstanbul: İletişim Yayınları, ss: 208
- STALLABRASS Julian, (2013), *Sanat A. Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller*, Esin Soğancılar (Çev.), İstanbul: İletişim Yayınları
- ŞAHİNER, Rıfat, (2014), *Çağdaş Sanatta Temsil Krizi*, Ankara: Ütopya Yayınevi
- YILMAZ, Şirin, (2013), *Çağdaş Sanatta Estetik ve Görsel Bir Öğe Olarak Politik İmge*, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanatta Yeterlilik Tezi
- ZİSS, Avner, (2011), *Estetik Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi*, Yakup Şahan (Çev.), İstanbul: Hayalbaz Kitap

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

ARTUN, Ali, (2018), *Sanatın Sınırları*, E-skop Elektronik Dergi, <http://www.e-skop.com/skopbulten/sanatin-sinirlari/3787>

ARTUN, Ali, (2014), *Sanatın Özerkliği Üzerine*, <http://www.e-skop.com/skopbulten/sanatin-ozerkligi-uzerine/1749>

MOLLAER, Fırat, (2015), *Estetik Modernizm Postmodernizme Karşı: Benjamin, Baudelaire ve Postmodernizm*, E-skop Elektronik Dergi, http://www.e-skop.com/skopbulten/estetik-modernizm-postmodernizme-karsi-benjamin-baudelaire-ve-postmodernizm/2291#_edn9

GÖRSEL KAYNAKLAR

Resim 1. <https://www.cnewyork.net/2018/11/21/andy-warhol-whitney-museum-new-york/#jp-carousel-26510>

Resim 2. <https://www.moma.org/collection/works/79809>

Resim 3. <https://manifold.press/pisuarin-meshuru-devrimcinin-kadini>

Resim 4. http://ruvr.ru/files/Image/RiaNovosti_foto/Culrure/ballet/Ylanova.jpg