

İNSAN NEYLE YAŞAR? WHAT KEEPS MANKIND ALIVE?  
WOVON LEBT DER MENSCH? OD ČEGA ČOVJEK ŽIVI?  
DE QUDI VIT L'HOMME? ¿DE QUÉ VIVE EL HOMBRE?  
OD ČEGA ČOVJEK ŽIVI? L'UOMO, DI CHE COSE VIVE?  
İNSAN NEYLE YAŞAR? WHAT KEEPS MANKIND ALIVE?  
WOVON LEBT DER MENSCH? OD ČEGA ČOVJEK ŽIVI?  
DE QUDI VIT L'HOMME? ¿DE QUÉ VIVE EL HOMBRE?  
İNSAN NEYLE YAŞAR? WHAT KEEPS MANKIND ALIVE?  
WOVON LEBT DER MENSCH? OD ČEGA ČOVJEK ŽIVI?  
DE QUDI VIT L'HOMME? ¿DE QUÉ VIVE EL HOMBRE?  
OD ČEGA ČOVJEK ŽIVI? L'UOMO, DI CHE COSE VIVE?  
WHAT KEEPS MANKIND ALIVE? İNSAN NEYLE YAŞAR?  
WOVON LEBT DER MENSCH? OD ČEGA ČOVJEK ŽIVI?  
DE QUDI VIT L'HOMME? ¿DE QUÉ VIVE EL HOMBRE?  
İNSAN NEYLE YAŞAR? WHAT KEEPS MANKIND ALIVE?  
WOVON LEBT DER MENSCH? OD ČEGA ČOVJEK ŽIVI?  
DE QUDI VIT L'HOMME? ¿DE QUÉ VIVE EL HOMBRE?  
OD ČEGA ČOVJEK ŽIVI? L'UOMO, DI CHE COSE VIVE?  
İNSAN NEYLE YAŞAR? WHAT KEEPS MANKIND ALIVE?  
WOVON LEBT DER MENSCH? OD ČEGA ČOVJEK ŽIVI?  
DE QUDI VIT L'HOMME? ¿DE QUÉ VIVE EL HOMBRE?  
WHAT KEEPS MANKIND ALIVE? İNSAN NEYLE YAŞAR?

11. ULUSLARARASI İSTANBUL BIENALİ  
SEPTEMBER 12 EYLÜL - NOVEMBER 8 KASIM 2009  
11TH INTERNATIONAL İSTANBUL BIENNIAL

İnsan Neyle Yaşar? | What Keeps Mankind Alive?

**Metinler** | *The Texts*

KÜNYE | COLOPHON

EDİTÖRLER | EDITORS

What, How and for Whom / WHW

İlkay Baliç

TASARIM | DESIGN

Dejan Kršić@WHW

ÇEVİRİ | TRANSLATION

Nazım Dikbaş

G Yayın Grubu (Quotes and excerpts from Alain Badiou, Elin Diamond, Heiner Müller, Harold Pinter, Darko Suvin, Slavoj Žižek alıntıları)

DÜZELTİ | PROOFREADING

Emre Ayvaz

KÜRATÖR METNİ EDİTÖRÜ | CURATORS' TEXT EDITED BY

Stephen Wright

YAYIN ASİSTANI | PUBLICATION ASSISTANT

Didem Ermiş

FİLM, BASKI VE CİLT | PREPRESS, PRINTING & BINDING

Ofset Yapımevi

Şair Sokak 4 Kağıthane 34410 İstanbul • TR

KAĞIT | PAPER

Enzo Lux Cream 80g

FONTLAR | TYPEFACES

**Base12 Sans** [Zuzana Licko | EMIGRÉ]

Brioni, BrioniTxt & TyponineSans [Nikola Đurek | TYPONINE]

**RODCHENKO COND** & **ITC STENBERG** [PARATYPE]

İstanbul Kültür Sanat Vakfı

İstiklal Caddesi 64 Beyoğlu 34435 İstanbul • Türkiye

T: +90 (212) 334 07 64

F: +90 (212) 334 07 18

E: ist.biennial@iksv.org

www.iksv.org

ISBN



**11. ULUSLARARASI İSTANBUL BİENALİ**  
**12 EYLÜL-8 KASIM**

**11TH INTERNATIONAL İSTANBUL BIENNIAL**  
**SEPTEMBER 12-NOVEMBER 8**

**2009**

11. Uluslararası İstanbul Bienali kataloğu,  
İstanbul Kùltür Sanat Vakfı ve  
Yapı Kredi Yayınları tarafından,  
Vehbi Koç Vakfı'nın katkılarıyla yayımlanmıştır.

The catalogue of the 11th International İstanbul Biennial  
is co-published by the İstanbul Foundation for Culture and Arts  
and Yapı Kredi Publications with the valuable contribution of Vehbi Koç Foundation.

 **Vehbi Koç Vakfı**



İstanbul Kültür Sanat Vakfı  
11. Uluslararası İstanbul Bienali'nin  
gerçekleştirilmesine büyük destek sağlayan  
TC Kültür ve Turizm Bakanlığı, TC İstanbul Valiliği,  
TC İstanbul İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü,  
İstanbul Büyükşehir Belediyesi, TC Beyoğlu Kaymakamlığı,  
Beyoğlu Belediyesi ve İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı'na teşekkür eder.

The İstanbul Foundation for Culture and Arts  
would like to thank  
the Ministry of Culture and Tourism, Governorship of İstanbul,  
İstanbul Provincial Directorate of Culture and Tourism,  
Metropolitan Municipality of İstanbul, Beyoğlu District Office,  
Municipality of Beyoğlu and İstanbul 2010 European Capital of Culture Agency  
whose contributions have made  
the 11th International İstanbul Biennial possible.



T.C.  
Kültür ve Turizm Bakanlığı



Bienal Sponsoru  
Biennial Sponsor

---



ZWEITES DREIGROSCHEN-FINALE

## *Denn wovon lebt der Mensch?*

I

**Mac:** Ihr Herren, die ihr uns lehrt, wie man brav leben  
Und Sünd und Missetat vermeiden kann  
Zuerst müßt ihr uns was zu fressen geben  
Dann könnt ihr reden: damit fängt es an.  
Ihr, die euren Wanst und unsere Bravheit liebt  
Das eine wisset ein für allemal:  
Wie ihr es immer dreht und wie ihr's immer schiebt  
Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral.  
Erst muß es möglich sein auch armen Leuten  
Vom großen Brotlaib sich ihr Teil zu schneiden.

stimme [*hinter der Szene*]:  
Denn wovon lebt der Mensch?

**Mac:** Denn wovon lebt der Mensch? Indem er stündlich  
Den Menschen peinigt, auszieht, anfällt, abwürgt und frißt.  
Nur dadurch lebt der Mensch, das er so gründlich  
Vergessen kann, das er ein Mensch doch ist.

**Chor** Ihr Herren, bildet euch nur da nichts ein:  
Der Mensch lebt nur von Missetat allein!

2

**Jenny** Ihr lehrt uns, wann ein Weib die Röcke heben  
Und ihre Augen einwärts drehen kann.  
Zuerst müßt ihr uns was zu fressen geben  
Dann könnt ihr reden: damit fängt es an.  
Ihr, die auf unserer Scham und eurer Lust besthet  
Das eine wisset ein für allemal:  
Wie ihr es immer schiebt und wie ihr's immer dreht  
Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral.  
Erst muß es möglich sein auch armen Leuten  
Vom großen Brotlaib sich ihr Teil zu schneiden.

stimme [*hinter der Szene*]:  
Denn wovon lebt der Mensch?

**Jenny** Denn wovon lebt der Mensch? Indem er stündlich  
Den Menschen peinigt, auszieht, anfällt, abwürgt und frißt.  
Nur dadurch lebt der Mensch, das er so gründlich  
Vergessen kann, das er ein Mensch doch ist.

**Chor** Ihr Herren, bildet euch nur da nichts ein:  
Der Mensch lebt nur von Missetat allein!

WEILL / BRECHT, 1928





**Jumana Emil Abboud ★ Meltem Ahıska ★ Vyacheslav  
★ Hüseyin Bahri Alptekin ★ Doa Aly ★ Karen Al  
Zanny Begg ★ Lidia Blinova ★ Anna Boghiguian  
★ Ayşe Buğra ★ Bureau d'études ★ Keti Chukhru  
★ Lado Darakhvelidze ★ decolonizing.ps [Sandi  
Diamond ★ Mladen Dolar ★ Bob Dylan ★ Natalya  
El Shakry ★ Etcétera... ★ Süreyya Evren ★ M  
Shahab Fotouhi ★ İnci Furni ★ Luis Ignacio Gar  
Harrison ★ Sharon Hayes ★ Brian Holmes & Clai  
★ Hamlet Hovsepian ★ Sanja Iveković ★ Fredric  
Jones ★ Alimjan Jorobaev ★ Michel Journiac ★  
Kulik'in sunumu ile] ★ Siniša Labrović ★ Çatı  
Afişler, Bir Zeina Maasri projesi / Signs of Confl  
project by Zeina Maasri] ★ David Maljković ★ M  
★ Aydan Murtezaoglu & Bülent Şangar ★ Musei  
Deimantas Narkevičius ★ Ioana Nemes ★ Wend  
Erkan Özgen ★ Trevor Paglen ★ Nam June Paik ★  
Mitić ★ Lisi Raskin ★ María Ruido ★ Larissa San  
Amir ★ Canan Şenol ★ Société Réaliste ★ Mlad  
★ Oleg Şuran ★ Jinoos Taghizadeh ★ Oraib Touk  
WHW ★ Stephen Wright ★ Artur Żmijewski ★ S**

eslav Akhunov ★ Mounira Al Solh ★ Nevin Aladağ  
Andreassian ★ Yüksel Arslan ★ Alain Badiou ★  
n ★ Bertolt Brecht ★ KP Brehmer ★ Boris Buden  
hrov ★ Cengiz Çekil ★ Eda Čufer ★ Danica Dakić  
[di Hilal, Alessandro Petti, Eyal Weizman] ★ Elin  
ya Dyu ★ Rena Effendi ★ Işıl Eğrikavuk ★ Omnia  
Morad Farhadpour ★ Hans-Peter Feldmann ★  
arcía ★ Igor Grubić ★ Nilbar Güreş ★ Margaret  
aire Pentecost ★ Vlatka Horvat ★ Wafa Hourani  
ric Jameson ★ Donghwan Jo & Haejun Jo ★ Jesse  
★ Dejan Kršić ★ KwieKulik [presented by Zofia  
tışma Belirtileri: Lübnan İç Savaşı'ndan Siyasi  
nflit: Political Posters of Lebanon's Civil War [a  
Marwan ★ Minqi Li ★ Avi Mograbi ★ Rabih Mroué  
seum of American Art ★ Marina Naprushkina ★  
ideliën van Oldenborgh ★ Mohammed Ossama ★  
★ Marko Peljhan ★ Harold Pinter ★ Darinka Pop-  
ansour ★ Hrair Sarkissian ★ Ruti Sela & Maayan  
aden Stilinović ★ Tamás St.Auby ★ Darko Suvin  
ukan ★ Vangelis Vlahos ★ Simon Wachsmuth ★  
Slavoj Žižek ★ What is to be done / Chto delat

**Vyacheslav Akhunov,**  
Anıtsal Propaganda Konulu Lenin Planı |  
Leninist Plan of Monumental Propaganda,  
1975-85.



# HUNGRY MAN, REACH FOR THE BOOK:



**Sarıl kitaba, aç insan.  
Silahtır o.**

(çev. Ataol Behramoğlu)

### ВОЕННАЯ ПРИСЯГА

Я, гражданин Союза Советских Социалистических Республик, вступаю в ряды Рабоче-Крестьянской Красной Армии, принимаю присягу и торжественно клянусь быть честным, храбрым, дисциплинированным, бдительным бойцом, строго хранить военную и государственную тайну, беспристрастно выполнять и государственную и приказы командиров и начальников.

И клянусь добросовестно изучать военное дело, осмысленно брать военное и народное имущество и до последней капли крови быть преданным своему Народу, Советской Родине и Рабоче-Крестьянскому Правительству.

И всегда готов по приказу Рабоче-Крестьянского Правительства выступить на защиту моей Родины — Рабоче-Крестьянской Социалистической Республики и клянусь ее мужественно, честно, с достоинством и отвагой в подвиге борьбы за свободу и независимость нашей Родины.

Если же по злому умыслу я нарушу эту мою торжественную присягу, то пусть меня постигнет суровая кара Советского закона, всеобщая справедливость и презрение народа.

# IT IS A WEAPON!

AYYUN 98

İnsan Neyle Yaşar?  
Metinler

What Keeps Mankind Alive?  
The Texts

What Keeps Mankind Alive?  
Brecht/ Weill

*Sanata Kurumsal Destek: Kısır döngü mü ideal döngü mü?*  
*Corporate Support on Art: A vicious or virtuous cycle?*  
Gökçe Dervişoğlu

01 *Galile'nin Hayatı*  
*Life of Galileo*  
Bertolt Brecht

02 *II. Uluslararası İstanbul Bienali küratörlerinin metnidir*  
*This is the 11th International İstanbul Biennial curators' text*  
What, How & for Whom / WHW

**ELIN DIAMOND / ON BRECHT**

03 *Maskeli Politika: "Son", "kökenler", ve politikanın imkânları*  
*Politics with a Mask: The 'end', the 'origins', and the possibilities of politics*  
Meltem Ahıska

04 *İran'da Sekülerizm ve Siyaset*  
*Secularism and Politics in Iran*  
Morad Farhadpour

05 *Post-komünist Robinson*  
*The Post-communist Robinson*  
Boris Buden

**ALAIN BAIDOU / BRECHT**

06 *Brecht'in Jestü*  
*Brecht's Gesture* 06

Mladen Dolar

07 *Brecht ve Latin Amerika: Yeniden işlevlendirme modelleri*  
*Brecht and Latin America: Refunctioning models*  
Luis Ignacio Garcia

**Q JAMESON - BRECHT**

08 *Centennial Politics: on Jameson on Brecht on Method*  
*Centennial Politics: on Jameson on Brecht on Method*  
Darko Suvin

09 “Sadaka Kültürümüzün Meşru Bir Parçasıdır”  
*‘Charity Is a Legitimate Part of Our Culture’*  
Ayşe Buğra

10 *Kapitalist Dünya Ekonomisi Çin’in Yükselişine Dayanabilir mi?*  
*Can the Capitalist World-Economy Survive the Rise of China?*  
Minqi Li

#### HAROLD PINTER ON TRUTH & RESPONSIBILITY

11 *Algı Siyaseti: Sanat ve Dünya Ekonomisi*  
*The Politics of Perception: Art and the World Economy*  
Brian Holmes & Claire Pentecost

12 *Ne Seninle Ne Sensiz*  
*Neither With Nor Without You*  
Süreyya Evren

13 *Yoğun Nesnelere ve Duyarlı Gözlemler:*  
*Güncel Sanat Eleştirisi ve Orta Doğu*  
*Dense Objects and Sentient Viewings:*  
*Contemporary Art Criticism and the Middle East*  
Omnia El Shakry

14 *Ofis ile Sahne Arasında Bir Yerde:*  
*Bir Dramaturg Odasından Çıkar, Bir Küratör Sahneye Girer*  
*Somewhere Between an Office and a Stage:*  
*A Dramaturg Leaves Her Room, a Curator Enters a Play*  
Eda Çufer

#### BOB DYLAN ON PIRATE JENNY

15 *Bloss Menschen veya Adorno’nun Unuttuğu,*  
*Ama Brecht’in Unutmadığı Bir Şey*  
*Bloss Menschen or Something that Adorno Forgot and Brecht didn’t.*  
Keti Chukhrov

16 *(İnsanı Yaşatmak İçin) Çıkış Stratejileri:*  
*Güncel Kapitalizm ve Sanatta Üretkencilik Karşı*  
*Exit Strategies (for keeping mankind alive)*  
*Challenging Productivism in Contemporary Capitalism and Art*  
Stephen Wright

THANK YOU NOTE

LIST OF SPONSORS

**İyi hazırlanmış bir gösterim, provalardan kalan bütün izlerin giderilmiş olduğu bir temsildir (tıpkı, başarıyla özdekleştirilmiş bir metadan, üretimin bütün izlerinin silinip yok edilmesi gibi).**

**Fredric Jameson, *Brecht ve Yöntem*,  
çev. Yurdanur Salman (İstanbul: YKY, 1998), s. 41.**

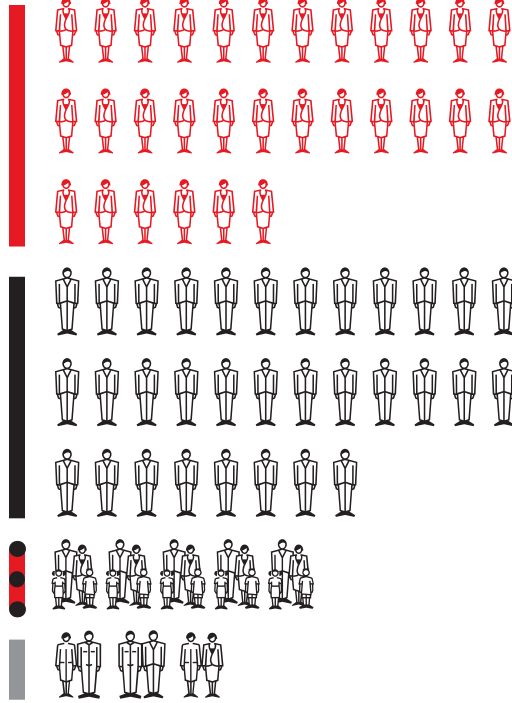
**01.  
Cinsiyet dağılımı  
Gender structure**

30 Kadın  
30 Women

32 Erkek  
32 Men

5 Kolektif  
5 Collectives

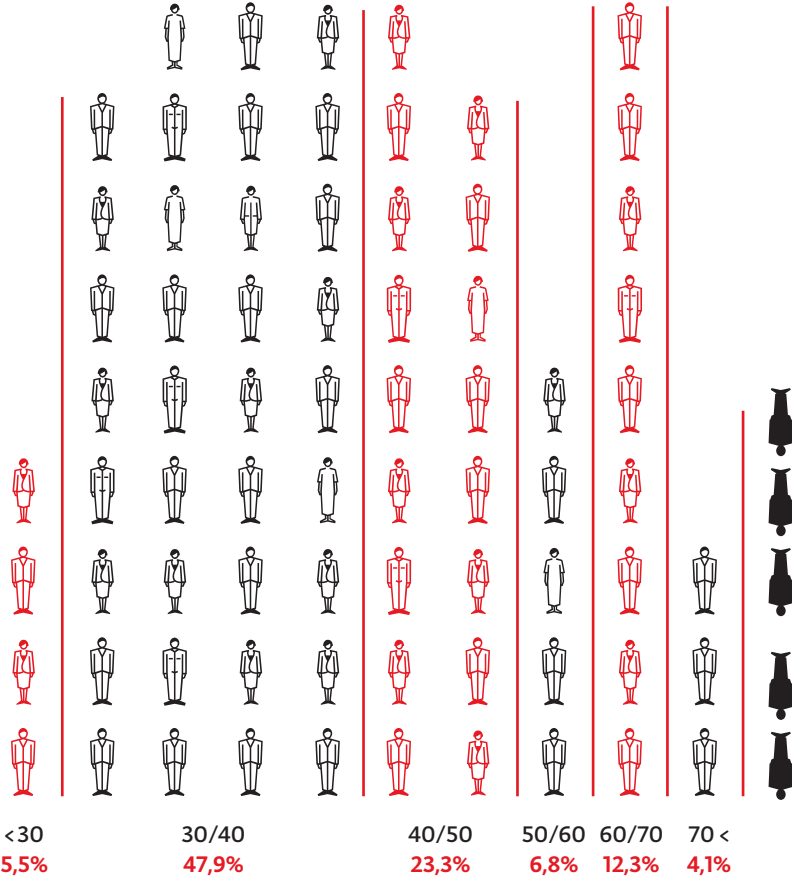
3 Ortak proje  
3 Collaborative  
projects





## 02. Yaş dağılımı | Age structure

73 (bireysel çalışan sanatçı ve ortak proje) | 73 (individual artists and collaborative projects)



En genç | Youngest:  
27

Ortalama yaş | Average age:  
43,1

En yaşlı | Oldest:  
76

*The well-made production is one from which the traces of its rehearsals have been removed (just as from the successfully reified commodity the traces of production itself have been made to disappear).*

**Fredric Jameson, *Brecht and Method***

**(London, New York: Verso, 1998), p. II.**

### 03. DOĞDUĞU ÜLKEYE GÖRE SANATÇILAR | ARTISTS BY COUNTRY OF ORIGIN

BATI | WEST

**28%**



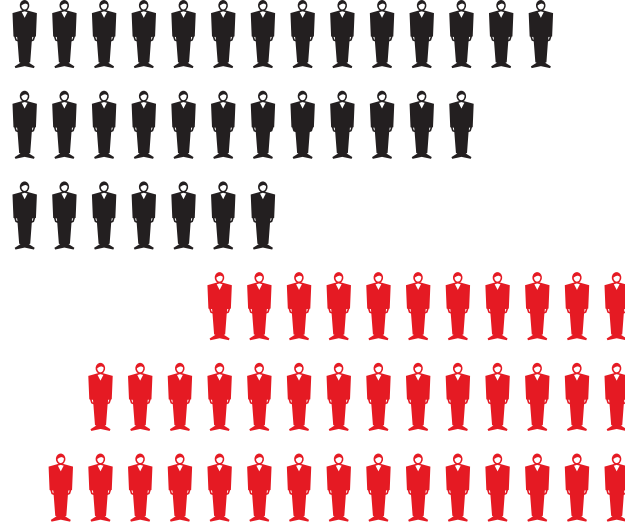
GERİYE  
KALANLAR |  
REST

**72%**

### 04. YAŞADIĞI ÜLKEYE GÖRE SANATÇILAR | ARTISTS LIVES & WORKS

WEST

**45%**



GERİYE  
KALANLAR |  
REST

**55%**

## 05. GÖÇ | MIGRATION

Bireysel çalışan 68 sanatçıdan 14'ü çifte vatandaşlık sahibi | 14 of 68 individual artists have double nationality

Bireysel çalışan 68 sanatçıdan 48'i halen doğduğu ülkede yaşıyor veya hayatı boyunca yaşadığı. | 48 of 68 individual artists lived or are currently living in the country they were born in.

## 6. GDP

Gross Domestic Product (GDP) is a basic measure of a country's economic performance. It indicates the market value of all final goods and services made within the borders of a nation in a year.

The Purchasing Power Parity (PPP) method is used to compare the level of GDP in different countries by converting their value in an international exchange rate. Thereby it takes into account the relative cost of living and the inflation rates in the particular countries. The PPP is usually expressed in "international dollar".

Per capita income describes the amount that results out of dividing a nation's income of a year among its number of citizens. GDP per capita is depicted in units of "international dollar" per year.

### 6.2 GDP PPP PER CAPITA

highest GDP per capita:

**45.550** U.S. Dollars • USA

lowest GDP per capita:

**2.197** U.S. Dollars • Kyrgistan

### 06.2 GDP PER CAPITA (NO PPP)

highest GDP per capita:

**52.815** U.S. Dollars • Denmark

lowest GDP per capita:

**921** U.S. Dollars • Kyrgistan

SOURCE: International Monetary Fund, World Economic Outlook Database, April 2009 (excl. Palestine)

XXX. COUNTRIES





## 10. PRODÜKSİYON | PRODUCTION

35 yeni prodüksiyon | new productions (toplam 143 yapıt içinde | out of 143 art works)

19 yeni prodüksiyon kamu kurumları tarafından desteklendi | new productions were supported by public foundations

4 yeni prodüksiyon özel kaynaklarla desteklendi | new productions were supported by private sources

4 yeni prodüksiyon ulusal fon kurumları tarafından desteklendi | new productions were supported by national funding agencies

6 yeni prodüksiyon ulusal fon kurumu VE özel kaynaklar tarafından desteklendi | new productions were supported by a combination of a national funding agency and a private source

1 yeni prodüksiyon ulusal fon kurumu VE kamu kurumları tarafından desteklendi | new production was supported by a combination of a national funding agency and public foundations

1 yeni prodüksiyon özel kaynaklar VE kamu kurumları tarafından desteklendi | new production was supported by a combination of a private source and public foundations

## 11. INSURANCE

▲ 288.000 €

— 22.190 €

▼ 10 €

## 11. ULUSLARARASI İSTANBUL BIENALİ BÜTÇESİ – GIDERLER 11TH INTERNATIONAL İSTANBUL BIENNIAL BUDGET – EXPENSES

Küratörlerle ilgili giderler | Curators related costs

€

€

Yayınlar, konuşmalar ve etkinlikler |  
Publications and discursive events

€

€ € € € €

€

€

Sanatçılarla ilgili giderler | Artists related costs

€ € € € € € € €

€ € € € € €

€ € €

€ € €

€ € €

€ € € € € € €

€ € €

€ € € € € € €

€ € €

€ € € € € € €

€ € €

€ € € € € € €

€ € € €

€ € € € € €

€ € € €

€ € € € € €

€ € € €

€ € € € € €

Operasyon ve tanıtım giderleri |  
Operational and promotional costs

Sergiyle ilgili giderler | Exhibition related costs

## 11. ULUSLARARASI İSTANBUL BİENALİ BÜTÇESİ – GELİRLER 11TH INTERNATIONAL İSTANBUL BIENNIAL BUDGET – INCOME

**Uluslararası destekçi kurumlar** |  
International funding institutions

Ulusal destekçi kurumlar / sanatçıların  
ülkelerinden verilen destek | National  
funding agencies / support for artists from  
their respective countries • **13%**

Uluslararası destekçi kurumlar / proje bazlı  
destek |  
International funding institutions / project  
based funding • **12%**

Galeriler / Galleries • **1%**

**Katalog ve diğer satışlar (Tahmini)** |  
Catalogue and other sales (Estimated) **1%**

**Aynı sponsorluk** | Sponsorship in kind **3%**

**Bilet Satışı (Tahmini)** |  
Ticket Sales (Estimated) **10%**

**2010 Avrupa Kültür  
Başkenti** |  
2010 European  
Capital of Culture

**15%**

**26%**

**Yerel sponsorluk** |  
Local sponsorship

**25%**

**20%**

**TC Başbakanlık Tanıtma Fonu Kurulu** |  
Promotion Fund of the Turkish Prime Ministry  
(pending application)

Uluslararası destekçi kurumlar ve yerel sponsorların listesi için bkz. bu yayının ilgili bölümü. | For list of international funding institutions and local sponsors, see the related section of this publication. (page number 490–493)



# Sanata Kurumsal Destek: Kısır döngü mü, ideal döngü mü?

Gökçe Dervişoğlu

**D**evletin kültür ve sanata bakışı her dönemin coğrafi, sosyopolitik ve ekonomik şartlarına göre farklılıklar gösterir. Avrupa’da devlet desteğinin kültür ve sanat ortamı üzerindeki etkisi kültür politikaları aracılığıyla sağlanmış, Avrupa Topluluğu’ndan Avrupa Birliği’ne geçiş sürecinde, üzerinde en çok durulan konulardan biri olmuş ve kültür entegrasyonu ile yerel kültürlerin zenginliği kaybedilmeden bir “Avrupa Kültürü” oluşturma temeli çeşitli programlarla atılmıştır.

Daha çok Amerikan kültür politikalarında karşımıza çıkan “hayırseverlik” ve “kurumsal vatandaşlık” anlayışları dünyada özellikle İkinci Dünya Savaşı’nı izleyen yıllarda etkisini göstermeye başlamıştır. 1950’li yıllarda büyük bir petrol şirketinin başında bulunan ve Amerikan hayırseverliğinin öncülerinden biri olan Frank W. Abrams da bu noktayı vurgular: “Hissedarların uzun vadeli çıkarları Amerikan halkının uzun vadeli çıkarlarıyla ters düşmez.”<sup>01</sup>

1980’lere gelindiğinde, Anglosakson kültürünün egemen olduğu iki ülkede, hem Avrupa’nın temsilcisi İngiltere’de hem de Amerika’da özelleştirme rüzgârları esiyordu. Reagan ve Thatcher yönetimleri, “işletme kültürü” olarak anılan ve pek çok alanda ekonominin liberalleşmesini öngören adımlara imza attı.

Kültür konusunda ülkelerin gösterdiği farklılıklar arasında “Kültür Bakanlıkları”nın kurulması da gelmektedir. 1967 yılında UNESCO’nun bu alanda organize ettiği ilk toplantıda da kültür ve kültür politikaları konusunda ortak bir tanımdan vazgeçilmiş, ortak üretim konusuna yoğunlaşabilmek amacıyla farklılıkların mevcudiyeti kabul edilmiştir.<sup>02</sup>

“Kültür ve sanat ihtiyacı”<sup>03</sup>, tarihsel olarak 18. yüzyılın sonlarına doğru burjuvazinin aristokrasie özenmesi sonucunda ortaya çıktı. Bu “ihtiyaç”, 1948 yılında Birleşmiş Milletler tarafından kabul edilen İnsan Hakları Evrensel Beyannamesi’nin 27. maddesinde “Her kişinin toplumun kültürel hayatına özgürce katılma hakkı vardır” şeklinde kayda geçirildi, daha sonra UNESCO çalışmalarında “kültürel haklar” olarak düzenlendi ve “kültürün demokratikleştirilmesi”ne doğru atılmış önemli bir adım olarak görüldü.

**01** Frank W. Abrams, “The Theory of Corporate Social Responsibility, 1945-1960” (Kurumsal Sosyal Sorumluluk Kuramı, 1945-1960), *Social Responsibilities of Business* (İş Dünyasının Sosyal Sorumlulukları) içinde, 1/1/1970, Business Source Premier, s. 270.

**02** Fusun Üstel, “Kültür Politikaları”, *İstanbul Bilgi Üniversitesi Ders Notları*, 2006-07.

**03** Bu eğilim, 1789 yılında Avusturya’da yayımlanan bir gazete ilanında “bir zengin evine iyi keman çalan, piyanoya eşlik edebilen bir hizmetçi aranıyor” şeklinde kendini göstermiştir. Üstel, age.



Küreselleşmenin yalnız uluslararası politik arenayı biçimlendirmekle kalmadığını, bir yandan da ekonomik aktörler ve sivil toplum tarafından güçlendirilen bir ortamda, Sivil Toplum Kuruluşları (STK) aracılığıyla ulus devletin iç yapısını oluşturduğunu görüyoruz. Bir modernleşme “örneği” olan Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nin merkezi yapısına dışarıdan gelen müdahaleler ve küreselleşmenin postmodern etkileri sonucunda, devletin “sosyal devlet” kapsamında verdiği hizmetlerdeki eksiklikler devlet dışı kaynaklar tarafından karşılanmaya başlandı. 1923-1950 dönemindeki kültür politikalarında “milletin hıfzı ve mevcudiyeti”, yani milletin korunması ve devam ettirilmesi önemlidir; zaten Kurtuluş Savaşı’nın sonrasında “birlik” ve “millet olma” kavramlarının altı çizilmiştir. İsmet İnönü döneminde ise, Atatürk dönemindeki yekpare ve mutlak ulusal kültür kuramı giderek etkisini yitirerek yerini Batı’ya daha açık bir anlayışa bırakır. Cumhuriyet’in kuruluş yıllarında sanata modernleşmeyi sağlayacak ve halka devrimleri benimsetecek bir araç olma misyonu yüklenmiştir. Bununla beraber, dönemin entelektüel, sanatçı ve yazarları arasındaki bazı grupların bu tekelin dışında üretim yaptıkları ve bu modele eleştiri getirdikleri de dönemle ilgili (1930-1940) çeşitli araştırmalarda görülebilir.

Köy Enstitüleri de, Anadolu değerlerini çağdaş teknikle bir araya getiren kurumlar olarak, 1946 yılında çok partili döneme geçişi takiben milli değerlere önem vermedikleri ileri sürülerek suçlamalara hedef olmuş ve 1954 yılında Demokrat Parti tarafından kapatılmışlardır. Aynı şekilde Demokrat Parti’nin sanata sınır koyma girişimleri de “D Grubu”, “Yeniler” gibi çağdaş resme yeni arayış ve soluklar getirmiş toplulukların dağılmasıyla son bulmuştur. Bu dönemde sadece devlet değil, özel kurum ve kuruluşlar da sanat olaylarına duyarsız kalmayı tercih ederler. 1955’te yeni meclis binasını süsleyecek resimlerin seçilmesi için devletçe bir kampanya başlatılır. Ancak Tek Parti döneminin “kolaylaştırıcı” yaklaşımının aksine bu sefer “müdahaleci” bir tavır baskın gelir.

1960’larda, siyasi ortamda yaşanan değişikliklerin ışığında, sanat kamuoyunda tartışılan bir konu haline gelmeye başlar, sanatçının hakları ve güvenliği gündeme gelir. Bu dönemde yaratıcı özgürlüklerin devletçe desteklenmesi ve sanat müzeciliğinin sorgulanması önemli konular arasında yer almıştır. 1965’te Milli Eğitim Bakanlığı bünyesinde Kültür Müsteşarlığı, ardından da, 1971 yılında Kültür Bakanlığı kurulur.<sup>04</sup>

1974’te Ecevit hükümetinin mecliste okunan hükümet programında “kültür ve sanat kuruluşlarının daha verimli hale getirilmesini, sanatın halka dönük ve herkesin faydalanabileceği bir biçimde gelişmesini ve bu faaliyetlerin yurdun en uzak bölgelerine kadar yayılmasını sağlayacak tedbirler”den bahsedilmekte ve hükümetin sanata işlev kazandırmayı amaçladığı vurgulanmaktaydı. Ancak sonrasında gelen koalisyon

**04** Kaya Özsezgin, “Plastik Sanatlar ve Kültür Politikaları”, *Hürriyet Gösteri*, 1986, (68), s. 96.





hükümetinde vurgulanan unsur, “kokusu, rengi, havasıyla bizim olan, milli değerlerimizi, gelenek ve göreneklerimizi, kahramanlıklarımızı, üstün insanlık meziyetlerimizi dile getiren, milli zevklerimizi okşayan” milli kültür olgusu olmuştur. Kültür Bakanlığı 1977’de feshedilmiş ve 1982’de Turizm ve Tanıtma Bakanlığı ile birleştirilmiştir.<sup>05</sup>

05 Age., s. 98.

Bunun yanında tüm bu süreç içinde devletin yönlendirmediği alanlarda, özel sektörün yoğun desteği olmasa da kültür ve sanat aktiviteleri çeşitli girişimler aracılığıyla devam eder. 1950 yılında İstanbul, Beyoğlu’nda açılan Maya Sanat Galerisi, Kemal Erhan’ın ilk koleksiyoner olarak ortaya çıkışı, Yapı Kredi Bankası’nın 10. kuruluş yılı çerçevesinde düzenlediği resim yarışması (1954), 1960’lardan itibaren bankaların galeriler açmaya başlaması ve çeşitli yarışmalar düzenlenmesi, ödüller dağıtılması, değişen ekonomi bakışına ve özel sektörün bu alanda sergilediği bazı girişimlere örnektir.<sup>06</sup>

06 Ayşegül Güçhan, “Major Changes in Cultural Sector in Turkey” (“Türkiye’de Kültür Sektöründeki Önemli Değişimler”), Viyana, ICCPR Uluslararası Kültür Politikası Konferansı, 2006.

Yukarıda bahsedilen çerçevede, 60’ların başında tartışılmaya başlanan sanatçı hakları konusundaki gelişmeler profesyonel bir meslek örgütünü de doğurmuştur. Halen Türkiye’de kültür hayatının öncülüğünü yapan İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı’nın (İKSV) 1973’te kurulmasına kadar; 1967’de İstanbul Belediyesi Sanat Galerisi’nin hizmete girmesi ve 1972’de Kemal Erhan’ın koleksiyonundan oluşan bir sergi açılması, devlet dışından sanata verilen desteğin önemli örnekleridir.

1980’li yıllar, 12 Eylül’de yaşanan askeri darbeyi takip eden “Milli Güvenlik” odaklı hükümet politikaları ile başlar; başka bir deyişle, Devlet Planlama Teşkilatı ve Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu’nun kültürel plan ve programlardan sorumlu olduğu, daha sonraysa Milli Güvenlik Kurulu’nun bir tavsiye kurumundan yavaş yavaş dikkate alınması gereken bir merciye dönüştüğü bir dönem olmuştur bu. Kültür Bakanlığı, Milli Eğitim Bakanlığı ve YÖK’ün yanında bütün devlet kuruluşları ve kamu görevlileri yasayla sorumlu kılınır.<sup>07</sup> Öte yandan, 24 Ocak kararlarıyla liberalleşen ekonomi bu dönemde devletin desteğini bazı noktalarda azaltmakta ve devlet politikaları yerine özel girişimlerin desteğini ön plana çıkarmaktadır.

07 Aydın Çubukçu, Mehmet Esatoğlu, Şirin Sümer, “Refahiyol Hükümetinin Kültür Politikaları”, *Evrensel Kültür*, 1997, (62), s. 25-39.

Yine bu dönemde özel sektör şirketlerinin yaptığı sanat yatırımlarında bir artış görülür. 1980’ler aynı zamanda Türk-İslam sentezinin ve yukarıda söz ettiğimiz “milli kültür” öğelerinin ortaya çıkışına sahne olur. Aydınlar Ocağı tarafından geliştirilen bu kavram 80’lerde kitleleri peşinden sürüklemese de 12 Eylül rejiminin dinle ilgili unsurlara ve tarikatlara gösterdiği “müsamaha” çerçevesinde stratejik bir olgu olarak etkisini 90’ların ortalarından itibaren Türk siyasi hayatında ve bu süreç sayesinde kültür politikalarında da hissettirmiştir.

12 Eylül toplumu özellikleri arasına giren ve sonraki 25 yıla da damgasını vuran; sermayenin gücü, holdinglerin oluşması, banker patlaması, yeni sektör ve mesleklerin doğması, imaj ve





reklam aktivitelerinin artması, medyanın gelişmesi, “sol” ile ilgili kavramların aşağılanması, arabeskleşme ve şoven milliyetçiliğin yükselişi<sup>08</sup> gibi olgular, ileriki yıllarda kültür politikalarında, kültüre yönelik yatırımlarda, eğlence sektörünün yükselişinde önemli rol oynamıştır.

Dünyadaki gelişimine paralel olarak, kültür yönetimi kavramı 80’lerin sonu ve 90’ların başında tüketiciye sunulan kültür ürünleriyle ortaya çıkmış; farklı toplumsal tabakalardaki insanlar için ürünlerin farklılaşması ve bir kültür endüstrisinin oluşması da bu gelişmeleri izlemiştir. Uluslararası bienaller ve Avrupa Birliği tarafından desteklenen Avrupa Kültür Başkenti projesi, finansal destek alanında hayırseverlikten sosyal sorumluluğa kadar genişleyen bir yelpaze içinde bulunduğumuz dönemi etkilemiştir.<sup>09</sup>

1990’ların ortalarında birçok özel üniversite kurulmuş, kültür-sanat sektörü için profesyoneller yetiştirmeyi amaçlayan lisans ve yüksek lisans programları açılmıştır. Eğitim programlarının yetiştirdiği profesyoneller hem makro boyutta oluşturulması gereken kültür politikalarına destek vermiş hem de mikro seviyede kültür ve sanat işletmelerinin veya işletmelerin kültür ve sanat yatırımlarının yönetimini üstlenmişlerdir.

12 Eylül 1980 darbesinden itibaren devletin kültür politikalarında özel sektörün payı<sup>10</sup> gittikçe artmıştır. İstanbul’un bir marka kent olma süreci, ardı ardına açılan müzeler, sanat performansı alanı olarak belirlenmiş olan kimi yerlerin özelleştirme kapsamına alınması gibi bazı atılımlar, yalnız AB ile müzakere sürecinin dayattığı gereklilikler değil, aynı zamanda uzun vadeli bir altyapı oluşturmaya yönelik çabalardır.

### Özel Sektörün Desteği

Kültür politikalarıyla ilgili makro girişimler siyasi gelişmelerden doğrudan etkilenirken, küresel ekonomik ortamın vurgusu daha ziyade sanata verilen şirket desteğindedir, ki bu da deneyim ekonomisi döneminde yeni iletişim yollarının ortaya çıkması sonucunu verir. İş hayatı bu süreci öncelikle tüm çalışanlarını sürecin tüm aşamalarına dahil etme çabasıyla tanımlar. Bu süreç 1980’lerin başından beri iş hayatının odak noktasında olan “kaizen”<sup>11</sup> çıkışlı Toplam Kalite Yönetimi furusuyla başlamıştır. “Katılımcı demokrasi” ve paydaş teorisi bu süreçte ön plana çıkmıştır. Süreç yalnızca işletmenin iç yapısına yönelik çabalarla sınırlı kalmayıp özellikle müşteri, müşteri ilişkileri ve müşteri algısı gibi dış paydaşlara da yansımıştır.

Farklılaştırma unsurları artık yalnızca pazarlama stratejisine ait birer öge değil, yönetimin topyekûn bir bakış açısıyla kurguladığı bir ana varlık alanı olup çıkmıştır. Ürün veya hizmet tasarlanırken bu alan esas alınmaya başlamıştır, ve aslında amaç müşterinin sürece katılımını en üst seviyeye çıkarmaktır. Bununla beraber rekabet ortamında, yaratıcılık ve yaratıcılığın

08 Age., s. 28.

09 Serhan Ada, “İstanbul and Cultural Management” (“İstanbul ve Kültür Yönetimi”), [www.labforculture.org](http://www.labforculture.org), 5 Ağustos 2007.

10 Vasıf Kortun, Erden Kosova, “E. Kosova ve Aydan Murtezaoglu’yla”, [www.resmigorus.org/arsiv/2005/e-kosova-ve-aydan-murtezaogluyla](http://www.resmigorus.org/arsiv/2005/e-kosova-ve-aydan-murtezaogluyla), 2007.

11 “Kaizen” Japonca’da “sürekli iyileştirme” anlamına gelir. Kavram ayrıca iyileştirme anlamında kökten bir değişiklik getiren kavramların sürdürülebilirliği ve bunlara yönelik stratejik yaklaşım konusunda bir paradigma değişimine işaret eder.





geliştiği kültür ve sanat alanı farklılaşma için avantaj sağlayan bir araç olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bunun sonucu olarak, yeni sunum, değerlendirme ve satış sistemleri gelişip önem kazanmış, hatta sanatın üretim ve tüketim boyutları zaman içinde birbirine yaklaşmıştır. Günümüzde sanat destekçisi ve yatırımcısı konumundaki kişiler, sanat fuarları, özel geziler ve yemekler çerçevesinde takip ettikleri sanatçılarla bir araya gelerek sosyalleşmektedirler.

Bu kişiler, daha çok özel sektörde, çokuluslu şirketlerde yönetici konumunda olan veya girişimci statüsünde kendi işini yürüten, çoğunlukla ikinci veya üçüncü kuşaktan aile işini yürütürken kurumsallaşma eğilimi gösteren şirketlerin yöneticisi konumundaki “yeni tip sanat hamileri”dir. Bu söz ediln durum Türk burjuvazisinin kendine özgü bir boyutu olabilir: Osmanlı döneminde sanatçıları desteklemiş olan, ama aristokraziyle bütün bağlarını koparan ge Cumhuriyet’in kuruluşundan sonra dönüşüm geçirmiş bir toplumsal grup. Hem sanatın hem de yönetimin geçirdiği bu dönüşüm, bu alanların çeşitli ortamlarda buluşmasını ve etkileşime girmesini beraberinde getirmiştir.

- 12** şirketler müşterileri için hatırdı kalıcı etkinlikler düzenlemelidirler, böylelikle hafızanın kendisi bir ürüne dönüşür –“deneyim.” Daha ileri düzeydeki deneyim şirketleri, deneyimin vaat ettiği “dönüşüm”n değerini ücretlendirmeye başlayabilirler –mesela eğitilmiş kişi aracılığıyla retiln değere katılmaları mümkün olabils, eğitim imkânı sunmak işe yarayabilir. Bu, şirketin girdilerinin üstüne değer ekleme sürecinde doğal bir ilerlemedir. [B. Joseph Pine & James H. Gilmore, *The Experience Economy: Work is Theater and Every Business a Stage (Deneyim Ekonomisi: alışmak Bir Tiyatrodur ve Her İş de Bir Sahne)* (Cambridge: Harvard Business Press, 1999)]

Kültür endüstrisi daha önceleri kültür ve sanat kurumlarının etkinliklerini içeren, “sosyal devlet”in verdiği desteklerin bir uzantısı olan, katılımın çeşitliliğine odaklanmış bir alandı. Günümüzde kültür ve sanat, üretim ve tüketim uçlarının daha dar bir alanda bir araya gelmesiyle ve genel ekonomiye yansınasıyla beraber çok daha geniş kapsamlı bir hale geldi. Öyle ki, işletme literatüründe kullanılan “katma değer” ve sıkça telaffuz ettiğimiz “yaratıcı sektör” terimleri artık birleşmiş; pazar ekonomisi şeklinde sunulan, hatta şehir planlaması bağlamında da belirli alanların entegrasyonunu soylulaştırma örnekleriyle bezeyen başka bir bakış açısının parçası olarak “yaratıcı sektörler”i karşımıza çıkarmıştır.

21. yüzyılın, genel olarak yaratıcı üretimle ilgilnn, tek bir sektörel alana bağlı kalmayıp çeşitli alanları ilişki içinde gören, bunu kendi deneyiminin içine katma konusunda çaba gösteren ve aynı zamanda “deneyim ekonomisi”<sup>12</sup> içinde varolan birey profili de, yaratıcı sektörlerin gelişmesiyle daha sık karşımıza çıkmaya başlamıştır. Bu gelişmeler dünya üzerinde katı devlet politikalarının eleştirilmesine yol açacak örnekler doğursa da, metropol hayatını yaşayan bireye devletin sunamadığı “deneyim”i sunanlar, özel sektörde faaliyet gösteren kurumlar olmuştur.

Herkesin kullanabileceği teknolojik araçların da gelişmesiyle beraber, deneyim ekonomisinde hamiler yaratıcılığın takipçiliği ve tketiciliğinden üreticiliğine terfi etti. Özel sektörün üretim dinamikleri algısıyla yaşayan yöneticileri de başka tarzda bir ekonomik katkı olan ve klasik maliyet tanımlarına saplanıp kalmayan bu “katma değer”i sahiplenmeye başladılar.





Böylelikle sanat, kurumsal yapıda hamiliğin ötesinde kurgulanmaya ve sanatçının özerk üretimine müdahale etmeksizin destek sağlayan kurumların sanat hamiliği mesenlikten daha farklı bir konuma oturtulmaya başladı. Bu kurumlar artık bireyin ifade özgürlüğünü destekleyen yaratıcı hareket alanının da hamiliğine soyunuyor.

Bununla beraber “proje” mantığının yaygınlaşması ve iş dünyasında stratejik anlamda sıkça telaffuz edilen “sürdürülebilirlik” kavramına doğru uzun erimli girişimlerde bulunulması, hem kültür politikalarının oluşturulması için bir tartışma zemini oluşturmakta, hem de dış kaynaklarla (sponsorluk, fonlar, yarışmalar, vs.) değil, kendi çabasıyla ayakta duran kurumlar yaratmaktadır. Bu kurumların süreç tasarımlarında daha fazla yönetim bilgisine ve iş dünyasıyla aynı dili konuşmaya ihtiyaç duyulmaktadır.

Son dönemdeki gelişmeler, mesela Avrupa Kültür Başkenti projesini<sup>13</sup> 5 yıl öncesinden telaffuz etmek veya “İstanbul Bienali’nin 10 yıllık destekçisi”<sup>14</sup> olmak, kurumların sanatla ilişkisinde stratejik bakış açısının ne kadar önemli olduğunu gösteriyor. Bununla beraber bu alanda disiplinlerarası eğitim veren lisans ve yüksek lisans programları ve “sosyal sorumluluk” alanı olarak biçimlenen bir alan da sektörel gelişmelerini sürdürüyor.

Diğer yandan iş dünyasındaki yönetim algısı da, maddi değerlerin yönetimi konusunda kaydedilen ilerleme ve geliştirilen araçlardan duyulan memnuniyetle beraber, katma değer kavramını yaratan maddi olmayan varlıkların ölçülmesi, değerlendirilmesi ve değişik platformlarda kullanılmasına kaydı. Bilişsel alandaki kalitatif yöntemlerin ön plana çıkması gibi gelişmeler, iş dünyasını sanat gibi günümüzde kavramsal alanda sorgulama yapabilecek ve farklı düşünme tarzlarını kullanarak paradigma değişimi yaratabilecek bir alanı daha çok kullanmaya yönlendiriyor.

1970’lere kadar ortaya çıkan modelle tamamen devlet tarafından biçimlendirilen kültür ve sanat arenası zamanla bazı işlevlerini devlet dışı kurumlara devretti. Bu dönüşümün ilk örneklerinden olan İstanbul Kültür Sanat Vakfı, kültür ve sanat dünyasında hâlâ güçlü bir etkiye sahiptir. İşin başında, bu yapısal dönüşümde kişisel niyet ve liderlik özellikleri asıl büyük rolü oynamıştı. Ancak zaman içinde bu henüz çok şekillenmemiş alanda kurumsallaşma süreci başladı. Hem 1940’larda erzacılık sektöründe kendi aile şirketini kurmuş bir müteşebbis hem de adanmış bir sanat destekçisi olan Dr. Nejat Eczacıbaşı’nın sanata ilgisi İstanbul Kültür Sanat Vakfı’nı (İKSV) doğurmuş, İstanbul Modern Sanat Müzesi Eczacıbaşı ailesi ve grubunun büyük desteğini almış, ve kültür politikalarına devlet dışından verilen bu destek devlet kurumlarınca AB müzakereleri öncesinde “Modern Türkiye”nin yüzü olarak sunulmuştur.<sup>15</sup>

**13** Bir sivil girişim grubunun İstanbul’un Avrupa Kültür Başkenti olması amaçlı başvuru çabaları 2000 yılında başladı ve İstanbul 13 Kasım 2006 tarihinde resmen Avrupa Kültür Başkentlerinden biri oldu. Diğer 2010 kültür başkentleri Macaristan’ın Pécs ve Almanya’nın –Ruhr bölgesini temsilen– Essen şehirleridir.

**14** Koç Holding, 2007 yılından itibaren 2016’ya kadar 5 bienali desteklemek üzere Uluslararası İstanbul Bienali’nin ana sponsoru olmuştur.

**15** Türkiye-AB ilişkileri Türkiye’de oldum olası en önemli ve popüler siyasi tartışma konularından biri olmuştur. Türkiye’nin Avrupa Birliği’ne üye olma çabaları, 1960’ların başındaki hazırlık nitelikli Roma Anlaşması’ndan sonra başlamıştır. Bu aşığı yukarı yarım yüzyıllık ilişki inişli çıkışlı bir seyir izlemiş, ama özellikle AKP hükümeti döneminde AB düzenleme ve uyum çalışmaları, aynı zamanda bir “demokratik değişim” aracı olarak da, daha ciddi bir şekilde ele alınmıştır. Fakat bu yoğun çabalar kısa ömürlü olmuş, siyasi ve ekonomik gelişmeler sebebiyle hükümet de halk da AB düzenlemelerinde vaat edilen stratejik değişime olan bağlılıklarını büyük ölçüde kaybetmişlerdir.





16 Sibel Yardımcı, *Küreselleşen İstanbul'da Bienal* (İstanbul: İletişim, 2005), s. 106.

17 Age., s. 107.

18 Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki müteşebbislerden biri olan Vehbi Koç tarafından kurulan Koç, Türk ekonomisinin en eski ve en büyük holdingidir. Koç, pek çok endüstriyel yatırımı (özellikle otomotiv ve enerji alanlarında) olmasına rağmen, şirketler grubu stratejik olarak perakende sektörüne yoğunlaşmıştır. Öte yandan, Türkiye'nin diğer büyük holdingi, tekstilcilikten gelen Sabancı, özellikle araba lastiği, kimya ve enerji alanlarında yoğunlaşmıştır. Her iki holdingin de finans kurumları vardır: Sabancı'nın sektörde hayati bir rolü olan bankası Akbank ve Koç Grubu'nun yakın zamanlarda satın aldığı, yayınevi ve galerisiyle eskiden beri kültür alanıyla yakın ilişki içinde bulunan Yapı Kredi Bankası.

19 Frank W. Abrams, "Kurumsal Sosyal Sorumluluk Kuramı", s. 270.

20 Age., s. 271.

Cumhuriyet'in 50. yıl kutlamaları sırasında başlayan İstanbul Festivali, aynı zamanda Cumhuriyet'in modernleşme projesine koşut giden bir tarza sahiptir. Günümüzde özellikle sponsorluk veren büyük kurumlar için İKSV, bu kimliği destekleyen bir araçtır. İKSV Basın ve Halkla İlişkiler Departmanı eski yöneticisi Nilgün Mirze, bir söyleşide kurumu şu şekilde tanımlamıştır: "İKSV Türkiye'nin uluslararası alanda öne çıkarılmasını, Türkiye'yi Atatürk ilkeleri doğrultusunda çağdaş yüzüyle en ilerici biçimiyle tanıtmayı amaç edinmiş bir kurumdur."<sup>16</sup>

Bunun yanında, Nejat Eczacıbaşı 1973 yılında kurumun görsel sanatlara atfettiği önemi açıklarken, bu vurgunun, İslam dininin yüzyıllar boyunca yasaklaması sonucu keşfedilmeden kalmış binlerce yıllık Anadolu resim ve heykel kültürünün canlanmasına yönelik olduğunu belirtmiştir.<sup>17</sup> İKSV'nin öncelikleri arasında Batı sanatını anlamak, bilgisini halkla paylaşmak ve Batılılaşma projesine destek vermek bulunmaktadır.

2005 yılından itibaren kültür ve sanat hayatında özel sektörün girişimleri gözle görüldü bir şekilde arttı, 1970'lerin başından beri sanata destek veren, aralarında Eczacıbaşı'nın da bulunduğu Türk holdingleri kendi müzelerini açmaya başladılar. Düzenlediği festivallerle zaten sanat bilincini oluşturmaya ve geliştirmeye soyunmuş olan İKSV, İstanbul Modern Sanat Müzesi'nin kurulması ile görsel sanatlar alanında temsil edilmeye başladı. Koç Grubu'nda bu ilgi Pera Müzesi aracılığıyla ortaya çıktı, Sabancı Müzesi ise sürekli sergilenen koleksiyonun ve hat sergilerinin ötesine geçerek modern sanat ustalarının orijinal eserlerini sergilemeye başladı.<sup>18</sup>

Yukarıdaki gelişmeleri göz önünde bulundurduğumuzda karşımıza çıkan tablo, devletin kültür politikasının net olarak tanımlanamadığıdır. Kültür, devletin yaptığı yatırımın önemli bir bölümünü turizm ile paylaşmakta, belediyelerse ellerindeki kamusal mekânları ve ulaşım imkânlarını belli bazı kültürel etkinlikler için kullanmaktadır.

### Hayırseverlik-Mesenlik-Kurumsal Elit

Çoğunlukla uluslararası ortaklı veya çokuluslu şirketler olarak karşımıza çıkan örneklerde, Türkiye'de görülen "kişisel sebeplerle sosyal sorumluluk gösteren lider" kavramının aksine, kurumsal bakış açısı sayesinde alana destek sağlanır. Tarih içinde işletmeler nasıl birer sosyal kurumda doğru evrildiyse, bu evrim aynı zamanda hayırseverlik konusundaki tutumlarına da yansımıştır.<sup>19</sup>

1950'lerin sonunda, yıllar boyu çelik şirketleri yönetmiş Amerikalı bir işadamı olan Roger M. Blough, şirketlerin hayırseverlik olarak verdiği desteğin daha geniş çapta incelenmesini önererek bu yeni tarzı "yeni gönüllü kurumsal yaklaşım" olarak nitelendirmiş ve bu yaklaşımın özgür toplumun koruyucusu olduğunu ileri sürmüştü.<sup>20</sup> Bu duyarlılığı geliştirmiş olan yöneticiler 1950'lerde çekince ve eleştirilerle karşılaşmış,



1960'lardan itibaren işletmelerinin hedeflerini daha yoğun bir şekilde sorgulamışlar ve kendi ideolojileri ve kurumsal sosyal kimlikleriyle kendilerini ifade etme şansını bulmuşlardır. Bu sistem temel Amerikan değerleri olan "bireysel bağımsızlık" ve "insani onur" a yönelmiştir.

Kurumsal yardımlar kurum içindeki stratejik yönetimin hayati bir parçasını oluşturmaktadır. En yüksek maddi bağış tutarına ulaşma çabası, bu çabaları profesyonel bir yaklaşımla düzenleme sonucunu verir, yöneticiler bu çabaların iyi yönetildiğinden emin olmak ve tek seferlik katkılardan ibaret kalmayıp sürdürülebilir hale gelmesi için çeşitli düzenlemeler yaparlar.<sup>21</sup> Kurumların, faaliyet alanları ve müşteri potansiyelleri doğrultusunda seçtikleri stratejik hayırseverlik alanlarının kurum imajı üzerinde olumlu etki bırakması beklenir. Shell'in faaliyet alanına göre çevre konusundaki aktivitelere önem vermesi, Philip Morris'in ciddi bir sanat destekçisi olması, çokuluslu büyük şirketlerin bu konudaki tavırlarıyla ilgili en iyi örneklerdir.<sup>22</sup>

Bunun dışında, toplumsal onay ve saygınlık büyük servet sahipleri için başka ifade şekillerini de beraberinde getirir. Eskiden amıtı dikilen bir hayırseverin, bu toplumsal onayı görmek istediği yer yakın zamana kadar "en zenginler" listesi hazırlayıp güç odaklarını deşifre eden yazılı basındı. Ama artık *Fortune* dergisi "en zenginler" listesinin yanında bir "en cömertler" listesi de yayımlıyor ve bu listeye girmek de önemli bir gösterge sayılıyor.<sup>23</sup>

Güncel yönetim yaklaşımları da bu süreci etkileyen faktörler arasında gösterilebilir. Özellikle basit bir organizasyonun tercih edildiği, kademe azaltma ve küçülme stratejilerinin yoğunlukla uygulandığı bir dönemde, işçi çıkaran ve toplumsal imajlarında zedelenme yaşayan şirketlerin topluma yönelik destek programlarının da güçlendiği görülebilir.<sup>24</sup>

Bu yaklaşım aynı zamanda daha önce duyarlık gösteren şirketlerin artık "sosyal sorunları çözmede öncü roller yüklenme" diye adlandırılan işi üstlenmeleri sonucunu da beraberinde getirmiştir. Kâr amacı gütmeyen örgütler ve devlet kuruluşları ile birlikte stratejik ortaklıklar yoluyla uzun soluklu projelere imza atmak, onlara "kurumsal vatandaşlık" kisvesi kazandırmıştır.<sup>25</sup> Bu, tanımı icabı kendi çıkarlarını toplumsal normlarla uyumlu bir şekilde düzenlemeyi içerir.

Türkiye'de, özellikle 1946'da çok partili sisteme geçişin sonrasında ekonomi politikalarında ABD'nin etkisi kendisini göstermiştir. Sanayi dünyasının aktörleri de hem yönetimle ilgili gelişmeleri takip edebilmeleri, hem de sosyal hayatlarının düzenlenmesi konusunda ABD'deki iş dünyası aktörleriyle paralellik kurdular. Bu bakımdan Türk iş hayatındaki hayırseverlik yapısı ABD'nin kültür politikaları açıklanırken belirtilen "Boston Brahmanları"yla<sup>26</sup> benzerlik gösterir. Koç ve Sabancı ailelerinin sanayi müteşebbisleri olarak öncü olduğu

21 Timothy Mescon & Donn J. Tilson, "Corporate Philanthropy: A Strategic Approach to the Bottom-Line" ("Kurumsal Hayırseverlik: Kâr-Zarar Hanesine Stratejik Bir Yaklaşım"), *California Management Review*, cilt 29, Nr. 2, 1987.

22 Age.

23 Hamish Pringle & Marjorie Thompson, *Brand Spirit: How Cause Related Marketing Builds Brands* (Marka Ruhü: Hedef Odaklı Pazarlama Nasıl Marka Oluşturur) (West Sussex: Wiley, 1999), s. 258.

24 Craig Smith, "The New Philanthropy" ("Yeni Hayırseverlik"), *Harvard Business Review*, Mayıs-Temmuz 1994, s. 107-116.

25 Age., s. 108.

26 Boston'ın İlk Aileleri ve soğuk Boston kızartması diye de adlandırılan "Boston Brahmanları", kültürel ve kalıtsal olarak Boston, Massachusetts şehri kurmuş ve New England'a yerleşmiş olan İngiliz Protestanlarının soyundan geldiklerini iddia eden bir New England zümresidir.





bu alanda, ülkenin ihtiyaçları gözetilerek öncelikle eğitim yatırımları desteklenmiştir.

Bugün bazı eleştirel çevrelerin “elitler kulübü” olarak nitelendirdiği TÜSİAD’da yönetici konumuna gelen bu ailelerin üçüncü kuşak yöneticileri bizzat kültür ve sanat etkinliklerinin katılımcıları, hatta bazı zamanlarda aktörleridir.<sup>27</sup> Bu kişiler çoğunlukla Türkiye’deki Amerikan okullarında eğitim almışlar veya eğitimlerini ABD’de tamamlamışlardır. Mensubu oldukları sınıfın kültür ve sanata katkısını, artık birinci kuşak atalarından farklı olarak, karşılıksız hayırseverlik yerine kurumsal ve stratejik bir yapı içinde yerine getirmektedirler.

Hayırseverlik faaliyetlerinin klasik çıkış noktaları, piyasa ekonomisi, teknolojik gelişmeler, kentteki demografik değişimler sonucu sosyal hayatın çeşitlilik kazanması, gelir dağılımındaki adaletsizlik ve devletin sosyal rolünün zayıflaması olmuştur.<sup>28</sup> Bunun sonucunda, günümüzde hem desteği veren taraftaki kişilerde değişimler gözlenmiş (sosyolojik olarak aristokrat veya sanayiden gelerek büyük servet edinmiş ailelerin bireyleri olarak anılan iş dünyası elitleri veya onların yönlendirdiği kurumsal departmanlar günümüzde yerlerini ekonomik ömrü çok daha kısa yeni ekonomi çevresinde kazanç sağlayan girişimcilere bırakmıştır) hem de desteğin amacı konusunda farklı yaklaşımlar ortaya çıkmıştır.

Bağış, artık sözlük anlamındaki gibi karşılık beklenmeden yapılan eylem anlamına gelmemektedir. *Stratejik düşünce, paydaşlara ulaşma* ve *kazan-kazan durumu* gibi çoğunlukla işletme hedefleri tarif edilirken tercih edilen terimler artık hayırseverin jargonuna da girmiştir.

Günümüzde özellikle kurumsal sosyal sorumluluk projeleri kapsamında tartışılan “paylaşılan değer”<sup>29</sup>, şirketlerle toplum arasındaki bağdan çıkan ve toplumsal politikaları etkileyen bir değerdir. Yardım, hayırseverlik ve mesenlik gibi kavramlardan, her iki tarafın da beklentilerinin karşılandığı bir ortama doğru bir evrim yaşanmaktadır. Bu dönüşümün odağında da ilk akla gelen ve eski bir örnek olarak sponsorluk kurumu ve bu kurum içindeki algı değişikliği bulunmaktadır.

2002 yılında Bilişim Uluslararası Araştırma Şirketi’nin yaptığı araştırmaya göre, sponsorluk % 68 oranında promosyonla ilişkilendirilmekte; sponsorların % 81’i promosyonu “şirketin topluma sunulma faaliyeti” olarak nitelemektedir; ve promosyon algısının yanında sponsorluk aktivitesi bir kamu desteği olarak da görüldüğünde, bu aktiviteye destek veren şirketin ürünü için daha yüksek bir fiyat konumlandırması yapılmış olsa bile, bu şirketin ürününün tercih edildiği görülmektedir. Türkiye çapında yapılan aynı araştırmanın bulgularına göre, sponsorluk arayışı % 60 oranında tiyatro, % 21 oranında sinema, % 12 oranında müzik, % 5 oranında resim, % 1 oranında da opera ve bale üzerinde yoğunlaşmaktadır.<sup>30</sup>

**27** Araştırma kapsamına aldığımız kurumların üçüncü kuşak yöneticileri Ferit Şahenk, Bülent Eczacıbaşı ve Güler Sabancı’nın kültür ve sanat aktivitelerinde katılımcı olmalarına karşılık, Cem Boyner kişisel fotoğraf sergisi açarak yeri geldiğinde “sanatçı” sıfatıyla kültür ve sanat ortamında varlık göstermektedir.

**28** Nina Kressner Cobb, *Looking Ahead: Private Sector Giving to the Arts and the Humanities* (İleriye Bakmak: Kültür ve Sanata Destek Veren Özel Sektör) (Boston: President’s Committee on the Arts and the Humanities, 1996)

**29** Michael E. Porter & Mark R. Kramer, “Strategy and Society” (“Strateji ve Toplum”), *Harvard Business Review*, Aralık 2006.

**30** Metin Belgin, [www.artsmanagement.net](http://www.artsmanagement.net), Nisan 2005.



İstanbul Bilgi Üniversitesi Sahne ve Gösteri Sanatları Yönetimi Bölümü'nün 2004 yılında yaptığı araştırmaya göre, ortalama sponsorluk verme süresi 6 yıldır. Kurumsal stratejileri olduğunu bildiren şirketler % 97 oranındadır, ancak bu şirketlerin sadece % 59'u sponsorluk faaliyetlerinin kurumsal stratejilerinin bir parçası olduğunu belirtmiştir. Şirketlerin kültür ve sanat etkinliklerine sponsor olmalarının birinci sebebi bu sayede kurumsal imajlarına katkıda bulunmak, ikinci sebebiyse sponsor olunan etkinlikle hedef kitlenin ilgilerinin örtüşüyor olmasıdır. Diğer sebepler arasında, iyi bir organizasyon şirketiyle işbirliği, pazarlama stratejisine uygunluk, farklılaşma, maliyet, gezici bir etkinlikse ürünü daha fazla insana sunma imkânı, kişisel ilgi alanı ve "eş sponsor"luklarla "networking" (ilişki ağını kurma ve geliştirme) ihtimalleri bulunur.

Yapılan etkinliğin süresi öncelikle bu etkinliği takip eden kişinin şirketteki mevcut pozisyonunda bulunmasına bağlıdır. Projenin öngörülen süresini doldurması çoğunlukla işbirliğinin sonu anlamına gelir; ayrıca bütçe kısıntıları da projenin süresini belirler. Bu alanda ilk sırada basın sponsorluğu yer alır, daha sonra mali sponsorluk ve aynı sponsorluk gelir.

Alandaki tüm gelişmeler, endüstrileşme aşamasındaki aile şirketlerinin yeni kuşak yöneticilerinin bu alana artan ilgisine işaret ediyor. Kendilerine "kurumsal elit" diyen bu grubun ilgisi, bizi bu şirketlerin kültür ve sanata hangi temel değerlerle ve kimler aracılığıyla destek verdiklerini belirlemeye yönelik bir çalışma yapmaya itti.

Araştırma sırasında İKSV'nin 2000 yılından beri bir seferden fazla destekçisi olmuş kurumların % 80'ine ulaşılmıştır. Bu kurumların % 80'i de cirosu 60 milyon TL'nin üzerinde, 200'den fazla kişiyi istihdam eden, pazar payları rakiplerine göre % 90 daha iyi olan rekabetçi ve büyük şirketlerdir.

Şirketler kendi koleksiyonlarını oluşturmaya önem veriyorlar, yarıdan fazlasının elinde yağlıboya tablolar, yarıya yakınının elinde de heykel seçkileri bulunuyor. Daha çok Türk sanatçılara ağırlık veriyorlar, Türk sanatçıları Batı Avrupalı ve ABD'li sanatçılar izliyor. Araştırmada yer alan şirketlerin hemen hepsi müzik alanında destek verdiklerini beyan etmişler; bunu film ve tiyatro gibi gösteri sanatları izlemiş. Müziğin alt alanlarını sorguladığımızda, hem daha oturmuş bir gelenekten hem de İKSV'nin festivallerinden ötürü "Klasik Müzik" in % 75'lik bir oranda desteklendiği, ikinci sıradaysa "Caz"ın geldiği ortaya çıkıyor.

Şirketlerin sanata destek vermelerinin birinci sıradaki sebebi "prestij" (% 86), bunun peşinden "markanın tanınması-bilinirliği" kriteri geliyor. Bir kontrol sorusu olarak soru farklı şekilde yöneltildiğinde, eserlerin sunulduğunda en büyük etkiye sahip faktörün "Kurumsal Sosyal Sorumluluk Bilinci" ve bu kapsamdaki aktiviteler olduğu; "şirket imajının iyileştirilmesi"



**Siniša Labrović,**

Lisansüstü Eğitim |

Postgraduate Education, 2009

İllüstrasyon | Illustration

Igor Hofbauer



ve “kamu bilincinin artırılması”nın da bu amaca hizmet etmekte olduğu ortaya çıkıyor. Başka bir deyişle, şirket imajı ve prestijle bu tür destek arasındaki ilişki iki farklı soru aracılığıyla ispatlanmış oluyor.

Sanat aktivitelerinin organizasyon kararını çoğunlukla CEO gibi profesyonel yöneticiler veya Yönetim Kurulu ve Ortaklar gibi üst düzey yöneticiler alıyor. Araştırmaya katılan şirketlerin yarısı bu şekilde karar alırken diğer yarısı daha çok kurumsal iletişim veya halkla ilişkiler yöneticilerinin karar almasını uygun görüyor. Bu ikinci grubu sanat merkezi yöneticileri, danışmanlar, sanat komiteleri ve şirket küratörleri izliyor. Araştırmaya katılan şirketlerin hiçbiri aktivitelerin organizasyonu ile ilgili kararları çalışanlarıyla beraber almıyor.

Şirketin koleksiyonuna girecek eserlerin seçiminde % 48 oranında üst düzey yönetim etkin oluyor, bunu destek aldıkları “Sanat Komitesi” ve “Kurumsal İletişim Yöneticisi” (% 17) izliyor. Eserlerin satın alınma sürecinde % 53 oranında doğrudan sanatçı ile ilişki kuruluyor; % 24 oranında da galeri ve sergilerle irtibata geçiliyor. Bu eserlerin % 31’i şirketin genel merkezinde, % 14’ü şubelerde sergileniyor, % 28’i depolarda saklanıyor. Koleksiyonlarını bir müze çatısı altında sergileyenlerin oranı %14 olarak tespit edilmiştir. Eserlerin mülkiyeti % 45 oranında kuruma, % 17 oranında da sanatçıya aittir.

Şirketlerin % 90’ı halen kültür ve sanat alanında sponsorluk vermeye devam ettiklerini ifade etmişler, % 38’i bağış yaptığını beyan etmiş, ve bunların yalnız % 7’si sanat kurumlarının işletmeciliğini yaptığını ifade etmiştir. Araştırmadan çıkan sonuca göre, bu şekilde oluşan kültür-sanat merkezleri, ana şirketin maddi desteği olmadan ayakta kalamıyor ve varolmayı ancak belli bazı hukuki yapılar içinde sürdürebiliyorlar -ya vakfa bağlı ticari işletme ya da çoğunlukla kurumsal iletişim-pazarlamaya bağlı birimler olarak.

Bunların ötesinde başka bir boyut, koleksiyonerliği kurumsal boyutta sürdürüp sanat eserini bir yatırım aracı olarak görmekle ilgilidir. Bu alanda da kurumların % 17’si sanata yapılan finansal desteği finansal yatırım olarak nitelendirmiştir.

Çoktan seçmeli soruların yer aldığı ve daha çok oransal verilerin paylaşıldığı bölümden sonra, araştırmada strateji alanında kullanılan bir ölçüm aracı yardımıyla şirketlerin kültür ve sanata verdikleri desteklerin birbirine benzeyip benzemediği ve bu şirketlerin kendi içlerinde bir grup oluşturup oluşturmadığı incelendi. Bu çalışmanın sonucunda finansal kategori “finansal ve ürün odaklı”, “müşteri odaklı” kategori de “müşteri, imaj, prestij ve marka değeri” şeklinde yeniden adlandırıldı. Diğer iki kategori “etik değerler, topluma katkı” ve “eğitim ve takım çalışması”nı içeriyordu. Başka bir deyişle, bu sınıflandırma şirketlerin kültür ve sanata verdikleri desteğin ana bileşenlerinin tanımlanması için kullanıldı.

Oluşan gruplarda, 18 şirket kurumsal yönetim, eğitim, kurum kültürü ile kültür ve sanat yatırımları arasında; 16 şirket müşteri, imaj, prestij ve marka değeri ile yaptıkları destek arasında; 12 şirket finansal katkı ve kalite ile kültür ve sanata verdiği destek arasında ilişki kurmuş; 12 şirket de bu türden bir desteği takım çalışması için faydalı bulmuştur.

### **Toplumsal Olarak Sorumlu Toplumsal Sorumluluk**

Çalışma genel olarak değerlendirildiğinde tüm şirketlerin bir prestij ve tanınma kaygısı taşıdığı ortaya çıkıyor. Kültür ve sanata finansal avantaj sağlamak ve kaliteyi vurgulamak amacıyla destek veren bir grup ve bununla beraber bu desteği kurum kültürünün bir sonucu olarak sunan, aynı zamanda kurumsal yönetim ve eğitim gibi şirketin kurumsallaşma yolundaki bazı adımlarında kültür ve sanatı bir araç olarak kullanan bir başka grup ortaya çıkmıştır.

Araştırmanın yapıldığı 2008 yılında genel olarak ekonomik seyrin iyi durumda olduğunu göz önünde bulundurursak, sanata desteğin daha çok dışarıya yönelik bir iletişim çabasından kaynaklandığını söylemek yerinde olacaktır. Son zamanlarda özellikle pazarlama ve tanıtım bütçelerinin kriz dolayısıyla kesilmesi veya daraltılması sonucunda ortaya çıkan tabloda bu konuya gerçekten stratejik önem atfeden şirketlerin hâlâ bu desteği sürdürdükleri gözlemleniyor.

Daha derinlemesine sorgulamak istediğimiz nokta ise, şirketler arasında artık bir rekabet alanı haline gelen “sosyal sorumluluk” aktivitelerinin ne kadarının “kurumsal” olduğu, ne kadarının “sosyal sorumluluk” taşıdığıdır. Bu rekabet ortamında kurumsal sosyal sorumluluk, sponsorluk ve destek aktivitelerinin artacağını, hatta bu alanda kurumsal olarak rüştünü ispat etmiş yapıların, alanı desteklemeye niyetli aktörlere alternatifler yaratabileceğini öngörmek mümkündür.

Öte yandan, döngüyü negatif olarak kurguladığımızda, altını çizdiğimiz gerçek, kurumsal ve güncel sanat alanında çok kısıtlı bir seçkide, (kültür-sanat çevrelerinde de “olağan şüpheliler” olarak adlandırılan) bilindik aktörlerin işbirliği içinde olduğu ve bu aktörlerin varolan fonları ve kurumsal işbirliklerini aynı havuzda kullandıkları gerçeğidir. ✘

### **GÖKÇE DERVİŞOĞLU**

Sankt Georg Avusturya Ticaret Lisesi’ni ve İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi İşletme bölümünü bitirdi. Aynı üniversitede akademik kariyer ve yüksek lisans çalışmalarına başladı, Avusturya hükümet bursu ile Innsbruck Üniversitesi’nde öğrenimini ve araştırmasını tamamladı. 2004-2006 yılları arasında uzun dönemli olarak stratejik yönetim, senaryo teknikleri konusunda Türkiye’nin önde gelen firmalarına danışmanlık yaptı, katılımlı yöntem uygulamalarını hazırladı ve yönetti. *Sanatın Bir Stratejik İletişim Aracı Olarak Rolü* başlıklı doktora tezini İ.Ü. İşletme Fakültesi ve Copenhagen Business School Art & Leadership Center desteğiyle tamamlamış ve İstanbul Bilgi Üniversitesi İletişim Fakültesi’ne Yardımcı Doçent olarak atanmıştır.

To refuse help requires force  
To obtain help requires force also.  
As long as force reigns help can be refused  
When force no longer reigns, there is no need of help.  
So you should not demand help, but abolish force.  
Help and force form a single whole  
And this whole must be altered.

**Bertolt Brecht**

**Yardıma reddetmek güç ister**

**Yardım almak da güç ister.**

**Güç iktidarda olduğu sürece yardımı reddetmek mümkündür**

**Güç iktidardan düştüğünde ise yardıma ihtiyaç kalmaz.**

**Öyleyse yardım talep etmeyin, gücü kaldırın ortadan.**

**Yardım ve güç yekpare bir bütün oluşturur**

**Ve bu bütündür değiştirilmesi gereken.**



**Sanja Iveković,**  
*Kağıttan Kadın | Paper Women,*  
1976-77

**Museum of American Art,**

*ABD'den Modern Sanat | Modern Art from The USA, 2006.*



# Corporate Support on Art: A vicious or virtuous cycle?

## Gökçe Dervişoğlu



**T**he state's view of culture and art varies according to geographical, sociopolitical and economic conditions of the period. In Europe, cultural policies gave the state influence over the fields of culture and art, becoming one of the most important topics in the transition from the European Community to the European Union. The foundation for creating a 'European Culture' via cultural integration was laid with the introduction of various programs.

We more frequently come across the approaches known as 'philanthropy' and 'corporate citizenship' in American cultural policies. These approaches increased their influence in the years following the Second World War. The view expressed in 1948 by Frank W. Abrams, chairman of a large oil company in 1950s and one of the pioneers of American philanthropy, reflects this point: 'The long term interests of the shareholders cannot run counter to the long term interests of the American people.'<sup>01</sup>

By the 1980s, winds of privatisation were blowing in two countries dominated by Anglo-Saxon culture, both in Great Britain, the European representative, and in the United States. The Reagan and Thatcher administrations put signature to many steps announcing the liberalization of economy in many fields referred to as 'business culture.' Another difference between countries in terms of their approach to culture involves the establishment of 'Ministries of Culture'. At the first meeting in the field organized by UNESCO in 1967, a common definition of culture and cultural policies was abandoned, the existence of differences were accepted in order to concentrate on mutual production.<sup>02</sup>

The 'need for culture and art'<sup>03</sup> emerged historically towards the end of the 18<sup>th</sup> century with the

**01** Frank W. Abrams, 'The Theory of Corporate Social Responsibility, 1945-1960', *Social Responsibilities of Business*, 1/1/1970, p. 270.

**02** Füsün Üstel, 'Kültür Politikaları' ('Cultural Policies'), in *İstanbul Bilgi Üniversitesi Ders Notları*, 2006-07.

**03** This trend has been manifested in a newspaper ad published in Austria, in

1789 as such: 'A rich person is seeking for a housemaid who is able to play violin and can sing along with piano.' Üstel, Ibid.

bourgeoisie wanting to emulate the aristocracy. This 'need' was registered in Article 27 of the Universal Declaration of Human Rights adopted by the United Nations in 1948 as 'Everyone has the right to participate freely in the cultural life of the community,' referred to in UNESCO work as 'cultural rights,' and seen as an important step towards the 'democratization of culture.'

We see that globalization does not only shape the international political arena but also, in an environment reinforced by economic actors and civil society, forms the internal structure of the nation-state through Non-Governmental Organizations (NGOs). As a result of external interventions in the central structure of the State of the Republic of Turkey, itself an 'example' of modernization; and also the postmodern impact of globalizations, the deficiencies in the services provided by the state within the scope of the 'social state' are now being 'compensated for' by non-state sources. In the cultural policies of the 1923-1950 period, the protection and subsistence of the nation is important; the concepts of 'unity' and 'being a nation' were already underlined following the War of Independence. During the reign of İsmet İnönü, the monolithic and absolute theory of national culture of the Atatürk period gradually lost its influence, and was replaced by a more accepting stance towards the West. The mission art was ascribed with during the foundation years of the Republic was to facilitate modernization and make the public embrace the revolutions. A protectionist policy towards art meant that the state has to organize artistic activities. However, various surveys of the period (1930-1940) reveal that some groups among intellectuals, artists and writers of the period did produce outside this monopoly and criticize this model.

*Köy Enstitüleri* (The Village Institutes), as institutions bringing together Anatolian values with contemporary technique, faced accusations of neglect towards national values following the transition to the multi-party system in 1946 and were eventually closed in 1954 by the Democrat Party. In a similar manner, the attempts of the Democrat Party to restrict art resulted in the dispersal of groups like the 'D Group' and 'The New Ones' that brought a new quest and vitalism to contemporary painting. In this period, not only the state but also private institutions and organizations preferred to remain uninterested in art events. In 1955, there was an attempt to select paintings for the new parliament with a campaign inaugurated by the state. However, an 'interventionist' approach dominated, in contrast with the 'facilitatory' approach of the single-party period.

During the 1960s art began to be discussed in public, and the rights and security of the artist were placed on the agenda in the light of changes in the political environment. Important topics of the period include state support for creative freedoms and





**04** Kaya Özsezgin, 'Plastik Sanatlar ve Kültür Politikaları' ('The Plastic Arts and Cultural Policies'), *Hürriyet Gösteri*, 1986, (68): 96.

**05** *Ibid.*, p. 98.

**06** Ayşegül Güçhan, 'Major Changes in Cultural Sector in Turkey', Vienna, ICCPR International Cultural Policy Conference, 2006.

**07** Aydın Çubukçu, Mehmet Esatoğlu, Şirin Sümer, 'Refahiyol Hükümetinin Kültür Politikaları' ('The Cultural Policies of the Refahiyol Government'), *Evrensel Kültür*, 1997, (62): 25-39.

the questioning of art museology. The founding of the Culture Undersecretariat at the Ministry of National Education in 1965 was followed in 1971 with the establishment of the Ministry of Culture.<sup>04</sup>

The program of the 1974 Ecevit government spoke of 'measures to be taken to streamline culture and art institutions, develop art for the public and in a way everyone can benefit from and to spread these activities to the farthest regions of the country' and emphasized that the government aimed to bring function to art. However, the element emphasized by the coalition government that followed was national culture, described as being 'ours with its smell, colour and air, expressing our national values, customs and traditions, our heroisms and superior human qualities to caress our national tastes.' The Ministry of Culture was dissolved in 1977 and was joined with the Ministry of Tourism and Publicity in 1982.<sup>05</sup>

Meanwhile, culture and art activities continued through various initiatives within areas left untouched by the state, although there wasn't intense support from the private sector. The Maya Art Gallery opened in İstanbul, Beyoğlu, in 1950, Kemal Erhan emerged as the first collector, the Yapı Kredi Bank organized a painting competition within the framework of the 10<sup>th</sup> anniversary of its foundation (1954), and from the 1960s on banks opened galleries, organized various competitions and awarded prizes, all being examples of the changing economic view and initiatives taken up by the private sector.<sup>06</sup>

Developments in artist's rights in the framework mentioned above, which were first discussed in the early 1960s, led to the establishment of a professional organization. The opening of the İstanbul Municipality Art Gallery in 1967 and the exhibition of the Kemal Erhan collection in 1972 were important examples of support to art outside the state until the establishment of the İstanbul Foundation For Culture and Arts (İKSV) in 1973, the institution which still leads cultural life in Turkey today.

The 1980s opened with the 'National Security'-focused government policies following the September 12 1980 military coup; in other words, the period when the State Planning Organization and the Atatürk Culture, Language and History High Commission were responsible of cultural planning and programming followed by the process when the National Security Council was gradually transformed from an advisory institution to an authority that must be taken into account. All state institutions and public officers including the Ministry of Culture, the Ministry of National Education and the Higher Education Council were rendered responsible by law.<sup>07</sup> On the other hand, the newly liberalized economy with the January 24 1980 decrees reduced state support in some areas and emphasized the support of private initiatives instead of state policies.



In the same period we see a development in art investments of private sector companies. The 1980s also witnessed the emergence of the Turkish-Islamic synthesis and elements of 'national culture' underlined above. Although this concept developed by the Aydınlar Ocağı<sup>08</sup> did not have a mass following throughout the 80s, it did make its influence felt from the mid-90s both in Turkish political life and in cultural policies as a strategic notion within the framework of the 'tolerance' shown by the September 12 regime to religious elements and sects.

Influencing in diverse manners phenomena like the formation of holdings, the bankers' boom and bust, the emergence of new industries and professions, an increase in image-making and advertisement activities, the development of the media, contempt against 'leftwing' values, the establishment of an *arabesk* lifestyle and the rise of chauvinist nationalism,<sup>09</sup> the power of capital that made its impact on post-September 12 society and left its stamp on the following 25 years also played an important role in cultural policies, investments in culture and the rise of the entertainment industry.

In parallel to its development in the world, the concept of cultural management was introduced with cultural products presented to the consumer in the late 80s and early 90s. This was followed by a differentiation in products for consumers in different social segments and the formation of a culture industry. International biennials and the European Capital of Culture project funded by the European Union have an impact on our period in the field of financial support within a spectrum ranging from philanthropy to social responsibility.<sup>10</sup>

In the mid-1990s, a number of new private universities were founded, and graduate and postgraduate programs for the culture and arts sector and management programs aiming to train professionals for the field were opened. Professionals trained in educational programs would both support cultural policies on a macro-scale and manage culture and art organizations or culture and art investments of enterprises on a micro-scale.

The private sector has played<sup>11</sup> an increasing role in the state's cultural policies since the September 12 1980 military coup. The branding of İstanbul as a city, the opening of many new museums and the inclusion within privatisation of certain areas specified as art performance areas were not only requirements created by the EU negotiation process but also attempts to form long-term infrastructure.

### **The Support of the Private Sector**

While the macro efforts in terms of cultural policy were influenced by the political developments directly, the global economic environment have put more emphasis on corporate support of art which resulted in new ways of communication

08 lit. *The Hearth of Intellectuals*, a religious-nationalist club.

09 Ibid., p. 28.

10 Serhan Ada, 'İstanbul and Cultural Management', [www.labforculture.org](http://www.labforculture.org), 5 August 2007.

11 Vasıf Kortun, Erden Kosova, 'E. Kosova ve Aydan Murtezaoğlu'yla' ('With E. Kosova and Aydan Murtezaoğlu'), <http://www.resmigorus.org/arsiv/2005/e-kosova-ve-aydan-murtezaogluyla>, 2007.

**12** *Kaizen* means 'continuous improvement' in Japanese. This concept also shows a paradigm shift in the sustainability and strategic approach compared to the concepts, which bring a radical change in terms of improvement.

in the period of experience economy. Business life first defined this process in efforts to include all employees in all stages of the operation. This process began with the Total Quality Management fad, rooted in *kaizen*<sup>12</sup>, the philosophy of continual improvement, and has been at the focal point of business life since the early 1980s. 'Participatory democracy' and the stakeholder theory were in the foreground of the process. The process was not limited to efforts aimed at the inner structure of the enterprise and were reflected especially in external stakeholders like the customer, customer relations and customer perception.

Elements of differentiation were no longer only components of the marketing strategy and they became a main asset field structured by the management with a total outlook. The product or service was designed according to this field, and in fact the aim was to maximize customer participation in the process. At the same time, creativity and the field of culture and arts within which it blossomed began to be used as an advantageous tool to provide differentiation in the competitive environment. As a result of this, systems of presentation, assessment and sales developed and gained importance, and in fact, the production and consumption aspects of art drew closer. Today, supporters of and investors in art come together and socialize with artists whose careers they follow at art fairs, specially designed trips and private dinners.

'The new type of art patron' we encounter at these events, is either an executive in the private sector, at one of the multinational companies or an entrepreneur in charge of his/her own business, or often a company director and a second- or third-generation member of a family business now revealing a tendency to institutionalize. This might be a peculiar aspect of Turkish bourgeoisie, the social group that evolved at the wake of the foundation of a rather young republic that refused any connection with aristocracy, which had been supporting artists in the Ottoman era. This change, which both art and business management are going through, has meant the meeting of both fields in a variety of environments and their reciprocal activation.

The culture industry used to be a field containing the activities of culture and art institutions, an extension of the support given by the 'social state,' focusing on the diversity of participation. Now culture and art are located in a far narrower field in terms of the margins of production and consumption, however the imprint of this field in the general economy is now far more comprehensive. So much so that 'value added,' a term used in business management and a frequently used term, and 'creative industry' have now combined to present the 'creative industries' as part of a viewpoint that presents art as a market economy and in fact, in the context of urban planning, adorns the integration of the two fields with examples of gentrification.



The individual profile of 21<sup>st</sup> century, occupied with creative production in a more general sense, working not only in one industrial field but also towards the interaction of these fields, making an effort to include this in his/her own experience and to also exist in the ‘experience economy’<sup>13</sup> has become more prominent with the development of the creative industries. Although the developments listed above also generate examples that might lead to the criticism of strict state policies across the world, it was often institutions operating in the private sector that presented, in the economy of experience, an ‘experience’ the state could not to the ‘metropolitan individual’.

With the development of technological devices available to all, in the economy of experience patrons have been promoted from being a follower and consumer of creativity to a producer of it. And the managers in the private sector who live within the perception of production dynamics have begun to claim the ‘value added,’ a different type of economic contribution that does not get clogged up in classic cost definitions.

As a result of this, the phenomenon of art within the institution began to be structured beyond the concept of the patron. For institutions that provide support without interfering with the autonomous production of the artists, art patronage began to be understood in a different light than individual patronage. These institutions now began to attempt the patronage of the creative field of movement that promotes the expression and freedom of the individual.

At the same time, the evolution of the ‘project’ logic and long term ventures towards the concept of ‘sustainability,’ a term frequently mentioned in the business world in a strategic context too, forms both a platform of discussion for the formation of cultural policies and creates institutions that manage to survive with their own resources rather than the support of others (sponsorship, funds, competitions, etc.) More management knowledge is required in the process design of these institutions, and they need to learn to speak the same language with the business world.

Recently, examples like declaring support to the ‘European Capital of Culture’<sup>14</sup> project five years in advance or becoming the ‘sponsor of the International İstanbul Biennial for 10 years’<sup>15</sup> shows how important a strategic viewpoint is in companies’ relationship with art. In addition to this, we are also witnessing the development of a professional field of ‘social responsibility’ under the interdisciplinary tuition of professional graduates.

On the other hand, since it was happy with the progress it showed in the administration of tangible assets and the tools it developed, the administration perception in the business world now turned its attention towards the measurement, assessment and use on different platforms of intangible assets that created the

**13** Businesses must orchestrate memorable events for their customers, Pine and Gilmore argue, and that memory itself becomes the product –the ‘experience.’ More advanced experience businesses can begin charging for the value of the ‘transformation’ that an experience offers, e.g. as education offerings might do if they were able to participate in the value that is created by the educated individual. This, they argue, is a natural progression in the value added by the business over and above its inputs. [B. Joseph Pine & James H. Gilmore, *The Experience Economy: Work is Theater and Every Business a Stage* (Cambridge: Harvard Business Press, 1999)]

**14** The efforts of a civil venture group for applying to become a ECC started in 2000 and İstanbul became officially one of the ECC`s in November 13<sup>th</sup>, 2006. The other ECC`s for 2010 are Pécs from Hungary and Ruhr area from Germany.

**15** The Koç Group became the main sponsor of the International İstanbul Biennial, starting from 2007 to support 5 Biennials until 2016.





concept of value added. Developments in the cognitive field and the emphasis on qualitative methods enable the business world to increasingly use art, a field where a contemporary conceptual questioning can be carried out and a paradigm shift can be created through diverse methods of thought.

The arena of culture and art shaped entirely by the state in line with the model that remained valid until the 1970s, began gradually to transfer some of its functions to non-state institutions. The İstanbul Foundation for Culture and Arts (İKSV) is in fact one of the first examples of this transformation, and continues to have a strong influence in the world of art and culture.

In the beginning, personal intent and leadership qualities played a significant role in this structural transformation. However, institutionalization did eventually begin to develop parallel to the field that was still in its early stages. Being both an entrepreneur who founded his own family company on pharmaceuticals in 1940's and a dedicated supporter of arts, the interest of Dr. Nejat Eczacıbaşı in art gave birth to the İstanbul Foundation for Culture and Arts (İKSV); the İstanbul Modern museum received great support from the Eczacıbaşı family and group of companies, and this support given to cultural policies from outside the state was presented as the face of 'Modern Turkey' by the state itself prior to EU negotiations.<sup>16</sup>

**16** Turkey-EU relations have always been one of the most important and popular issues of political discussion in Turkey. Efforts to become a EU member started after the preliminary Rome agreement in the beginning of 1960s. This approximately half century long relationship had its ups and downs but especially in the period of AKP government, EU regulations and adjustments has taken more seriously also as a tool of 'democratic change.' However, these intensive efforts proved to be short-term and both the government and the public lost their major dedication in the strategic change promised by EU regulations, due to political and economic developments.

The İstanbul Festival began at the time of the 50<sup>th</sup> anniversary celebrations of the Republic and has a style that runs parallel to the modernization project of the Republic. Especially for major companies providing sponsorship today, İKSV is a means to support this identity. Nilgün Mirze, the former director of the Press and Public Relations Department of İKSV, defined the Foundation during an interview by saying, 'İKSV is an institution that aims to promote Turkey in the international field, with its modern face, in the most progressive manner, in line with the principles of Atatürk.'

Besides, when explaining the importance attributed by the Foundation to the visual arts, Nejat Eczacıbaşı stated in 1973 that the emphasis was to revitalize thousands of years of Anatolian painting and sculpture culture that lay dormant because of the ban imposed for centuries by Islamic religion. The priorities of İKSV include understanding Western art, sharing its knowledge with the people, and supporting the project of Westernization.

From 2005 on, private sector initiatives in art and culture increased significantly. Turkish holdings, including Eczacıbaşı who provided support to the arts as a holding since the early 70s, began to open their own museums. Already involved in promoting and cultivating awareness of the arts with the festivals it organizes, İKSV began to be represented in the field of visual arts with the founding of the İstanbul Modern museum; for the Koç group this



interest emerged with the establishment of the Pera Museum; and the Sabancı Museum exhibited the masters of modern art and their original work, going beyond the usual trend of showing the permanent collection and calligraphy exhibitions.<sup>17</sup>

In view of the developments mentioned above, we see that the cultural policy of the state is not clearly defined. Investment by the state in culture is shared with tourism, and municipalities use the public spaces and transportation means they control for certain cultural activities.

### Charity-Arts Patronage-Corporate Elite

In contrast with the notion of the 'leader displaying social responsibility for personal reasons' often encountered in Turkey, support for the field can actually be provided through a corporate viewpoint, often exemplified in the cases of companies with international partners or multinational companies. In a similar manner to the historical evolution of companies as social institutions, this evolution is also reflected in their stance on charity.<sup>18</sup>

In the late 1950s, Roger M. Blough, an American businessman, who ran steel companies for years, recommended a wider examination of the charitable support provided by companies. He described this new style as the 'new voluntary corporate approach' and argued that this approach was the protector of free society.<sup>19</sup> Managers who developed this sensitivity, initially met with reservations and criticism in the 1950s, examined the targets of their corporations more intensely in the 1960s, and had the chance to express themselves with their own ideologies and corporate social identity. This system aims towards supporting basic American values of 'individual independence' and 'human dignity.'

Corporate support forms a vital part of the strategic management within the company. The aim to attain the highest material donation results in a professional approach to organize this effort, administrators make various arrangements to ensure these efforts, and they are properly managed and sustainable rather than one-offs.<sup>20</sup> Strategic charity field selection in line with fields of activity and customer potential is expected to create a positive impact on the company's image. Shell's choice of environmental activities in line with its own field of activity, and Philip Morris's position as a considerable supporter of the arts are among the best examples regarding the stance of large multinational companies.<sup>21</sup>

In addition to this, social approval and prestige engender different ways of expression for individuals controlling large fortunes. A philanthropist who previously would have his statue placed in the public domain, until recently would have wanted to see this social approval on the 'richest people' list prepared by the

17 Founded by Vehbi Koç, an entrepreneur in the first years of the new Republic, Koç Company is the oldest and biggest conglomerate in Turkish economy. Although Koç has many investments in industry (especially automotive and energy) the group of companies are strategically focused on retail businesses where the other big conglomerate in Turkey, Sabancı, coming from textile background, especially focused on industries like tires and chemistry as well as energy. Both conglomerates have financial institutions: Sabancı's bank, Akbank, that has a vital role in the sector and Yapı Kredi Bank that Koç Group recently bought, a bank with an old engagement in cultural field with its publishing house and the gallery.

18 Frank W. Abrams, 'The Theory of Corporate Social Responsibility', p. 270.

19 Ibid., p. 271.

20 Timothy Mescon & Donn J. Tilson, 'Corporate Philanthropy: A Strategic Approach to the Bottom-Line', *California Management Review*, Vol 29, Nr.2, 1987.

21 Ibid.

- 22 Hamish Pringle & Marjorie Thompson, *Brand Spirit: How Cause Related Marketing Builds Brands* (West Sussex: Wiley, 1999), p. 258.
- 23 Craig Smith, 'The New Philanthropy', *Harvard Business Review*, May-July 1994, pp. 107-116.
- 24 *Ibid.*, p. 108.
- 25 Boston Brahmins, also called the First Families of Boston and cold roast Boston, are the class of New Englanders who claim hereditary and cultural descent from the English Protestants who founded the city of Boston, Massachusetts, and settled in New England.
- 26 Among third generation managers of the institutions I based the research on, Ferit Şahenk, Bülent Eczacıbaşı and Güler Sabancı are participants in culture and arts activities whilst Cem Boyner has been active in culture and arts field as an 'artist' who realised solo photography exhibitions.
- 27 Nina Kressner Cobb, *Looking Ahead: Private Sector Giving to the Arts and the Humanities* (Boston: President's Committee on the Arts and the Humanities, 1996)

print press which deciphered centers of power for the rest of the public. But now *Fortune* magazine publishes the list of the 'most generous' next to the 'richest' and this list is also considered an important indicator.<sup>22</sup>

Contemporary management approaches can also be deemed among factors influencing this process. Especially in a period when basic organization is preferred and hierarchy reduction and contraction strategies are frequently applied, companies that have made employees redundant and therefore suffered damage to their social images may seek repair in consolidating their social support programs.<sup>23</sup>

This approach has also meant that companies that previously showed awareness regarding the issue have assumed what is often called, 'leading roles in resolving social problems.' Committing to long-term projects in strategic partnerships with non-profit organizations and public institutions has earned them the guise of 'corporate citizenship.'<sup>24</sup> The definition of this term suggests self-regulation of one's personal benefits in line with social norms.

In Turkey, especially after the transition to the multi-party system in 1946, the influence of the USA asserted itself in economic policies. Actors in the industrial sector formed alliances with actors of the US business world both to follow developments in business management and in organizing their social lives. From this viewpoint, the structure of philanthropy in the Turkish business world resembles that of the 'Boston Brahmins'<sup>25</sup> often referred to in the history of US cultural policies. In this field, where the Koç and Sabancı families are pioneers as industrial entrepreneurs, educational investments were supported first and foremost in line with the requirements of the country.

Third generation executives of these families who have become directors of TÜSİAD, described by some critical circles as an 'elite club', are participants, and in fact sometimes actors of art and culture events.<sup>26</sup> These individuals are often educated at American schools in Turkey or complete their education in the US. In contrast with their first generation antecedents, they fulfill the contribution of the class they belong into art and culture not as donations without return but within a corporate and strategic structure.

As classic departure points, philanthropic acts have been based on the market economy, technological developments, diversity in social life as a result of urban demographic changes, unfair distribution of income and the weakening of the social role of the state.<sup>27</sup> As a result of this, we witness changes both on the side that provides the support (corporate elites – individuals from either aristocratic families or families who made large fortunes in industry– or corporate departments oriented by

them have today been replaced by entrepreneurs seeking profit in a far shorter-term economic environment) and different approaches in terms of the aim of the support.

A donation is no longer an unreturned act that can be described as a donation in terms of its dictionary definition. Terms often preferred to describe corporate targets such as *strategic thinking*, *reaching stakeholders* and *win-win situation* have now entered the jargon of the philanthropist as well.

The notion of ‘shared value,’<sup>28</sup> discussed today especially within the scope of corporate social responsibility projects, is a value that can influence social policies and is derived from ties between companies and society. An evolution is taking place from concepts like charity, philanthropy and patronage towards an environment where the expectations of both sides are met. At the heart of this transformation is the institution of sponsorship, an old example that first comes to mind, and the change in perception within this institution.

According to research conducted by Bilişim International Research Company in 2002, sponsorship is related to promotion at a rate of 68%; 81% of sponsors describe it as an ‘activity presenting the company to society,’ and in addition to promotional perception, where sponsorship activity is also seen as public support, the product of the company supporting this activity is preferred even if it has a higher price positioning. Sponsorship search, according to data of the same research carried out across Turkey, focuses 60% in the field of theatre, 21% in film, 12% in music, 5% in painting and 1% each in opera and ballet.<sup>29</sup>

According to research conducted by the İstanbul Bilgi University Management of Performing Arts Department in 2004, the average sponsorship term is 6 years. 97% of companies declare that they have corporate strategies, however only 59% of these state that sponsorship activities are a part of their corporate strategy. The first reason for companies to sponsor art and culture activities is the contribution to the corporate image, the second reason being the overlapping of the activity with the target audience’s interests. Other reasons include collaboration with a good organization company, compatibility with the marketing strategy, differentiation, cost, whether it is a mobile event that will introduce the product to more people, personal field of interest and ‘co-sponsorships’ and ‘networking’ possibilities.

The duration of the activity depends most on the person in charge of monitoring the activity remaining at their position at the company. The expiry of the project’s predicted duration often means the end of the collaboration; budget cuts can also determine the duration of a project. Press sponsorship is first in kind, followed by financial sponsorship and in-kind sponsorship.

All developments in the field point towards an increasing interest in the field of the new generation executives of family

28 Michael E. Porter & Mark R. Kramer, ‘Strategy and Society’, *Harvard Business Review*, December 2006.

29 Metin Belgin, [www.artsmanagement.net](http://www.artsmanagement.net), April 2005.



companies now at the stage of industrialization. The interest of this group which describes itself as the 'corporate elite' oriented us towards a study to determine with which fundamental values and through which individuals these companies allocated their support to culture and art.

The research managed to access 80% of the companies that supported İKSV more than once since the year 2000. 80% of these companies were major competitive companies with a turnover in excess of 60 million TL, employed more than 200 people with their market share better than their competitors at a rate of 90%.

Companies find it important to create their own collections, more than half own oil paintings, and almost half hold a selection of sculptures. They concentrate more on Turkish artists, followed by artists from Western Europe and the USA. Almost all companies that took part in the research stated that they provide support in the field of music, followed by performing arts like film and theatre. The sub-fields of music include support for 'Classical Music' at a rate of 75% both because of a more established tradition and the İKSV's festivals, followed by 'Jazz.'

The first reason for companies to support the arts is 'prestige' (86%), followed by criteria of 'brand recognition/awareness.' The question was rephrased as a check-question and the most significant factor in the presentation of works was asked. The most important factor was 'Corporate Social Responsibility Awareness' and activities within this scope; followed by 'improvement of the company image' and 'raising public awareness.' In other words, the direct relationship between corporate image and prestige and this type of support is proven with two different questions.

The decision to organize art events is often taken by professional executives like the CEO or senior management figures like the Board of Directors or the Partners. Half the companies taking part in the research took decisions in this way, while the other half prefer that these decisions are taken by corporate communication or public relations managers. This second group is followed by art centre directors, consultants, art committees and corporate curators, employed in relation to the arts. None of the companies taking part in the research take decisions regarding the organization of activities with its employees.

Again, in the selection of works to be included in corporate collections, senior management has a 48% influence, followed by the 'Art Committee' and 'Corporate Communication Manager' they receive support from (17%). In 53% of cases a direct relationship with the artist is formed in the purchasing process; in 24% of cases purchases are made from galleries or exhibitions.

31% of these works are exhibited at the headquarters of the company, 14% at branches, and 28% are held in storage. 14% of

companies exhibit their collections in a museum. 45% of the works are owned by the company, and 17% by the artists.

90% of the companies taking part in the research stated that they continue to provide sponsorship in the field of culture and art, 38% declared that they made donations and only 7% reported that they manage art institutions. Research reveals that culture and art centers formed in this manner cannot exist without the financial support of the mother company and can only continue to exist within various legal structures –either as commercial enterprises of a foundation or often units tied to corporate communication–marketing departments.

A further aspect relates to sustaining collectorship on an institutional level, considering the work of art as an investment tool. In this field, 17% of institutions described their financial support as financial investment.

Following the section with multiple-choice questions where percentage data was recorded, the similarity between corporate support to arts and culture was examined with a measurement tool used in the field of strategy in order to determine whether these corporations can be grouped in terms of their support. As a result, the financial category was renamed ‘finance-and product-focused,’ and the ‘customer-focused’ category was renamed ‘customer, image, prestige and brand value.’ Two other categories include ‘ethical values, contribution to society’ and ‘education and team-work.’ In other words, this classification was used to define the main components of the support of companies to culture and art.

In the groups that emerged, 18 companies established a relationship between corporate management, training, corporate culture and culture and art investments; 16 established a relationship between customer, image, prestige and brand value and their support; 12 established a relationship between financial contribution and quality and culture and art support; and 12 companies considered the support beneficial for team work.

### **Socially Responsible Social Responsibility**

A general overview of the study reveals that all companies have concerns regarding their prestige and promotion. There is one group using their support to art and culture to gain financial advantage and emphasize quality; but also another that presents this support as a consequence of corporate culture and uses art and culture as an instrument in certain steps of the company’s institutionalization like management and training.

Taking into account the generally positive economic situation in 2008, the year the research was conducted, it would be accurate to say that support for the arts stemmed from an effort to communicate with the outside. In recent times, in the picture that has emerged with the severance or reduction





**David Maljković,**  
*Fuardan Sonra | After the Fair,*  
2009

especially of marketing and promotion budgets because of the economic crisis, it can be observed that companies that genuinely attribute strategic importance to the topic continue their support.

The point we would like to question more closely is how much of ‘social responsibility’ activities, as a field of competition between companies, are ‘corporate’ or ‘socially responsible.’ We can imagine that corporate social responsibility, sponsorship and support activities will increase in this competitive environment and that in fact, corporate bodies that have proven themselves in the field may create alternatives to actors intending to support the field.

On the other hand, when we construct the circle negatively, we come across the established fact that a very restricted selection of familiar actors in the corporate and contemporary art field (known as the ‘usual suspects’ in culture and art circles) collaborate and use existing funds and their corporate collaboration within the same pool. ✖

#### **GÖKÇE DERVİŞOĞLU**

graduated from Sankt Georg Commercial School and İstanbul University School of Economics. She began her academic career and master studies at the same university, her master research and thesis were awarded a scholarship by the Austrian government and later published as a book on Knowledge Management. After resigning from the university, she worked as management consultant, especially on participatory methods, with several major clients in Turkish industry and third sector. With her PhD Thesis *Corporate Support on Art* (in collaboration with Art & Leadership Centre - Copenhagen Business School) she became Assistant Professor at İstanbul Bilgi University Faculty of Communication.



*Şöyle düşünmek hoşuma gidiyor: Brecht, büyüklüğünün, yazınsal açıdan dizgeselliğinin, hatta (“postmodernliği” bir yana) geleceğe yeni ve beklenmedik bir değer taşıdığına değil de, yararlı olduğunun savunulduğunu duysa, çok sevinirdi –üstelik, belirsiz ya da salt olası bir gelecekte değil de, şimdi, içinde yaşadığımız, eski günlere göre çok daha fazla anti-komünist olan Soğuk Savaş sonrası, pazar-söylemli koşullarda.*

**Fredric Jameson, *Brecht ve Yöntem*,**

çev. Yurdanur Salman (İstanbul: YKY, 1998), s. 9.

*Brecht would have been delighted, I like to think, at an argument, not for his greatness, or his canonicity, nor even for some new and unexpected value of posterity (let alone for his ‘postmodernity’), as rather for his usefulness – and that not only for some uncertain or merely possible future, but right now, in a post-Cold War market-rhetorical situation even more anti-communist than the good old days.*

**Fredric Jameson, *Brecht and Method***

(London, New York: Verso, 1998), p. 1.

Bertolt Brecht  
1939



## Galile'nin Hayatı

### Bertolt Brecht'İN ÖNSÖZÜ (1939)\*

**Y**eni bir çağın eşğinde bulunduğu inancının insanları ne kadar olumlu biçimde etkileyebildiği bilinmektedir. Böyle bir durumda insanlara çevreleri henüz çok eksik, en sevindirici düzeltmelere açık, kestirilebilen ve kestirilemeyen olanaklarla dolu, ellerinde istedikleri gibi yoğurabilecekleri bir hammadde olarak görünür. İnsanlar kendilerini sabah yeni uyanmış gibi dinlenmiş, güçlü, buluşlar yapabilmekten yana üretken hissederler. O zamana kadarki inanç artık kör inanç sayılır, daha düne kadar çok doğal sayılan, yeni bir araştırmanın süzgecinden geçirilir. Bize hükmedilmişti, der insanlar, ama bundan böyle biz hükmedeceğiz.

Yüzyılın başında işçileri hiçbir şarkının herhangi bir satırı “Bizimle yeni bir çağ başlıyor” satırı kadar coşturmamıştı; yaşlılar ve gençler, en yoksul ve en sömürülmüş olanlarla, daha önce uygarlıktan bir şeyler koparabilmiş olanlar, bu şarkıyla yürüdüler; hepsi kendilerini genç hissediyorlardı. Badanacı başa geçtiğinde, bu sözcüklerin o eşsiz baştan çıkarıcı gücü yine sınıandı; o da yeni bir çağı müjdeledi. Ama o zaman bu sözcüklerin bulanıklığı ve boşluğu da ortaya çıktı. Sözcüklerin şimdi kitleleri aldatanlarca kullanılan belirsizliği, uzun süre o sözcüklerin güç kaynağı olmuştu. Yeni çağ her şeyi kapsamına alan, hiçbir şeyi değiştirmeden bırakmayan bir şeydir ve hep böyle olagelmiştir; o, özyapısını ancak zaman içerisinde geliştirebilir; “Yeni Çağ” kavramının çatısı altında her türlü fanteziye yer vardır, çok belirli söylemler ancak bu kavramın sınırlandırılmasına yol açabilir. Hoşlanılan, o başlama duygusudur, öncü olma konumudur; başlayanın tutumu coşturucu etki yaratır. Hoşlanılan, yeni bir makineyi gücünü henüz göstermeden yağlayanların, eski bir haritanın üstündeki beyaz bir boşluğu dolduranların, yeni bir evin, kendi evlerinin temelini atanların duydukları mutluluktur. Her şeyi değiştirecek bir buluş yapan araştırmacı, yeni bir konum yaratacak bir konuşma hazırlayan konuşmacı bu duyguyu tanır. İnsanların bir yanılmaya kurban gittiklerini, Eski'nin Yeni'den daha güçlü çıktığını, “olguların” onlardan yana değil, fakat onlara karşı olduğunu, zamanlarının, yeni çağın henüz gelmediğini öğrendiklerinde ya da öğrendiklerine inandıklarında uğradıkları

**Trevor Paglen**, *Gök Cisimleri*  
(İstanbul) | *Celestial Objects*  
(İstanbul), 2009

\* Bertolt Brecht, *Life of Galileo* (Galile'nin Hayatı), ed. ve çev. John Willett (London: A&C Black Publishers, Methuen Modern Classics, 2001), s. 7-9. İngilizceden çeviren: Nazım Dikbaş.

düş kırıklığı, korkunçtur. O zaman her şey yalnızca eskisi kadar değil, fakat eskisinden çok daha kötüdür; çünkü planları uğruna şimdi eksikliğini duydukları çok şey feda etmişlerdir; ilerleme yürekliliğini göstermişken, şimdi saldırıya uğramışlardır; Eski, onlardan öç almaktadır. Buluşunu ilan etmeden önce tanınmayan, bu yüzden de kimsenin peşine düşmediği bir adam olan araştırmacı ya da mucit, şimdi, yani buluşu çürütüldükten ya da saygınlığından yoksun kıldıktan sonra artık ne yazık ki çok tanınan bir dolandırıcı ve şarlatandır; ezilen ve sömürülen ise şimdi, ayaklanışı bastırıldıktan sonra, özellikle ezilen ve cezalandırılan bir asidir. Çabaları tükenmişlik, belki de abartılı olan umudu ise yine belki de abartılı bir umutsuzluk izler. Yeniden körelmeye ve umursamazlığa dönmeyenler, şimdi kendilerini daha kötü bir durumda bulurlar; idealleri için eylemde bulunma gücünü yitirmeyenler, şimdi bu eylemleri ideallerine karşı kullanmaya başlarlar! Hiçbir gerici, başarısızlığa uğrayan bir ilerici kadar acımasız olamaz; hiçbir fil, vahşi filler için evcilleşmiş bir filden daha zalim bir düşman değildir.

Ve düş kırıklığına uğrayan bu insanlar, hâlâ yeni bir çağda, köklü bir dönüşümün gerçekleşmekte olduğu bir zamanda yaşıyor olabilirler. Ama ne yazık ki, yeni zamanlara ilişkin hiçbir şey algılamazlar.

Böyle zamanlarda “Yeni” kavramı da sahteciliğin kurbanı olur. Yeniden gündeme gelen “Eski” ve “En Eski”, kendini yeni diye ilan eder, ya da “Eski” ve “En Eski” herhangi bir biçimde tekrar yürürlüğe konduğunda, yeni diye ilan edilir. Gerçek “Yeni” ise, bugün yürürlükten kaldırılmış olduğundan, düne ait sayılır, vadesini doldurmuş geçici bir modanın düzeyine indirgenir. Örneğin “Yeni” olan, savaşmanın biçimleridir, eskidiği söylenen ise, henüz bütünüyle gerçekleştirilememiş ve savaşları gereksiz kılmayı hedefleyen bir ekonomik düzendir. Toplumsal düzen, yeni bir yöntemle sınıfların temelini oturtulur ve sınıfları ortadan kaldırma isteğinin eskidiği söylenir. Böyle zamanlarda insanların umutları karşısında cesaret kırıcı bir tutum alınmaz, fakat bu umutların yönü değiştirilir. Bir zamanlar, günün birinde yiyecek ekme bulunacağı umut edilmiştir. Şimdi ise günün birinde yiyecek taşların bulunacağına umut edilmesine izin vardır.

Çevresi kanlı eylemlerle ve onlardan daha az kanlı olmayan düşüncelerle kuşatılmış, ateşler içindeki bir dünyanın üzerine hızla yayılan karanlığın, belki de engellenemez bir biçimde bütün zamanların en korkunç savaşına götürmekte olan, giderek artan barbarlığın ortasındaiken, yeni ve mutlu bir çağın eşliğinde bulunan insanlara yakışır bir tutum alabilmek güçtür. Her şey gecenin geldiğini göstermiyor mu? Yeni bir çağın başladığına ilişkin herhangi bir belirti var mı? O halde geceye doğru giden insanlara yakışır bir tutum almak gerekmez mi? Şu *yeni bir çağ*



söylentisi de nereden çıktı? Artık bu ifade de eskimedi mi? Bize bağrıldığında, bağırtı kısılmış gırtlaklardan yükseliyor. Şimdi *yeni çağ* gibi davranan, barbarlığın kendisinden başka bir şey değil. Barbarlık kendisine ilişkin olarak 1000 yıl sürme umudunda olduğunu söylüyor.

O halde yapılması gereken, eski zamana mı uymak? Batıp gitmiş olan Atlantis'ten mi söz etmek?

Gece yatağında uzanmışken ve sabahı düşünürken, gelmekte olanı düşünmemek için geçmiş sabahları mı düşünüyorum? Bundan 300 yıl önceki, sanatların ve bilimlerin yeniden filizlenmiş olduğu o dönemle ilgilenmem, bu yüzden mi? Umarım öyle değildir.

Sabahın ve gecenin görüntüleri yanıltıcıdır. Mutlu zamanlar, uyunmuş bir gecenin ardından gelen sabah gibi gelmez. ✘

**It is not enough to demand insight and informative images of reality from the theater. Our theater must stimulate a desire for understanding, a delight in changing reality. Our audience must experience not only the ways to free Prometheus, but be schooled in the very desire to free him. Theater must teach all the pleasures and joys of discovery, all the feelings of triumph associated with liberation.**

Bertolt Brecht, *On Theater*

**Kahramanlara ihtiyaç duyan lke mutsuzdur.**

Bertolt Brecht, *Galile'nin Hayatı*

**Unhappy the land  
that needs heroes.**

[**Bertolt Brecht**, Life of Galileo]

# Life of Galileo

## FOREWORD BY Bertolt Brecht (1939)★

It is well known how beneficially people can be influenced by the conviction that they are poised on the threshold of a new age. At such a moment their environment appears to be still entirely unfinished, capable of the happiest improvements, full of dreamt-of and undreamt-of possibilities, like malleable raw material in their hands. They themselves feel as if they have awakened to a new day, rested, strong, resourceful. Old beliefs are dismissed as superstitions, what yesterday seemed a matter of course is today subject to fresh examination. We have been ruled, says mankind, but now we shall be the rulers.

Around the turn of this century no other line from a song so powerfully inspired the workers as the line: 'Now a new age is dawning'; old and young marched to it, the poorest, the down-and-outs and those who had already won something of civilization for themselves – all felt young. Under a house painter the unprecedented seductive power of these selfsame words was also tried and proved; for he too promised a new age. Here the words revealed their emptiness and vagueness. Their strength lay in their very indefiniteness, which was now being exploited in demoralizing the masses. The new age – that was something and is something that affects everything, leaves nothing unchanged, but is also still only unfolding its character gradually; something in which all imagination has scope to flower, and which is only restricted by too precise description. Glorious is the feeling of beginning, of pioneering; the fact of being a beginner inspires enthusiasm. Glorious is the feeling of happiness in those who oil a new machine before it is to display its strength, in those who fill in a black space on an old map, in those who dig the foundation of a new house, their house.

This feeling comes to the researcher who makes a discovery that will change everything, to the orator who prepares a speech that will create an entirely new situation. Terrible is the disappointment when men discover, or think they discover, that they have fallen victims to an illusion, that the old is stronger than the new, that the 'facts' are against them and not for them, that their age – the new age – has not yet arrived. Then things

★ Bertolt Brecht, *Life of Galileo*, ed. and trans. by John Willett (London: A&C Black Publishers, Methuen Modern Classics, 2001), pp. 7-9.

are not merely as bad as before, but much worse because people have made immense sacrifices for their schemes and have lost everything; they have ventured and are not defeated; the old is taking its revenge on them. The researcher of the discoverer is taking its revenge on them. The researcher or the discoverer – an unknown but also unpersecuted man before he has published his discovery – when once his discovery has been disproved or discredited is a swindler and a charlatan, and all too well known; the victim of oppression and exploitation, when once his insurrection has been crushed, is a rebel who is subject to special repression and punishment. Exertion is followed by exhaustion, possibly exaggerated hope by possibly exaggerated hopelessness. Those who do not relapse into indifference and apathy fall into worse; those who have not sacrificed their energies for their ideals now turn those selfsame energies against than a frustrated innovator, no crueler enemy of the wild elephant than the tame elephant.

And yet these disappointed men may still go on existing in a new age, an age of great upheaval. Only, they know nothing of new ages.

In these days the conception of the new is itself falsified. The Old and the Very Old, now re-entering the arena, proclaim themselves as new, or else it is held to be new when the Old or the Very Old are put over in a new way. But the really New, having been deposed today, is declared old-fashioned, degraded to being a transitory phase whose day is done. The ‘new’ for example is the system of waging wars, whereas ‘old,’ so they say, is a system of economy, proposed but never put into practice, which makes wars superfluous. In the new system, society is being entrenched in classes; and the old, so they say, is the desire to abolish classes. The hopes of mankind do not so much become discouraged in these times; rather, they become diverted. Men had hoped that one day there would be bread to eat. Now they may hope that one day there will be stones to eat.

Amid the darkness gathering fast over a fevered world, a world surrounded by bloody deeds and no less bloody thoughts, by increasing barbarism which seems to be leading irresistibly to perhaps the greatest and most terrible war of all time, it is difficult to adopt an attitude appropriate to people on the threshold of a new and happier age. Does not everything point to night’s arrival and nothing to the dawning of a new age? So shouldn’t one, therefore, assume an attitude appropriate to people heading towards the night?

What is this talk of a ‘new age’? Is not this expression itself obsolete? When it is shouted at us, it is bellowed from hoarse throats. Now indeed, it is mere barbarism which impersonates

the new age. It says of itself that it hopes it will last a thousand years.

So should one hold fast to the old times? Should one discuss sunk Atlantis?

Am I already lying down for the night and thinking, when I think of the morning, of the one that has passed, so as to avoid thinking of the one to come? Is that why I occupy myself with that epoch of the flowering of the arts and sciences three hundred years ago? I hope not.

These images of the morning and the night are misleading. Happy times do not come in the same way as a morning follows a night's sleep. ✘

**Tiyatrodan sadece şeylerin içyüzüne dair bir kavrayış ve gerçeklikle ilgili bilgilendirici imgeler talep etmek yeterli değildir. Bizim tiyatromuz bir anlama arzusu ve gerçekliği değiştirmekten duyulacak bir haz uyandırmalıdır. İzleyicimiz sadece Prometheus'a özgürlüğünü kazandırma yöntemleri konusunda değil, onu özgür kılma arzusunun doğası konusunda eğitilmelidir. Tiyatro, keşfetmenin tüm hazlarını ve mutluluklarını, özgürleşmeyle ilgili tüm zafer duygularını öğretmelidir.**

Bertolt Brecht, *Tiyatro Üzerine*

ÜÇ KURUŞLUK OPERA İKİNCİ PERDE FİNALI

## İnsan Neyle Yaşar?

Sayın baylar, bize hep ders verirsiniz:  
“Aman, günah, ayıp, kötü, yanlış.”  
Aç karnına kuru öğüt çekilmez.  
Önce doyur beni, ondan sonra konuş.  
Sende göbek, bizde ahlak nedense.  
Şimdi bizi iyice dinle bak;  
İster şöyle düşün, istersen böyle:  
Önce ekmek gelir, ardından ahlak.  
Artık vermek gerek, unutmayın sakın,  
Tüm nimetlerden, payını yoksulların.

*İnsan neyle yaşar?*

İnsan neyle yaşar: Ezip hiç durmadan,  
Soyup, dövüp, yiyip yutarak insanları.  
Yaşayabilmek için hemen unutmalı,  
İnsanlığını unutmalı insan.

Katı gerçek budur, kaçınılmaz.  
Kötülük yapmadan yaşanamaz.

Efendiler bize ahlsız dersiniz  
Kötü kadın, utanmaz fahişe  
Aç karnına suçlanmak hiç çekilmez  
Önce doyur beni, ondan sonra söyle  
Sende şehvet, bizde edep nedense.  
Şimdi bizi iyice dinle bak;  
İster şöyle düşün, istersen böyle:  
Önce ekmek gelir, ardından ahlak.  
Artık vermek gerek, unutmayın sakın,  
Tüm nimetlerden, payını yoksulların.

*İnsan neyle yaşar?*

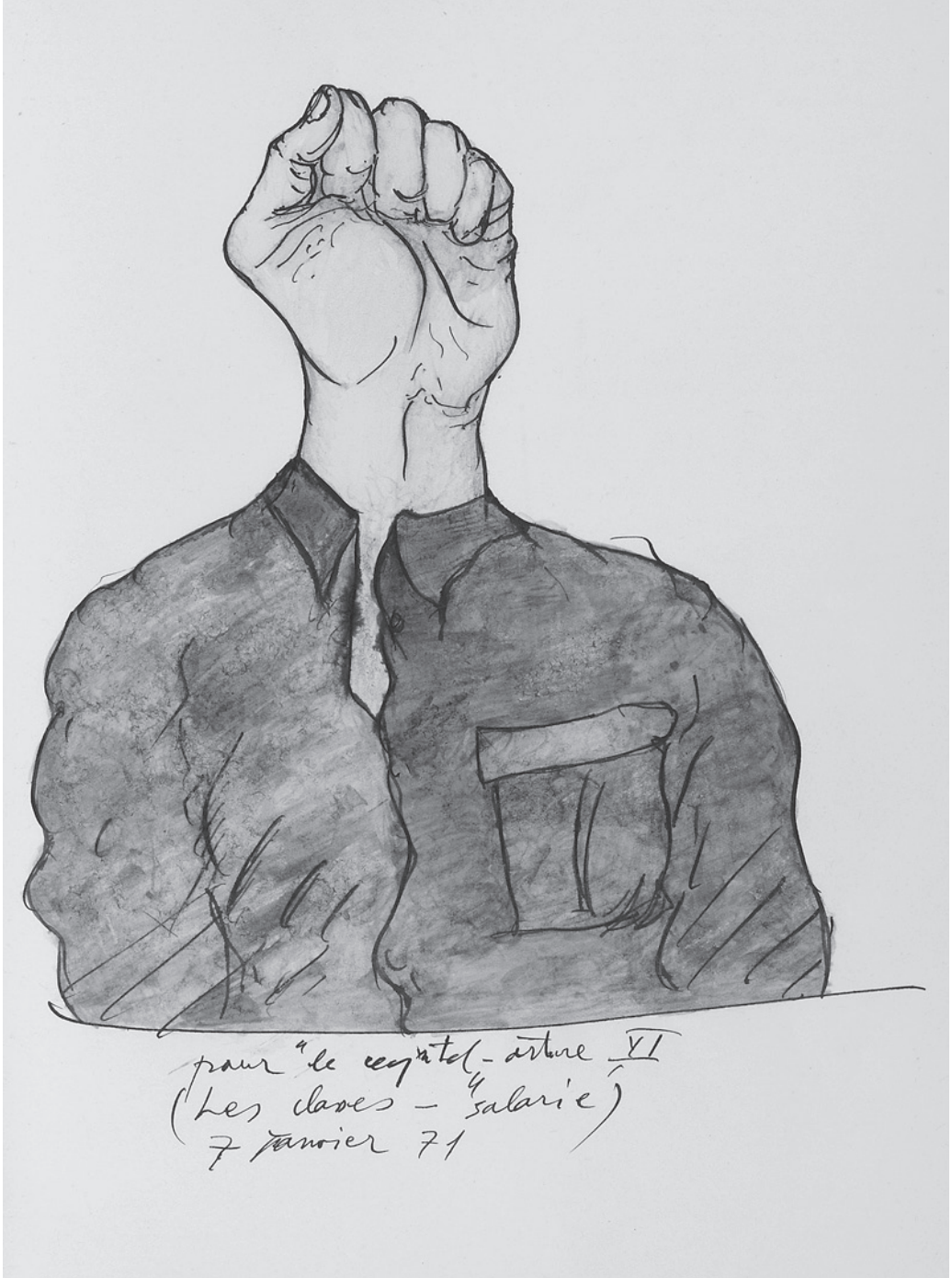
İnsan neyle yaşar: Ezip hiç durmadan,  
Soyup, dövüp, yiyip yutarak insanları.  
Yaşayabilmek için hemen unutmalı,  
İnsanlığını unutmalı insan.

Katı gerçek budur, kaçınılmaz.  
Kötülük yapmadan yaşanamaz.

WEILL / BRECHT, 1928

Türkçeye çeviren: Tuncay Çavdar





Yüksel Arslan, *Kapital dizisi* | *Capital series*, 1969-75.



# 11. Uluslararası İstanbul Bienali küratörlerinin metnidir

## What, How & for Whom/WHW

*Senaryo yazımında başarının reçetesi: Yazabildiğiniz kadar iyi yazın,  
herhalde yeterince kötü olacaktır.*

**Bertolt Brecht, *Günlükler 1934-1955*, 12 Ekim 1943, Los Angeles**

**B**recht'in savaş dönemi Hollywood'uyla ilgili değerlendirmesi, günümüzde sanat dünyası üzerindeki hükmünü giderek daha da güçlendiren, izleyici sayısını artırmak için verilen kıran kırana savaşa tıpatıp uyuyor: "Oyuncuların rol yapma, izleyicinin de düşünme becerisinden yoksun olduğu varsayılıyor."<sup>01</sup> Hizmet ve tüketim tarafından sömürgeleştirilmiş, kültürün kendi içine çökerek kapitalizme karıştığı bir dünyada<sup>02</sup> bienaller gibi güncel sanat sergileri genellikle büyük şehirlerde kültür turizmini tanıtmak için tasarlanmış üst düzey markalaştırma araçları, kuşaktan kuşağa ve coğrafi sürekli yayılma aracılığıyla sanat ve sermayenin daha pürüzsüz bir şekilde bütünleştirilmesini sağlayan, yerel sanat ortamlarına da ancak cüzi bir faydaları dokunan pazar-güdümlü "organizasyonlar" olarak görülüyorlar. Ama yine de –veya belki de tam bu yüzden– bienallerin sayısı katlanarak artıyor<sup>03</sup>, kültür alanında çalışanlar veya izleyiciler de bienalleri boykot etmek üzere henüz herhangi bir eylem belirtisi göstermiş değiller. Gerçekten de, "bağımsız küratörlerin, sanat tarihinin kanonunu anlatılandırmaktansa birbirlerine kendi çelişkili hikayelerini anlatmaya başladıkları"<sup>04</sup> sergiler olarak bienaller, saygınlıklarını vurgulayacak yollar bulmak için hatırı sayılır bir çaba gösteriyorlar. Ancak, WHW kolektifi bu büyük kariyer hamlesi fırsatını kabul edip<sup>05</sup>, aynı zamanda tamamıyla estetik de olan kapsamlı bir siyasi program temelinde kurulacak bir bienal oluşturmaya karar verdiğinde, amacımızın diğer "bağımsız küratör" arkadaşlarımızla rakip hikâyeler değiş tokuş etmekle hiçbir ilgisi yoktu. Acaba, diye sorduk kendimize, izleyicilere eylem kapasitelerini artıracak seçimler yapmalarına yardım edecek bir "aracı" sunmak bir şekilde mümkün değil miydi?

**01** Bertolt Brecht, *Journals 1934-1955 (Günlükler 1934-1955)* (New York: Routledge, 1996), s. 254.

**02** Fredric Jameson'a göre "özerk bir kültür alanının çözümlüşünün bir patlama modeli üzerinden düşünülmesi gerekir: Kültürün toplumsal alanda muazzam ölçüde, toplumsal hayatımızın içindeki her şeyin – ekonomik değer ve devlet iktidarından pratiklere ve ruhun kendi yapısına kadar– özgün ancak henüz kuramsallaştırılmamış bir anlamda "kültürel"leştiği noktaya kadar genişlemesi." *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism (Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiği)* (Londra: Verso, 1991). <http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/us/jameson.htm>

**03** Son on yılda ortaya çıkan büyük küçük tüm bienalleri hesaplamak müşkülpesentlik (gereksiz) olur ama bugün dünyada toplam bienal sayısınının 300'den fazla olduğu tahmin ediliyor. Bkz. Steven Rand, "An Unexamined Life" ("İncelenmemiş Bir Hayat"), *On Cultural Influence* (Kültürel Etki Üzerine) içinde (New York: apexart, 2006), s. 13.

**04** Boris Groys, *Art Power* (*Sanatın Gücü*) (Cambridge: MIT Press, 2008), s. 51.

Bienal'in başlığı "İnsan Neyle Yaşar?", dünyanın her yerinde birbirlerine bağlanıp aynı ağlar içerisinde örüldükçe ayırt edilemeyecek derecede benzer hale gelen iki ana konuyu, siyaset ve ekonomiyi akla getiriyor. Devam eden finansal krizin son birkaç on yıldır hepimizin içinde yaşadığı "yeni dünya düzeni"nin meşruiyetine ciddi bir darbe vurduğu ve bu düzenin sorgulanamaz görünen neoliberal önermelerinin altını oyduğu bu anda, "İnsan Neyle Yaşar?", bienal yapısını, içinde gerçekleştiği mevcut sanatsal ve siyasi bağlamdan bir düşünce zemini devşirerek, eleştirel düşüncenin yenilenmesine zemin sağlama potansiyeli olan bir meta-araç olarak yeniden düşünmeyi amaçlıyor. Diğer bir deyişle "İnsan Neyle Yaşar?", tarihsel, edebi ve pop-kültürel referanslarının bolluğuyla İstanbul gibi bir şehirde özellikle cazip bir çözüm gibi görünse de, yerel özgüllükleri küreseli okumaya yarayacak bir tür prizma olarak kullanmaya kalkışmıyor. Sergi kültür turistlerine Asya ve Avrupa arasındaki köprü'nün, modernleşme yolundaki yılmaz kararlılığının sıkıntısını yaşayan Osmanlı İmparatorluğu'nun nostaljik simgesinin ve bugün iddialı bir küresel metropol ve ayrıca elbette Avrupa kimliği ve Avrupa Birliği'nin çokkültürlü siyasetlerinin travma mahallerinden biri olan bu büyüleyici "metafor şehri"nin bir diğer boyutunu göstermek için de çabalamıyor. Bunun yerine hem yerel hem uluslararası izleyicilere, etkileri her yerde hissedilen mevcut ekonomik krizin pençesindeki günümüz dünyası hakkında sorduğu sorularla doğrudan hitap ediyor.

11. Uluslararası İstanbul Bienali'nin başlığı –"İnsan Neyle Yaşar?"– Bertolt Brecht'in Elisabeth Hauptmann ve Kurt Weill ile birlikte 1928'de yazdığı *Üç Kuruşluk Opera* adlı oyunda yer alan "Denn wo von lebt der Mensch?" adlı şarkının Türkçe çevirisi. *Üç Kuruşluk Opera*, burjuva toplumunda mülkiyetin yeniden dağıtım sürecini konu ediniyor ve kapitalist ideolojinin birçok bileşenine acımasız bir ışıktaki bakıyor. Brecht'in oyunda geçen "her suçlu bir burjuva, her burjuva bir suçludur" saptaması bugün her zamankinden daha geçerli ve gerçek, ve 1928'de yeni filizlenen liberal ekonominin kendisinden önceki toplumsal uzlaşmayı aşındırma kapasitesi ile günümüz arasındaki paralellikler son derece çarpıcı.

**05** İstanbul Bienali'nin küratörlüğünü yapma işi, bienalin gerektiğinde faydalanılacak bütçesinin işin başında mevcut olmaması yüzünden ciddi şekilde güçleşiyor, bu da bienali alışılmışın dışında, melez bir yapı olarak anlamamızı gerektiriyor. Bu durum, WHW'nin sanat dünyasındaki konumu dört küratörden oluşan bir kolektif olması, ama dört kişilik üretim yapmaması itibarıyla da daha karmaşık hale geliyor: Dört değil, bir bienal ürettik. Yine de WHW genellikle dört kişilik, hatta daha fazla besleniyor ve tüketiyor (maddi temelde bile bir grup, sadece parçalarının toplamı değil, "üçüncü bir kişi"dir aynı zamanda, Guerrilla Art Action Group/Gerilla Sanat Eylem Grubu üyesi Jon Hendricks'in bir keresinde belirttiği gibi). Bu da, göz önünde bulundurulması gereken bir diğer ek mali yük oluşturuyor.



Kurt Weill

\*\*\*

**Her şey böyle gittiği için, hiçbir şey böyle devam etmeyecek.  
Bertolt Brecht**

**06** Avrupa Güvenlik ve İşbirliği Örgütü'nün (OSCE) Litvanya'nın Vilnius şehrinde 3 Temmuz 2009'da gerçekleşen düzenli Meclis Toplantıları'ndan birinde kabul edilen bu tür anti-komünist kararların sonuncularından birinin başlığı "Bölünmüş Avrupa Tekrar Birleşti." Burada anmaya değer bir diğer metin, 1481 sayılı "Totaliter komünist rejimlerin suçlarının kınanması gerekliliği" başlıklı, 14 Aralık 2005'te Avrupa Konseyi Parlamenterler Meclisi (PACE) Siyasi İşler Komitesi'nde kabul edilen karar taslağı.

**07** Bertolt Brecht, "An die Nachgeborenen" ("Bizden Sonra Doğanlara"), ilk defa *Svendborger Gedichte* (1939) içinde yayımlandı, *Gesammelte Werke (Bütün Eserleri)*, cilt 4 (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1967), s. 722-25. İngilizceye çeviren Scott Horton, *Harpers Magazine* (<http://www.harpers.org/archive/2008/01/hbc-90002129>)

Brecht *Üç Kuruluşluk Opera'yı* Weimar Cumhuriyeti'nin altın çağında, küresel ekonomik kriz sırasında ve Hitler kuvvet üssünü inşa etmeye devam edip iktidara gelmeye hazırlanırken yazdı. Bugün, o dönemde de olduğu gibi, ekonomik krizin sonuçlarından biri de (Avrupalı) seçmenlerin kitlesel olarak sağa kayışydı. Mevcut siyasi yapının semptomatik özelliklerinden biri Avrupa Birliği'nin çeşitli idari birimlerinin Nazizm ile komünizmi aynı totalitarizm başlığı altında denmiş gibi gösteren bir dizi karar almış olmasıdır.<sup>06</sup> Gerçek ideolojik amaçları komünist projenin temel değerlerinin -toplumsal eşitlik, dayanışma, toplumsal adalet- önemini reddeden revizyonizmleriyle sınırlı değil; amaçları aslında mevcut kriz bağlamında köklü toplumsal değişim talep eden tüm tepkilere yönelik *baştan öneleyici bir saldırı* olarak görülebilir. Siyaset, uşaklığını yapmaya devam ettiği kapitalizmin hegemonyacı mantığıyla yollarını ayırmalıdır; ve eğer kapitalizmin lağıvı yakın dönemin gündemine giremiyorsa bile, kapitalizmin toplumsal, ekonomik ve ekolojik olarak kontrol altına alınması zaruridir. Tabii kimse bu yaygın krizin nasıl gelişeceğini bilmiyor, bunun bir sebebi de çözümlerin önceden belirli olmayıp aktörlerinin eylemlerine bağlı olması. Yani bizim eylemlerimize. Ya da edilgenliklerimize.

"Bizden Sonra Doğanlara" adlı şarkısında Brecht şöyle yazıyor: "Nasıl zamanlar bunlar/ Ağaçlar hakkında konuşmak bile neredeyse suç/ Bunca haksızlığa karşı sessiz kalmak anlamına geldiği için!"<sup>07</sup> Böyle zamanlarda, yani bugünkü gibi dönemlerde sanat, kısıtlamasız incelemenin ve yeni kavramların kozadan çıkışının, eleştirinin, eğitimin ve hatta ajitasyonun mümkün olduğu son derece az sayıda yerden biri olarak olup bitene müdahale edebilir - ve etmelidir. Sanatın, örneğin, Filistin'in geleceğini planlamak için en iyi yer olmadığı öne sürülebilir, ama sanat bunu yapmak için şu anda elimizde bulunan belki de tek zemin.

**decolonizing.ps** kolektifi de tam olarak bunu yapıyor. Filistin'in olası gelecekleri üzerine bir "spekülasyon alanı" açmak üzere bir dizi mimari öneriyi kullanan grup, orta yolcu yaklaşımın insanın elini kolunu bağlayan çıkmazının ötesinde düşünmeye çalışarak etno-milliyetçi konsensüsü, gerçek yüzüyle, yani bir şantaj stratejisi olarak ele alıyor. İsrail'in doğrudan askeri mevcudiyetinin kalktığı veya kalkacağı bölgeler, İsrail işgalinin mimarisinin yeniden kullanımını, yeniden iskânını veya dönüşümünü tasavvur etmek için kullanılabilir çoklu yöntemleri araştırmak için bir laboratuvar sağlıyor. Hayatın bütününün küresel hakimiyete sahip jeopolitik iradenin zorla uyguladığı anlaşılmaz değişikliklerle yönetildiği bu



koşullar altında proje, İsrail yerleşimlerinin ve askeri üslerinin dönüştürücü yeniden kullanımı üzerine düşünerek, işgal sonrası gelecek için sürdürülebilir planlar yapılabileceğini ortaya koyuyor.

Bugün sanatı, Brecht'in tiyatroyu anladığı şekilde, yani burjuvazi için hazırlanmış bir görsel şölen değil de “kolektif tarihsel aydınlanma”nın<sup>08</sup> bir kipi, ya da gerçeği inşa etmek için bir aygıt olarak düşünmek mümkün değil mi? Sanatın siyasal potansiyelini, üretildiği dönemin somut siyasal bağlamının oluşturduğu arka plan önünde okumak, sanatın siyasetin hizmetine sokulması veya iktidar siyasetinde partizan bir rol oynaması gerektiği anlamına gelmek zorunda değildir –ama 20. yüzyıl başının tarihsel avangard hareketlerinden beri, bir bütün olarak görsel kültürün ayrılmaz bir parçası olmuş sanat ve siyaset arasındaki çalkantılı ilişkiler kavranacaksa eğer, böyle bir sanatın erdemlerini araştırmaya fazlasıyla değer. Bu durum en iyi, Beyrut Amerikan Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Bölümü'nden Doçent Zeina Maasri'nin “Çatışma Belirtileri: Lübnan İç Savaşı'ndan Siyasi Afişler” adıyla sunduğu, 1975 ve 1990 arasında gerçekleşen Lübnan İç Savaşı'na dahil olan farklı fraksiyonların, siyasi partilerin ve hareketlerin ürettiği afişlerden oluşan koleksiyonunda örnekleniyor. Yüksek modernist ideolojinin şüpheli bir yorumuna dayalı hakim anlayış, siyasi sorumluluğu temelde sanat ile ilgisi olmayan ve dışsal siyasi amaçlarla sanatı gasp edebilecek bir şey olarak yorumlar. Dolayısıyla sergi düzenleyenlerin herhangi bir şekilde izleyiciyi düşünmeye muktedir, hatta aktif bir siyasal kitle –doğrusu, turnikelerden geçen ve proje başvurularında bulunan bir istatistiksel veriden fazla herhangi bir şey– olarak anlamaya kalkışması, aklındaki yapıyı yapmaya izin verilse birazdan sanatı rejimin propagandası için bürokratik bir yapı içerisinde örgütleyecek, kendini bilmez bir totalitarizmden kaynaklanıyormuş gibi görülerek derhal bertaraf edilir. İşin ironik tarafı, elbette, bugünün sanatının zaten siyasetin hizmetinde olması –ancak burada bahsi geçen siyaset, ucuzlaştırılarak konsensüs üretimine, yani istisnasız demokrasi kisvesi giydirilmiş statükonun yeniden onaylanmasına indirgenmiş durumda. Jacques Rancière'in yazdığı gibi konsensus, insanların kendi aralarında anlaşmaya varması değil, bir şeyin duyularımızla uyum içerisinde oluşunda anlam bulmamız, “duyu-temelli şeylerin sunumu içerisinde anlamlarını yorumlama kipi arasındaki anlaşma hali”dir<sup>09</sup> –tam da bu yüzden, siyasal anlamda tarafsız olmayı seçen sanat türü, haklı olarak sanat dünyasının polisliğini yapmaya en uygun aday olarak görülüyor. Aslında yüksek modernist sanat siyasal açıdan hiç de uzlaşmacı değildi: İkinci Dünya Savaşı'ndan önce Amerikalı soyut sanatçıların çoğu sol eğilimliydi, üstelik genellikle radikaldiler; ancak savaş sonrası yeniden inşa döneminde soyutlama fikri revizyonist bir dönüşümden geçti ve sanatsal özerklik olarak yeniden tanımlanıp kodlanmış halde karşımıza çıktı. Sanat alanı, “özerklik” ve

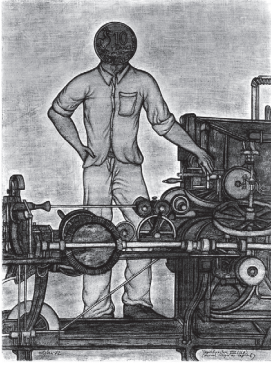
**08** Alain Badiou, *The Century (Yüzyıl)* (Cambridge: Polity Press, 2007), s. 42.



*Çatışma Belirtileri: Lübnan İç Savaşı'ndan Siyasi Afişler*

**09** Jacques Rancière, *Chroniques des temps consensuels (Uzlaşmacı Zamanların Tarihi)* (Paris: Seuil, 2005), s. 8.





Yüksel Arslan

“siyasal angajman” arasında bir ikilik olarak anlaşıldığında, bu terimlerin ikincisi birincisini iptal ederek sanatı, toplumun aslında başka bir alanda daha iyi çözeceği bir sorunun illüstrasyonuna indirgeyiyor. Ama eğer bu “illüstrasyon” Yüksel Arslan’ın 1970’lerde Marx’ın klasik eserinden hareketle gerçekleştirdiği “Kapital” serisinde olduğu gibi pedagojik bir potansiyeli son derece bireysel, sınıflandırılmayı reddeden bir sanatsal yaklaşımla birleştiriyorsa, buna diyecek bir şey yok! Arslan’ı yapıtlarına resim değil, *art* ve *peinture* kelimelerini birleştirerek oluşturduğu *arture* ismini vermeye iten de belki, güncel sanat erbabının pek kötü gözle baktığı bu “illüstratif” yaklaşımdır.

İzleyiciyi toplumsal değişimin gerekliliği ve yöntemleri üzerine düşünmeye teşvik etmek, sanatın kendi süreçlerini sorunsallaştırma ve ortaya serme ihtiyacını ortadan kaldırmak anlamına gelmez; aynı, izleyici üzerinde doğrudan etki yaratmaya ve serginin eğitici potansiyeline dikkat eden bir anlayışın, sanatın değerini ticari başarısıyla eşitleyen piyasa-güdümlü ve medyada şişirilen sergilerin anlayışından daha propaganda düşkünü sayılmayacağı gibi. Sanat bize şunları gösterebilir: Değişim, kullanışsız ve toplumu zehirleyici bir şey, zenginlerin üstünlüğü ise özgürlük için ödenmesi gerektiği baştan belli bir bedel değildir, bizi yöneten konsensüs ise aslında kaçmamızın hem hayati önemde hem de mümkün olduğu bir iktidar makinesidir. Dolayısıyla “İnsan Neyle Yaşar?”, hem bir kavramsal çerçeve hem de basit bir soru olarak, gerçekten de siyasi irade oluşumunu hedefliyor. Ne zamandan beri siyasi olarak ileriye bakan sergi düzenleme girişimleri miyop ve maksatlı addedilip bundan kaçınıyor? İçinde yaşadığımız boş bilgilendirirken eğlendirme dünyasında ve müstehcenlik düzeyinde sinik siyasi böbürlenme gösterisinde bu girişim, neden uygun bir tavırla ileriye bakan bir strateji olarak görülemiyor? Burada sunulan yapıtların hiçbiri “özerklik”lerinden siyasi angajmanları nedeniyle yoksun kalmadı, çünkü özerklik sanatsal sürecin verili bir özü değil, bir yapı, bir anlaşma alanıdır; özerkliğin bir anlamı varsa, o da sanatsal olanın özgüllüğüyle her bir durumun koşulları ve sınırları arasındaki gerilimi kabul ve muhafaza etmeye gönderme yapmasıdır.

Bir sergi olarak “İnsan Neyle Yaşar?”, yapıtları izlemek için bir prizma, Brecht’in bilinçli siyasi angajmanına ve yöntemlerine açık bir göndermeyle okunabilecekleri bir bağlam sağlıyor. Sunulan yapıtlar doğrudan “Brechtçi” olmak zorunda değil; nitekim sadece bazıları Brecht’in eserlerine doğrudan göndermede bulunuyor. Bir yandan Brecht’in sanatın siyasi angajmanına duyduğu inanca katılıyor ve bu potansiyeli anlamlı hale getirmeye çalışıyorlar; diğer yandan ise Brecht’in şarkısının ruhunu paylaşıyorlar. “İnsan Neyle Yaşar?” zaten elimizde varolandan ötede, ileriye gösteren bir yola işaret ediyor, muhtemel yönlerin ve yeni okumaların hatlarını çiziyor. Ancak, bir bütün olarak sergi, bağımsız yapıtlar üzerine geliştirilebilecek perspektiflerden sadece biri; yapıtlar ayrı ayrı

ele alındıklarında farklı bir tekil ilgi alanları dizisi ve göndermeler öbeğiyle de ilişki içerisindedir.

Bu da “İnsan Neyle Yaşar?” sergisinin seçenekler konusunda bir risk kısıtlamasına gitmediği anlamına geliyor. **Deimantas Narkevičius**’un “Hayatının Rolü” adlı videosunda (2003) Peter Watkins, “Mümkün olsaydı bile tarafsız sanatçı fikrine inanmaz, bu fikirle ilgilenmezdim, samimi söylemek gerekirse bu fikri pek de ilginç bulmuyorum,” derken yapıtta yer alan diğer katmanlara göre öne çıkan, Watkins’in ifadesini *duyurma* isteği. Video, belgesel-dramın öncülerinden, siyasi açıdan angaje filmleri belgesel janrı hakkındaki anlayışın değişmesini sağlayan Watkins ile yapılmış bir röportajdan; ve röportajla yan yana yerleştirilmiş, Litvanyalı sanatçı Mindaugas Lukošaitis’in çizimlerinden ve Britanya film arşivlerinden alınmış, Brighton’da hovardalık eden insanların amatör Super-8 kliplerinden oluşuyor. Biz sadece Watkins’in cevaplarını duyuyoruz, bu cevaplardan da sanatla ilgili eleştirel ve öz-eleştirel düşünce ihtiyacına dair sorular belirip çoğalıyor. Bir yanda Narkevičius’un kendine özgü, Sovyet modernizminin kaderiyle ilgili belgesel psiko-coğrafya üslubu, diğer yanda da Watkins’in gerçekçilik ve kurmaca ve gerçekliğin inşası ve yeniden yaratımı konusundaki soruları, ve sadece yaratıcı değil, siyasi ve toplumsal sebeplerle de film yapmaya olan ilgisi, yapıtın geneline ikili bir manifesto etkisi kazandırıyor. Yapıt, sanatın algılamayı etkileme konusunda merkezi bir rol oynadığı, dolayısıyla toplumsal süreçleri –bunun yerine “kötümserliği sürekli umutsuzluk seviyesine yükselten” ve “şimdiyi unutmak için geçmişte teklif eden” bir modernizm eleştirisini öne çıkaran orta yolcu mutabakatın ideolojik ve toplumsal anlamda konu dışı bir geveleme olarak silip geçmeye çalıştığı– “özgürlük, eşitlik, kardeşlik” ruhuyla etkilediği, toplumsal dönüşüm konulu sanatsal vizyonları hem akla getiriyor hem de bunlara somut bir örnek teşkil ediyor.<sup>10</sup>



Deimantas Narkevičius

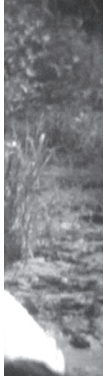
10 Ulrich Beck, *Understanding the Real Europe (Gerçek Avrupa’yı Anlamak)*, <http://www.dissentmagazine.org/article/?article=483>

★★★

### **Muhallebinin tadını yemeyen bilmez.**

**Bertolt Brecht**

Sergi 70 sanatçıyı bir araya getiriyor: 30 kadın, 32 erkek, 3 ortak proje, 5 kolektif. En genç sanatçı 27, en yaşlı sanatçı 76 yaşında. 5 sanatçı hayatta değil. En eski yapıt 1965’ten. 25 yeni yapıt var. Sanatçılar 38 ayrı ülkeden. Bu ülkeler arasında en yüksek GSMH 4.002.739 milyar ABD Doları (kişi başına 45.550 ABD Doları) ile ABD’ye ait; en düşük ise 11.798 milyar ABD Doları (kişi başına 2.197 ABD Doları) ile Kırgız Cumhuriyeti’ne. 20 sanatçı doğdukları ülkenin dışında yaşıyor. Sanatçılardan 22’si ticari bir galeri tarafından temsil ediliyor, bunların 9’u sanatçının ikamet



ettiği ülkenin dışında yer alan galeriler. Sanatçıların masraflarına toplam bütçeden ayrılan oran ise şöyle: % 8,29 yapım masrafları, % 6,09 seyahat ve yerleşim, % 8,53 yapıtların nakliyatı. Sanatçılara herhangi bir ücret ödenmiyor. Küratöryel ücretler Bienal'in toplam bütçesinin % 1,21'ini oluşturuyor. Küratöryel araştırma masrafları toplam bütçenin % 1,95'ini, küratörlerin İstanbul'daki seyahat ve yaşam masrafları ise % 2,53'ünü oluşturuyor. 20 Ağustos 2009 itibariyle 11. Uluslararası İstanbul Bienali'nin planlanan bütçesi 2.050.299 Avro.

“Akşam yemeğimizi kasabın, bira imalatçısının ya da fırıncının cömertliğinden değil, onların kendi çıkarlarını gözetişlerinden bekleriz.” “Görünmez el ilkesi” olarak bilinen ekonomik kuramıyla genel refah düzeyinin artmasıyla sonuçlanacağı umulan, herkesin kendi çıkarını gözettiği eylemlere dayalı bir piyasa ekonomisini savunan “modern ekonominin babası” Adam Smith böyle yazıyor. Zanny Begg, meta fetişizmi ve kurgular ve sermayenin her yerde hazır ve nazır doğası ve kârı azami düzeye yükseltme yolunda gerçekleştirdiği muhteşem gösteriler üzerine yorum geliştiren ve animasyon ve çizimlerin bir araya gelmesinden oluşan enstalasyonu “Şeker mi (Şaka mı)” da (2008) bu alıntıyı kullanıyor. Filmdeki ikonik karakter Beyaz Tavşan'ın maskesi, kapitalizmin hilelerinin ve illüzyonlarının bir metaforu, anlatımın ana karakteri ise illüzyonist Bay Görünmez Eller –kapitalist sistemin kendisinin vücut bulmuş hali. İzleyicisi her zamankinden çok da olsa Bay Görünmez Eller'in başı belada, “yapacak yeni şakası kalmamış” çünkü –sanatçı, mevcut finansal krizi doğuran küresel boyutta yaygın ekonomik politikaların uzun vadeli sonuçlarına açık bir imada bulunuyor.

Brecht'in en iyi bilinen ilkelerinden –Alain Badiou'nun keskin bir ifadeyle “kurgunun öz kuvvetinin kurgusallaştırılması, diğer bir deyişle, benzerliğin etkinliğini gerçek kabul etme olgusu”<sup>11</sup> olarak nitelediği– *Verfremdungseffekt*<sup>12</sup> serginin kavramsal çerçevesinin merkezinde yer alıyor ve burada kendini bir propaganda artığı, yapıtları son derece siyasal bir perdede sunan doğrudan yorumlayıcı bir “manipülasyon” olarak gösteriyor. Birçok farklı şey göstermesine rağmen sergi neyi “göstermeyi/sergilemeyi” arzuladığını açıkça belirtiyor: Adil bir dünya düzeni ve ekonomik mal ve hizmetlerin adil dağılımı gerçekleştirilebilir ve mutlak surette hayati bir projedir –ve bu arzulanan projeye verilebilecek tek isim hâlâ komünizmdir. Bu sergi, gerçekleştirilebilme koşullarının herhangi bir ütopyacı veya özgürleşmeci –hele ki devrimci– ufuk tarafından değil, “gösteri”nin içkin mantığı ve sonuçları tarafından düzenlendiğinin kuvvetle farkında. Ancak, güçlü siyasal iddialarıyla (siyasal eğitim aracı, ya da Brecht'in diyeceği gibi, malum olduğu zannedilene çerçevesinden çıkarıp gösterme yöntemi olarak sanat) ile bienalin

11 Alain Badiou, *The Century* (Yüzyıl), s. 49.

12 Alm. Yabancılaştırma etkisi.

13 Robert Smithson, "Cultural Confinement" ("Kültürel Kapatılma", 1972), *The Collected Writings (Toplu Yazılar)* içinde (Los Angeles: University of California Press, 1996), s. 154-56. "Gardiyan-küratörün işlevi, sanatı toplumun geri kalanından ayırmaktır... Sanat yapıtı tamamıyla nötrleştirildikten, etkisizleştirildikten, soyutlandıktan, güvenli hale getirildikten ve siyaseten beyinsizleştirildikten sonra toplum tarafından tüketilmeye hazırdır. Her şey görsel bir hayvan yemine ve taşınabilir bir ticari ürüne indirgenmiştir. Ancak bu tür bir kapatılmayı destekledikleri takdirde yeniliklere izin verilir."

14 Luc Boltanski & Eve Chiapello, *The New Spirit of Capitalism (Kapitalizmin Yeni Ruhu)* (Londra: Verso, 2006).

ve sanatın güncel uluslararasılaştırılmasının sınırlayıcı çerçevesi arasındaki, bu iddiaları gülünç duruma düşürebilecek diyalektik gerilimden yana atıyor zarlarını. "Beyaz küp"ün bugün artık nostaljik bir kavram haline gelmiş olması, durumun ne kadar katışık olduğunu gösteriyor, ama bu katışıklığın ta kendisi bienal söz konusu olduğunda daha da alevleniyor. Çünkü müzelerin Sotheby's ve alışveriş merkezlerine yenik düştüğü söylenebilir, müzeler ayrıca -video yapıtlarını ortalama seyretme süresinin 30 saniyenin altında olduğu- bienaller hattının ve bienallerin tanıtımını yaptığı kültür turizminin de gölgesinde kaldılar. Ancak medyayı gösteriye dönüştüren sistemin kendisi bienalleri "önemli" bulduğundan, onları tamamen göz ardı etmesi pek muhtemel değil, ve yanlışlıkla da olsa bir müzede karanlıkta kalacak bazı soruların altını çizecek bir yol sunması mümkün.

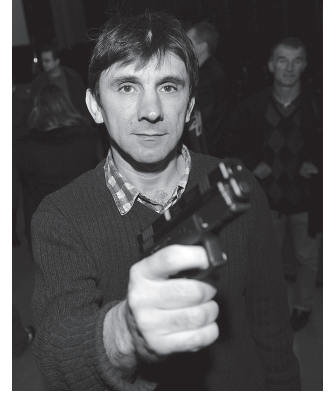
Bazı istisnalarla, "İnsan Neyle Yaşar?"da gösterilen, büyük oranda özerk üretim ve bireysel müelliflik gelenekleri dahilinde yer alan ve biçimsel estetik kaygıları ön planda tutan bir sanat. Burada da sergi, kendi aleni siyasi hamlesiyle -kendi kendine örgütlenme ideallerinden, Robert Smithson'un 1972 tarihli müzeleri birer hapisane, küratörleri de bu hapisanelerin gardiyanları olarak tanımladığı "Kültürel Kapatılma" başlıklı makalesinde hayal edebileceği herhangi bir kurumdan kıyaslanamayacak derecede uzak bir hiyerarşi ve üretim tarzı dahil- beraber iş yapmaya kalkıştığı gelenekler arasındaki diyalektik gerilimi üretken bir şekilde kışkırtmayı hedefliyor.<sup>13</sup> Bu koşullar altında, ve bu kısıtlamaların tamamen farkında olarak bir sergi gerçekleştirmek, hem günümüz sergi-üretimimin nesnel durumunu serinkanlı bir şekilde değerlendirmek, hem de kültürel bir biçim ve siyasi bir forum olarak serginin potansiyeli ile ilgili konum almak anlamına geliyor. Mihail Bakhtin'in de kullanabileceği bir ifadeyle "çokseslilik" içerisinde -nesnel olarak verili bir olgu olarak değil, öznelleştirme biçimleri, içkin reçeteleri ve aktörlerine verdiği anlamla- bir sergi olarak "İnsan Neyle Yaşar?" bizi toptan sinizmin kucığına götürmüş bulunan pek sevgili "sanatsal çokanlamlılık"tan kurtulmak ve bölük pörçük ve çoğulcu "sanatsal eleştiri"<sup>14</sup> ipliklerinin özgürleştirici toplumsal değişim arzusunun kolektif bir ifadesi haline getirilmesi için şimdinin tam doğru zaman olduğunu ilan eden siyasi bir program ve kampanya. Hem sanatçıların üretici konumunun sanatın "bienalleştirilmesi" bağlamında dönüşümüne, hem de sergilerin nezhilleştirme araçları olarak araçsallaştırılmalarına karşı, biz kültür işçileri, tüketicileri üreticilere dönüştürecek ortak anlam üretiminde bir rol oynamak için çabalarımızı yoğunlaştırmalıyız. Karşımızdaki mesele, belirsizlik alanını sanat yapıtlarından küratoryel düşünceye aktarmakla yetinmekten, başka bir deyişle, sergilerin siyasi aracılıklarının yeni bir belirsizlik alanına dönüşmesiyle ilgili haklı şüphelerin duyulduğu bir çağda ilgi çekici sergi yapmanın getirdiği diyalektik gerilimden kaçınmaktır.





Bundan kaçınmak için, işe profesyonelliği, özyönetimsel siyasetler uygulamayı içerecek şekilde yeniden tanımlayarak başlayabiliriz. “Ve eğer bunun ütopyacı olduğunu düşünüyorsanız, lütfen neden öyle olduğunu düşünün.” (Brecht)

Eğitim sistemlerimiz bugün bizi fırsatçılık, rekabet, düzenbazlık ve son derece denetimli davranış kuralları aracılığıyla, yerleşik düzen içerisinde başarılı bir köleliğe hazırlarken –**Siniša Labrović**’in ticari ve toplumsal başarıya ulaşmanın bir reçetesi olarak kullanılabilir bir tür kendi-işini-kendin-hallet’çi kanunsuz filler rehberi olarak okunabilecek “Lisansüstü Eğitim” (2009) başlıklı resimli kitapçığında en aşırı noktasına kadar götürülen bir öğreti– sergi, genelinde, pedagojik ve tasvir edici bir rol üstleniyor, eleştirel müdahale ve biçimsel estetik kaygılar arasında daha ince bir denge oluşturmayı ise bağımsız işlere bırakıyor. Ama bu, serginin bugün dünyayı felakete sürükleyen günahların bir tür ahlaki denetim listesini çıkarmaya giriştiği anlamına da gelmiyor. Aksine, **Hüseyin Bahri Alptekin**’in ana sergi mekânının girişinde çarpıcı bir şekilde sergilenen enstalasyonunun başlığındaki –“Şikayet etme” (2007)– doğrudan emri takip ediyor. Ama aktif ve –neden olmasın?– *ajitatif* bir konum da benimsiyor, bu konumu alırken de eleştirmek ve değiştirmek istediği durumla ayrıştırılması mümkün olmayan suç ortaklığını ortaya seriyor. Küratöryel bakış, eşit bir mesafede durmanın doğru bir bakış açısı sağlayacağı sözde tarafsızlığın iddia edebileceği anlamda nesnel değil. Tam tersine, gerçek ve nesnel bakış açısının, konumunu ve duruma dahil olma biçimlerini vurgulaması gerektiği görüşünü savunuyor. Partizanlık, küratörlüğün tartışma götürmez bir parçasıdır. Siyasette, ekonomide veya sanatta eşit olmayan için aynı kuralları, eşit olanlar için ise hileli kuralları uygulamak artık sürdürülebilir bir yaklaşım değil.



Siniša Labrović

\*\*\*

**Fakirler için geometri. Lahana. Brokoli. Patates. Fasulye. Pırasa. Mısır. Kekler. Adını sen koy. Kendimi ısıtıyorum. Kendimi yiyip bitiriyorum. Kendini ye. Kendini ısır. Kekler, ileri marş!**

**Mladen Stilinović, “Yemekli Çalışmalar”, 1978-2009**

- 15 Immanuel Wallerstein, *The Capitalist World-Economy: Essays by Immanuel Wallerstein (Kapitalist Dünya-Ekonomisi: Immanuel Wallerstein’in Makaleleri)* (Cambridge: Cambridge University Press, 1979).

**Mladen Stilinović**’in yapıtı “Fakirler için Geometri”nin başlığı, modern sanatı Avrupa modernist projesinin “dış mahalleleri”ne, yarı-periferi olarak konumlarını sürekli olarak yeniden yapılandıran yerlere iten siyaset ve ideoloji için bir metafor işlevi görebilir.<sup>15</sup> Bu coğrafyaların konumu, **Oraib Toukan**’ın Orta Doğu 100 yıllığına kiralansa maliyetinin ne olacağını ve böyle bir planın en iyi nasıl uygulamaya konacağını hesaplamak için bir grup hevesli “profesyonel”den yardım temin ettiği enstalasyonu “Özkaynak çemberin içinde”de (2007-09) örnekleniyor. Benzeri şekilde **Doa Aly**’nin videosu “Harika Yürüyüşlü Kız” (2009)



jeopolitik tarihsel şimdiki zamanın ve Batı'nın kaçınılmaz egemenliğinin kapsamlı bir metaforu olarak okunabilecek, saplantılar ve karşılıksız aşk, özlem ve arzu, hüsrân ve zevk düşkünlüğü ve sonunda ötekini taklit etmeye varan iletişim arzusu hakkında bir hikâye.

“İnsan Neyle Yaşar?”, “bir diğer modernliğin” örnekleri olarak değil, “bizatihi modernleşmenin bütünleşik bir parçası” olarak sunulan bir modernizmler çokluğunun yaşanmış deneyimleriyle ayrı ayrı karşılaşmaların bir sonucu.<sup>16</sup> Sergi, dinamizmi, diriliği ve “otantik” hayatı ruhsuz Batı tüketim toplumunu ve içten çürümüş sanat dünyasını kurtarıp adam edecek bakir bir toprak vaadine odaklanmıyor; aksine merkez ve çevre arasında kurulan o tamamen sahte ikilikten bir çıkış stratejisine işaret etmeyi umuyor. Elbette neoliberal küreselleşme de kapsama ve dışlama dinamiklerini sınıf ilişkilerine kaydıran bu modelin altını oyuyor, bu da yeni uluslarüstü dayanışma kiplerinin keşfedilmesini zorunlu kılıyor. Bu yeni kipler beraber varolmanın daha denenmiş biçimlerinin kaynaklarından faydalanmak zorunda, bunun için de çoklu zamansallıklar ve potansiyelleri içinden çalışarak geçmişte gizli kalmış güçleri ortaya çıkarmamız, özgül tarihlerin de yaşayan, üretken ve gelecek gelişmelere ve eleştirel yeniden işlemeye açık yapılar olarak izini sürmemiz gerekiyor.

Modernizmin Soğuk Savaş sırasında küresel çapta yayılması, baba-oğul ekibi **Haejun Jo** ve **Donghwan Jo**'nun “ABD Ordusu ve Baba” (2002-09) ve “Müthiş Baba” (2005) adlı enstalasyonlarının konusu. Bu yapıtlarda babanın Kore Savaşı'ndaki tecrübelerini ve ayrıca Batılı modernist sanatla ilk karşılaşmalarını anlatışına dayanan çizim ve hikâyeler, bilgi iletiminde aktarım ve karşı-aktarımın önemine tanıklık ediyor. “Kağıt, Taş, Makas” (2009) adlı dizisinde yer alan hologram kolajlarda **Jinoos Taghizadeh** İslam devriminin ve devrimden hemen önceki gün ve haftaların İran gazetelerini kullanıyor. Gazeteleri Batı sanat tarihinden paradigmatik resimlerle yan yana koyarak, hem bu güçlerin İran'ın siyasal gerçekliği üzerindeki gizli etkilerine, hem de İran hükümetinin uluslararası ilişkilere yönelik, tanınma arzusuyla iç gözlem arasında gidip gelen kararsız duruşuna imada bulunuyor. **Anna Boghiguan**, İstanbul doğumlu, İngiltere'de eğitim görmüş ve hayatının büyük bölümünü İskenderiye'de geçirmiş “şair-tarihçi” Konstantinos Kavafis'in (1863-1933) şiirleri üzerine kurulu çizim serisinde, Kavafis'in tüm iktidarın uçucu ve geçici doğasına yönelik içgörü ve empati arasındaki kırılgan dengeyi ifade edebilmek için tarihi arzuyu donatma fikri üzerine kurulu poetikasını kendi yapıtına uyarlıyor. “Parabasis”te (2000) **Simon Wachsmuth**, araştırma yönteminin kör noktalarına ve büyük sanat tarihi anlatılarında basit bir bilgi eksikliğinden –ve bazen beklenmedik sonsözlerden– muzdarip durumlara yönelik arşivci ve sözde-arkeolojik bir yaklaşımla, kendini anlamının Avrupalı ve Türk versiyonları hakkında çeşitli sorular soruyor. **Lidia**

**16** Viktor Misiano, “We and the Others” (“Biz ve Ötekiler”), *Continuing Dialogues, A Tribute to Igor Zabel (Süregelelen Diyaloglar, Igor Zabel Anısına)* içinde (Zürih: JRP/Ringier, 2008), s. 103.



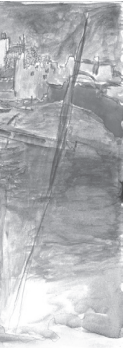
Anna Boghiguan



Marina Naprushkina

17 Türk Ceza Kanunu'nun 301. Maddesine göre, "Türklüğü, Cumhuriyet'i veya Türkiye Büyük Millet Meclisi'ni alenen aşağılayan kişi, altı aydan üç yıla kadar hapis cezası ile cezalandırılır."

18 Boris Buden, "It is About a Society Which Mistook Culture for Politics" ("Kültürü Siyaset Zanneden Bir Toplum Hakkındadır"), *What, How & for Whom, on the occasion of 152nd anniversary of the Communist Manifesto (Ne, Nasıl & Kimin için, Komünist Manifesto'nun 152. yıldönümü münasebetiyle)* içinde (Zagreb: Arkzin/WHW, 2003), s. 39-40.



**Blinova'nın** fotoğraf serisi "El Süsleri" (1995), sanatçının ellerinin süslere dönüşmesini gösteriyor. Elleri, neredeyse anlamının çözülmesini ısrarla bekleyen bir tür işaret dili konuşur gibi -Orta Asya'nın sözümona "tipik" sanatının soyut dekorasyonunun dayatılan (ve artık içselleştirilmiş) algılanışına ve post-Sovyet çağımızda hayata "dekoratif" yaklaşımına geçerli bir alternatif oluşturabilecek bir gelecek-geçmiş dili. **Marina Naprushkina'nın** "Başkanlık Platformu" (2007) adlı yapıtını modernist minimalist bir heykel zannetmek affedilebilir bir hata olurdu. Yapıt gerçekten de, Beyaz Rusya cumhurbaşkanı Alexander Lukaşenko'nun kullandığı platformun bir kopyası. Bu yalnız ve kırmızı kaidenin saçmalığı, gücünü "platform" kelimesinin diyalog ve konuşma özgürlüğünün hayali bir destekleyicisi olarak aşırı kullanımından alıyor; ama aynı konuşma özgürlüğü birçok "demokratik" toplumda şu veya bu şekilde, Murdoch imparatorluğu söz konusu olduğunda "piyasa mekanizmaları"yla, Beyaz Rusya'da kaba kuvvetle, veya Türk Ceza Kanunu'nun tartışmalı 301. maddesi gibi mevzuatlarla engelleniyor.<sup>17</sup>

Post-komünizmin rutin kültürel mantığı komünizmin çöküşünü "modern demokrasinin totaliter düşmanları karşısında kazandığı nihai zafer" olarak kutluyor ve post-sosyalizmi "kültürel bir yeniden fetih, Doğu Avrupa'nın tekrar batılılaştırılması"<sup>18</sup> olarak anlıyor. Ancak sergideki birçok iş bu görüşe katılmıyor. **David Maljković'in** kolaj, video ve enstalasyonları, avangardın tükenmiş bir ideolojik güç değil, aktif bir ilke olarak anlaşıldığı sosyalist modernizmin mirasından filizleniyor. Sosyalist modernizmin mirasının neredeyse hiç görünmediği ve bu mirasla bilişsel ve eleştirel bir ilişkiye girmeye yönelik her türlü girişimin kösteklendiği bir ortamda Maljković'in yapıtları görece bilinmeyen nesnelere mütereddit karşılaşmalar olarak şekilleniyor: Geçmiş deneyellik ve kolektivizme yönelik tüm gerçekleştirilememiş bağlılıklarla yüklü bir saha olarak ele alıyolar, şimdiki zamanı ise, hemen yanı başımızdaki toplumsal ve siyasal koşullar gerçekleşmesine sekte vursa da, yeni anlam riskine temelde açık bir saha haline getiriyorlar. Kolektif örgütlenme yapıları ve kendilerine bakışları Rus avangard mirasını yansıtan **Chto delat | What is to be done'in** (Ne yapmalı) komünizmin modernliğe karşı muhafazakâr bir tepki olduğu yolundaki ideolojik klişeleri çürüten ve Batı'nın benimsediği, sözümona apolitik, "avangard", "ilerlemeci", "soyut" ve "modern" sanatı ideolojik asimilasyondan koruma göreviyle Soğuk Savaş dönemi sanatsal özerklik ideallerine sabitlenme eğilimine meydan okuyan yapıtlarında vurgu sosyalist özgürleşmenin siyasi projesi ve kolektivizm üzerinde. Soğuk Savaş döneminde Batı'dan çıkan son derece siyasal modernizm kavramsallaştırmaları ise, savaş sonrası yeniden yapılanma ve modernleşmenin genellikle atlanan boyutlarını incelemeyi üstlenmiş bir eğitim kurumu olarak 2004'te Berlin'de (Stalinalee 91) açılan **Museum of American**



Art'ta (Amerikan Sanatı Müzesi) gün ışığına çıkarılıyor. Müze, New York Modern Sanat Müzesi tarafından düzenlenen, Soğuk Savaş yıllarında çeşitli Avrupa şehirlerini gezen ve çekim merkezini yavaş yavaş farklı ulusal sanat ortamlarından şimdiki hegemonyacı uluslararası sanat dünyasına kaydıran Amerikan modern sanat sergilerinin siyasi rolüne odaklanıyor. "ABD'den Modern Sanat" koleksiyonu, Amerikan modern sanat sergilerinin sosyalist Yugoslavya'da algılanışını temalaştırıyor. 20. yüzyılın ortasından (Amerikan) hegemonyacı sanatsal üretiminin yapıtlarının "amatörce" kopyalarını kullanma stratejisi, tüm modern sanat sergileri bağlamını yeni bir ışıkta görmemizi sağlayan bir yabancılaştırma etkisi yaratıyor. Bunlar müellifliğin sanatçı-dehanın bireysel bir gerçekliği olmaktan çıkıp kolektif bir çaba haline geldiği, nesnenin oluşturulmasında algılama ve yorumlamanın maddi üretim eyleminden daha az önemli olmadığı, müellifi olmayan, veya belki kolektif bir şekilde üretilmiş yapıtlar. Sanat piyasası sistemine doğrudan kargaşa zerk eden bu yapıtlar sanatın –sadece Soğuk Savaş sırasında ideolojik manipülasyon ve siyasi propaganda yöntemi olarak kullanılan sanatın değil (Avrupa'da soyut dışavurumcu sanatın kültürel-diplomatik tanıtımı, bir hükümet birimi olan "Birleşik Devletler Bilgi Bürosu" tarafından yürütülmüştü)– siyasal ekonomisi ile ilgileniyorlar, ama aynı zamanda, içeriği veya yaratıcısının iddiaları ne olursa olsun, tüm sanatın asli siyasi-ekonomik ve ideolojik doğasına da hitap ediyorlar.



Hans-Peter Feldmann

★ ★ ★

### *Peynir gidince delik nereye gidiyor?*

*Bertolt Brecht, Cesaret Ana ve Çocukları*

Yapıtları arasında kolajlar, resimler, enstalasyonlar, performanslar, eylemler ve videolar ve aynı zamanda çok sayıda makale ve roman bulunan sanatçı, yazar ve filozof Vyacheslav Akhunov'un yapıtları gerçek sosyalizm yönetimi altında "muhalif" sanatın statüsü hakkındaki soruları dallandırıp budaklandırıyor. Anti-komünist hıncın, milliyetçiliğin ve muzaffer liberal kapitalizmin gözünden bakıldığında muhalif sanat, istisnasız olarak, resmi ideolojiye tek taraflı isyan eden bir yapı olarak yorumlanıyor. Ancak "muhalif" sanat pratikleri için devrimci projenin gerçekleştirilememiş potansiyeline ve bürokratikleşmeye isyan etmek daha önemliydi, sosyalist toplumun ironik eleştirisi de bayat sosyalist söylemi canlandırmaya çalıştı. Akhunov, uzun yıllar boyunca fiilen tek aktif kavramsal sanatçı olduğu Taşkent'in periferik konumundan, 1970'lerin Moskova kavramsalcılığının deneyimlerini ve 1980'lerin öncü *happening* ve eylemlerini yeniden işlemeye kalkışıyor. Akhunov, 1974 ve 1987 yılları arasında tipik sosyalist propaganda ikonografisini kullanarak bir dizi kolaj üretti. "Anıtsal



19 Alain Badiou, *The Meaning of Sarkozy (Sarkozy'nin Anlamı)* (Londra: Verso, 2008), s. 91.

Propaganda Konulu Lenin Planı” (1975-85), “Leniniana” (1977-82) ve “Şüpheler” (1976) adlı yapıtların hepsi devrim lideri V.I. Lenin’in anısına adanmıştır. Bugünün bakış açısından bakıldığında Sovyet siyasi propaganda estetiğini aşırı gösterge kullanımının ilerisine iten Vyacheslav Akhunov’un yapıtları, ideolojik aygıtın sadece ironik saptırılmasının ötesine giden sorular ortaya koyarlar. Bu yapıtların komünizmle ilişkisi nedir? Eleştirel midirler? Eleştirellerse neyi eleştirmektedirler? Komünist projenin ütopyacı ideallerini mi? Yoksa iktidardaki nomenklaturanın komünist ideallere ihanetini mi? Kitlelerin ütopyacı ideallere inancının ideolojik manipülasyonunu mu? Yoksa nostaljik midirler? Eğer nostaljiklerse neye nostalji duymaktadırlar? Akhunov’un gerçek niyeti ne olursa olsun Lenin’e duyduğu bu tutkulu merak, öznelikle karşı geldiği ideolojik manevralar arasındaki geçişmenin bir semptomudur. Bu yapıtlar bugün, geçmişle ilişkisi her tür revizyonizmin veya nostaljinin nüfuz sahasının dışında kurulan bir tür arşiv oluşturuyorlar. Sosyalist projenin sembelleri kolay aşınmadıklarını kanıtlıyor ve sanatçının onları yerleştiği boş manzaralara direniyor, kapitalizmin verimsiz toprağını gösteren sert metaforlar olarak mukavemet ediyor, üstü kapalı bir şekilde, bugün kaosa terk edilmiş kitlelerin özgürleşmesi için bir proje olarak o “güzel kelime ‘komünizm’”<sup>19</sup> anımsatıyorlar. Akhunov’un yapıtları birçok ayrı yerde, sergiye dadanmış “komünizm hayaletleri” gibi sergileniyorlar. Daha yakın dönemin yapıtları bağlamında, post-sosyalist toplumları can evinden vuran ve bu konularda hesabı kapatmalarını engelleyen temel bir ikiliğe işaret ediyorlar: Artık yaşanması mümkün olmayan bir geçmiş söz konusu, ama bu geçmişten silkinip kurtulmak da mümkün değil.

Yemek teması –Brecht’in deyişiyle “önce ekmek gelir, ardından ahlak”– sergide birden fazla yapıtta karşımıza çıkıyor. Bu yapıtlar gıda ürünleri dağılımının siyasi boyutunu ele almıyor, bunun yerine –Mladen Stilinović’in yaptığı gibi– yemeği sadece “tüm açıklığıyla gözler önüne serilmiş” sanatsal bir jest olarak kullanıyor. Stilinović, yemekle ilgili birçok yapıtında Konstruktivizm ve Süprematizme göndermelerle ekmek veya ucuz pastaları yan yana yerleştirerek, izleyiciyi fakirlik, yemek, sanat, ideoloji ve güç kısır döngüsünü bir daha düşünmeye zorluyor. Temel gıda maddeleri gibi ucuz ve kolay bulunan malzemeler kullanılarak ve biçimsiz, eğri büğrü bir el yazısıyla, varlığın ta kendisinin varoluşsal kırıklığını, incinebilirliğini vurguluyor. Hans-Peter Feldmann’ın “Ekmek” (2008) adlı yapıtı yumuşak ortası yenmiş, dışındaki kenar da ortadaki boşluğu çerçevesinin diye bırakılmış basit bir dilim ekmekten oluşuyor. Ekmek diliminin kenarı beyaz bir müze kaidesinin üzerinde heykel olarak sunuluyor. “Ekmegi,” diye yazar Roland Barthes, “ahlaki bir nesne olarak horgörmek gerekir. (...) Ekmek bir şantaj nesnesidir: Tiranlar halka ekmeksiz bırakma tehdidiyle boyun



Mladen Stilinović



eğdirirler; bu açıdan bakıldığında, ekmeğin bir baskı simgesidir.”<sup>20</sup> Boyutları alçakgönüllü de olsa Feldmann’ın yapıtı çelişkili bir anıtsallık taşıyor. Filistinli sanatçı **Jumana Emil Abboud**’un “Nar” (2005) başlıklı videosunda kadın elleri titizlikle ve saplantılı bir şekilde bir narın tanelerini kabuğunun içine geri sokuyorlar. Bu zahmetli ve görünürde anlamsız performans şiddet yoluyla yaşadığı yerden çıkarılmanın sonuçlarını geçersiz kılmaya çalışan bir jest. “Çeşme” (2000) başlıklı videosunda **Canan Şenol** Marcel Duchamp’ın ünlü “Çeşme”sine ve ayrıca Bruce Nauman’ın “Çeşme Olarak Oto-Portre” adlı yapıtına yorum getiriyor, diğer yandan da bu yapıtların anlatımlarını cinsiyetin ve görünürde periferik bir coğrafi bağlamın bakış açısından tersyüz ediyor. Videoda, bir tür doğaçlama sahne dekoru olarak asılı siyah kumaş bir fonun önünde aşağıya doğru sarkan görkemli bir çift şişkin kadın göğsünü yakın çekimde görüyoruz. Göğüsler yavaş yavaş ama kesintisiz bir şekilde süt damlatıyor, ve duyulan tek ses bu damlaların sesi. **Larissa Sansour**’un videosu “Beytullahim’de Çorba İçmek”de (2006) sanatçının ailesini, –Filistin’in ulusal yemeklerinden– mühliye yenen bir yemek masası etrafında toplanmış sohbet ederken görüyoruz. Masadakilerin konuştuğu sıkıcı günlük konular, gıda ve siyasetle ilgili sorunların iç içe geçtiği Filistin’de, mağduriyet klişeleriyle, kimlik üzerine kalıplaşmış tartışmalarla ve bu kimliğin alet edildiği ticaretle çelişiyor. “Bugünlerde öyle meşgulüm ki,” diyor masadakilerden biri. Birisi gülerken cevap veriyor, “Hepimiz öyle değil miyiz.”

20 Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola* (1971), alıntılıyan “Yemekli Çalışmalar” (1978-2009) adlı enstalasyonunda Mladen Stilinović, “Hatred towards bread” (“Ekmeğe duyulan nefret”).



Larissa Sansour

★ ★ ★

**Bunca olay.**

**Bunca soru.**

**Bertolt Brecht, Okuyan Bir İşçinin Soruları**

Deneysel coğrafyacı ve sanatçı **Trevor Paglen**, orduda ve istihbarat dünyasında çalışanların “kara dünya” adını verdikleri sahayı inceliyor –devlet sırları, gizli bütçeler, orduya ait endüstriyel kompleksler, gizli askeri üsler, sahte kimlikler ve kayıp insanların dünyası... Paglen bu “kara dünya”nın, güncel anı düşünmeye yarayabilecek tuhaf görsel, estetik ve epistemolojik bir grameri nasıl şekillendirdiğini gösteriyor. Süregelen projesi “Diğer Gece Gökyüzü”nün son birkaç yıldır ilgilendiği konu, ABD keşif inceleme ve askeri-gözetim uydularının gözlemlenmesi, takip edilmesi ve fotoğraflanması. Çoğu Orta Doğu, Asya ve Rusya üzerinde konumlanan bu uyduların konumları, yörüngesel özellikleri, hatta varlıkları bile birer sır. Multimedya yapıtı “Gök Cisimleri (İstanbul)” (2009) dünyanın her yerinden amatör “uydu gözetleyici”lerin oluşturduğu gevşek yapılı bir şebekeden toplanmış gözlemsel veriyi kullanıyor. Yapıt, İstanbul Üniversitesi Astronomi ve Uzay Bilimleri Bölümü’yle işbirliği



içerisinde üretilen fotoğraflardan oluşuyor. Türkiye üzerindeki gökyüzünün muhteşem ve görünürde “masum” gece manzarasını resmeder gözükten fotoğraflar, aynı zamanda askeri uydu ve uzay araçlarını da haritalandırıyorlar. Varlıkları kabul edilmese de, bu görüntülerde sunulan kanıtlarla artık itiraz edilemez hale geliyor; inkar edilmesine rağmen inkar edilemez oluyor. Bu fotoğraflar aslında hiçbir şey gizli değilmiş, tüm bilgiler bir yerlerde bir biçimde bulunuyormuş hissini yaratıyorlar, ama bu biçim öyle parçalanmış ve tahrif edilmiş halde ki bize görünmezmiş gibi geliyor. Sanatın bu konuda söyleyecek bir sözü yok mu? Uygun ortam veya şifre çözme araçları sağlandığında, şeyler “doğal” ve değişmez görünmemeye başlıyor, ve bu sistematik tahrif eylemlerinin kendisinin ne olduğu ve neye hizmet ettiği görünür hale geliyor: Kaynakların ve insanların çıplak sömürsü ve mahvedilişi.



**Rena Effendi**'nin fotoğraf serisi “Boş Hayaller: Boru Hattı Boyunca Yaşanan Hayatların Bir Tarihi” (2002-07), Bakü-Tiflis-Ceyhan boru hattını takip ederek petrol endüstrisinin insan hayatları üzerindeki etkisini inceliyor. 1700 kilometrelik ham petrol boru hattının muazzam bir jeopolitik etkisi var, özellikle de içinden geçtiği üç ülkede (ve dördüncü bir ülkede, stratejik bir kararla uğramayıp yanından geçmeyi tercih ettiği Ermenistan'da). Effendi'nin boru hattının beş yıl süren inşası sırasında çektiği fotoğraflar, uluslararası kapitalizmin bu dev manevrasının sebep olduğu tahribatı ve “yan etkilerine” yönelik gündelik direniş biçimlerini ve petro-dolarların beslediği belirsiz ilerleme vaatlerini gösteriyor. Toplumsal ilişkilerin şiddetinin, ekonomik kararların kaçınılmaz olarak sunulduğu hayali bir montaj vasıtasıyla bir “görünmezlik” perdesi arkasına saklandığı bir dünyada sanat, durumun verili koordinatlarını radikal bir heterojenlikle yorumlayabiliyor. Ekonomik dolaşım dışındaki her şeye yönelik sistematik bir körlüğün hakim olduğu bir toplumda, deneysel bir algılayıcı olarak sanat, bir bilgi oluşturma ve iletme kipi olarak –aklın bilme yetisinin ne olduğu ve ne olabileceği konusunda gerçekleştirilecek deneylere uygulanabilecek- anahtar bir rol oynayabilir.

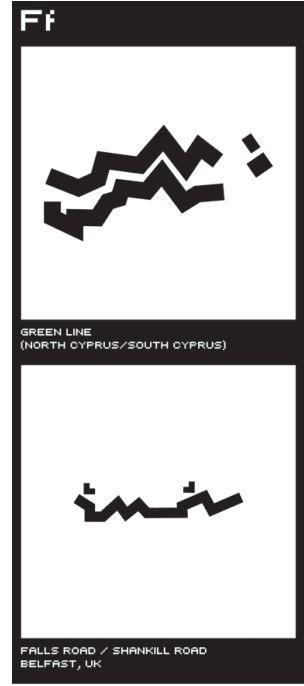
Sovyet “faktografi” hareketinin –1920'lerin radikal ama bugün büyük oranda unutulmuş sanatsal ve siyasal deneylerinden- süreçlerinden faydalanan **Karen Andreassian**'in belgesel yapıtları, sergi mekânının çok ötesine uzanarak pedagojiyi okul sınıfının dışına çıkarıyor. “Ontolojik Güzergâhlar”da (2009) sanatçı Erivan Üniversitesi Sanat Tarihi ve Kuramı Bölümü'ndeki öğrencileriyle birlikte kolektivizmin post-Sovyet dönemde geçirdiği dönüşümü ve yerini planlı bir şekilde bireysel dürtülere ve tüketime terk edişini inceliyor. Din, şüphesiz, Sovyet kolektivizminin fikirlerinin yerine başka bir şey konmasında, **Alimjan Jorobaev**'in “Bişkek Şehir Merkezi Meydanı'nda Namaz Kılan Adamlar” (1982-2005) başlıklı fotoğraf serisinin gösterdiği gibi, belirleyici



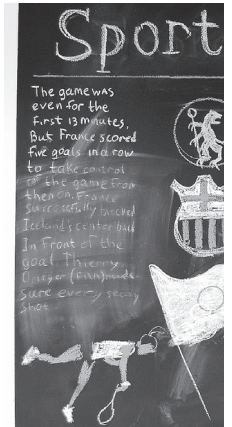
bir rol oynadı. Sovyetler Birliği'nin çöküşünün ardından Bişkek Şehir Merkezi Meydanı'ndaki Lenin heykeli kaldırılmış ve askeri geçitlerin yerini Cuma namazı almıştı. "Mimarlık Bakanlığı: Kültür Devletleri" (2008-09) adlı yapıtlarında **Société Réaliste** çağdaş ideolojik ve coğrafi sınırları, hâlâ millet inşa etmek ve milletleri birbirinden ayırmak için kullanılan asırlık şehir surları aracılığıyla görselleştirmeye çalışıyor.

**María Ruído**'nun belgesel videosu "Amfibik Kurgular" (2005) Barcelona'nun bir bölgesinde tekstil endüstrisinin dönüşümünü naklediyor. Video, Avrupa Birliği ve ötesinde daha yoksul çalışma koşullarına sebep olan endüstriyel büyüme ve uluslararası sermayenin "optimizasyon"unun getirdiği değişikliklerin daha geniş çaplı etkisini takip ediyor. Emek pratiklerinin kötüye gidişinin artan üretimle bağlantılı bilinçli bir ekonomik tedbir olduğunu gösteren video, tekstil endüstrisinin gayri resmi ekonomilerinin (yani yasadışı işçi atölyelerinin) göçmenlerin son dönemde ülkeye gelişinin değil, sektörün 1980'lerde geçirdiği, birçok fabrikanın kapandığı ve üretimin fason olarak evlere dağıtıldığı -işçiler sendikası bırakılmış ve aynı zamanda hem gerçek hem de mecazi olarak "evcilleştirilmişti"- yeniden yapılanma girişiminin sonucu olduğunu ortaya koyuyor. Burada karşımıza çıkan zincirleme süreci Türkiye dahil birçok başka ülkede de görüyoruz. **Aydan Murtezaoğlu** ve **Bülent Şangar**'ın enstalasyonu "İşsiz İşçiler - sana yeni bir iş buldum!" (2009), pratiklerinin bütünü, kendi ifadeleriyle "proletaryadan prekaryaya geçiş, özdeşleşme üzerinden paryaya dönüşme süreçleri aracılığıyla kapitalizmin yarattığı yenilgiyi" sorgulamak için, karmaşık emek ilişkileri ve üretim koşulları sisteminin içine yerleştirme çabası.

**Margaret Harrison**'ın "Evişçileri" adlı çalışması (1977-78) sendika üyesi olmayan ve evde imalat gerçekleştiren kadınların hayatlarına odaklanıyor ve evişçileri üzerine örnek olay incelemelerini emek hareketi ile ilgili gazete kupürleri ve verilerle yan yana yerleştiriyor. "Dışkaynak kullanımı" ve "sermaye hareketliliği" yaklaşımlarının işçileri manipüle etme ve emek hareketini bastırma yolları olarak yeni kullanılmaya başladığı dönemde Harrison, işçi ve kadın hakları adına mücadele etmek için tek etkili yöntem olarak siyasi eylem çağrısı yapıyordu. **Sanja Iveković**'in "Gölge Raporu" (2009) adlı çalışması Türkiye'deki STK'ların Türkiye'de kadınların konumu hakkında hazırladıkları raporun kilit noktalarını içeren sayfalardan oluşuyor. Raporun basılı olduğu kırmızı sayfalar sergi mekânına serpiştirilmiş durumda -sanatçı bunlara, hantal bürokrasilerin üretiminin genelde başına geldiği üzere, işe yaramaz atık kağıt muamelesi yapıyor; ama aynı zamanda raporu bir ajitasyon broşürüne dönüştürüyor. Sayfalar, sanatın kendine-yeterliğini ve estetik birliğini feminist propaganda aracılığıyla tehlikeye düşürecek şekilde mekâna bir virüs gibi yayılıyor.



Société Réaliste





★ ★ ★

*Almanya’da Almanya hakkında söyleyemediğiniz pek çok şeyi Avusturya hakkında söyleyebilirsiniz.*

**Bertolt Brecht, Gerçeği Yazmak: Beş Güçlük**

21 Heiner Müller, *Germania*, çev. Bernard Schütze & Caroline Schütze (New York: Semiotext(e), 1990), s. 60.

22 Toplumda huzursuzluk yaratmak, darbe planlamak ve siyasi amaçlı suikast örgütlemekle suçlanan yasadışı aşırı-milliyetçi örgüt “Ergenekon” hakkında 2008 yılında açılan davaya göndermeyle.

Çağdaş Batı demokrasilerindeki bilgi bolluğu bütünü kavrama imkânına zarar verebiliyor. Bu bolluk, Heiner Müller’in sözleriyle “kalın homurtu katmanları”<sup>21</sup> yaratıyor. **Bureau d’études**, fevkalade karmaşık haritalama projeleri aracılığıyla, medya, bilim, ordu ve endüstri gibi farklı baskı ve manipülasyon sistemleri arasındaki paralelliklere işaret ederek ve aralarındaki beklenmedik ancak çarpıcı gizli anlaşmaları gün ışığına çıkararak yeni küresel güçlerin rizomik yapılarını araştırıp meydana çıkarıyor. Akıllara durgunluk verici derecede ayrıntılı haritalara kısaca göz atmak bile bütün kopuk küçük parçaların, günlük gerçekliğimizi şekillendiren iktidar mücadelelerinin ve etki pazarlıklarının dev yapbozunda nasıl bir araya geldiğine dair bir fikir veriyor. “Derin Devlet” örgütlerinin yapı ve eylemlerini ortaya seren projeleri “Terörün Yönetimi” (2009), şu anda Türkiye’de görülmekte olan “Ergenekon” davasının yüzeyinin ötesine geçmeye yönelik bir çaba olarak görülebilir.<sup>22</sup>

“İdeal Medya”da (2008-09) **Lado Darakhvelidze** 2008 yazının önemli olayları olan Çin olimpiyatlarının ve Rusya-Gürcistan savaşının medyadaki algılanışını inceliyor ve dünyanın çeşitli yerlerindeki savaşların savaş halinde bir dünyanın işaretleri olarak değil, uzakta, belli bir mesafede tutulması gereken yerel çatışmalar olarak görülmesini sağlayan mekanizmalara odaklanıyor. Darakhvelidze’nin enstalasyonu, sergi mekânlarından biri olan Feriköy’deki terk edilmiş bir Rum okulunda bir sınıfta bulunan okul mobilyalarına –kara tahtalar ve sıralar– yapılan müdahalelerden oluşuyor, ve şu soruları ima ediyor: Okul neden terk edilmiş? Öğrenciler nerede?

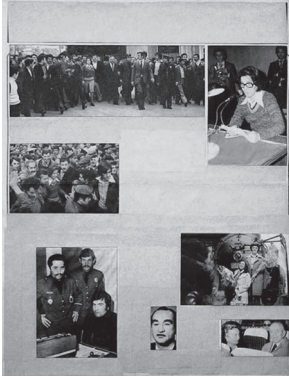
**Igor Grubić**’in “Doğu Yakası Hikâyesi” (2006-08) başlıklı projesi Belgrad (2001) ve Zagreb (2002) Gay Pride (Eşcinsel Onur Haftası) kutlamalarını sekteye uğratan bir dizi şiddet saldırısını konu ediniyor. “Doğu Yakası Hikâyesi” paralel gösterilen iki video projeksiyonundan oluşuyor: Gay Pride (Eşcinsel Onur Haftası) kutlaması sırasında çıkan şiddet olayının belgesel görüntüleri ve aynı olayların Zagreb’de, olayların geçtiği gerçek kentsel alanlarda, olayları yeniden canlandıran güncel sanatçıların performansıyla yeniden yorumlanması. Tuhaf “koreografileri” Zagreb’in sakin görünen sokaklarının her günkü çevresini yabancılaştırıyor. Savaş sonrası Yugoslavya bağlamında cinsel azınlıklara yönelik şiddet, etnik azınlıklara yönelik bastırılmış milliyetçi nefretin yerini tutuyor. Normalleştirilmiş geçiş-sonrası gündelik hayat, liberal demokrat kamusal alanın hayali ilkelerini neoliberal piyasaya



Lado Darakhvelidze



Hrair Sarkissian



Cengiz Çekil



Sharon Hayes

ekonomileriyle denk görüyor –bu durum şiddetin ortaya çıkışıyla zirve noktasına varıyor.

Kentsel ve toplumsal mekânların tüketim kültürünün peyzajlarına dönüşümü, görünen o ki, tüketim arzusunun toplumun vaat ettiklerini paylaşmanın çaba gerektirmeyen kipi haline getiriyor. Madalyonun diğer yüzünde ise, **Hrair Sarkissian**'in, Şam, Halep ve Lazkiye'de zararsız görünen ama halk önünde idamların gerçekleştirildiği meydanları görüntülediği fotoğraf serisi "İnfaz Meydanları"nda (2008) bütün çıplaklığıyla ortaya konan, siyasetin muazzam bir estetikleştirmeye tabi tutulması yer alıyor. **Cengiz Çekil**'in 1970'lerde ürettiği sansür, medyanın depolitizasyonu ve toplumun ikiyüzlü ahlakı ile ilgili iki yapıt olan "Yazısız" ve "Ele Geçirilmiş Mektuplar" ise 1980 askeri darbesini ürpertici bir şekilde öngörmüş gibiler. Bundan daha alışıldık usul ise, kamusal alanın dönüştürücü potansiyelinin, mevcut güç ilişkilerini muhafaza etmek isteyen ideolojik ve ekonomik çıkarlar tarafından köreltilmesi, ama bunun resmi demokratik süreçler aracılığıyla yapılması.

Her ölçekte siyasi karar alma süreçlerinden, ticari çıkarlar tarafından yönetilen uluslarüstü örgütlenmelere, ve siyasi katılımdan dışlanmalarına rağmen, göçmenlerin, düzenin işine gelecek şekilde hep tehdit altındaki emeklerinin üretim aygıtının bir parçası haline getirilmesine, *kamunun* mevcudiyetinin ta kendisi her yerde krizde. Hakim kamu söyleminde marjinalleştirilmiş toplumsal içeriklerin medyadaki yetersiz temsiliyetini kınamak yeterli değil; yenilenmiş bir siyasi özelliğin üzerine inşa edilebileceği toplumsal deneyim olasılığının ta kendisi engellenmekte çünkü. Sergideki yapıtların birçoğu, ayırt edici özelliği ideal kavramla gerçekteki sapması arasındaki derin belirsizlik olan bu kamu yaratma sorununa eğiliyor. **Artur Żmijewski**'nin "Demokrasiler" (2009) adlı yapıtı dünyanın çeşitli yerlerinde çeşitli kamusal gösterilerde çekilmiş video kayıtlarından oluşan bir arşiv. Bu kayıtlar arasında Avusturyalı aşırı-sağcı politikacı Jörg Haider'in cenazesi, Strasbourg'da düzenlenen NATO karşıtı gösteriler, Belfast'ta yürüyüş yapan İrlandalı Birlikçi Protestanlar, İsrail'in Batı Şeria işgaline karşı gösteri yapan Filistinliler ve İsraililerin düzenlediği karşı-protestolar yer alıyor. Yapıt, siyasi yelpazenin farklı uçlarından toplumsal antagonizmaların retorik, görsel kimlik ve temsili dilini sergileyerek, temsil siyasetinin mekânının kronik siyasi hayal gücü kıtlığını gözler önüne seriyor.

**Sharon Hayes**'in yapıtı "Seni Sevdiğimi Bilmiyordum" (2009), sanatçının kamusal hitap eylemleriyle ilgili sürekli haritalandırma pratiğinden hareketle cinsiyet ve siyasal arzu ifadelerini zorla dayatılan hetero-normatiflik ve siyasal baskının toplumsal bağlamında inceliyor. Siyasal eylem biçimi olarak "gösteriler" mevcut medyaya ve kurumsal yapılara nüfuz etmeyi başarıyor olabilir, ama yeni siyasal eklemleme mekânları oluşturmayı



başarıp başaramadıkları tartışma konusu. Arjantinli kolektif **Etcétera...**'nin "Erörist Kabare" (2009) adlı yapıtı "erörü", yani hatayı, aktif bir ilke olarak olumluyor. Bir tiyatro sahnesi *gente armada* olarak bilinen –ve hem "silahlı" hem de "inşa edilmiş" insanlar anlamına gelen– doğal boyutlarda karakterlerle kuşatılı. *Gente* fikri ilk olarak Arjantin'de ülke ekonomisinin çöküşünün ardından 2001 ve 2002'de gerçekleştirilen ulusal ayaklanma ve dev gösteriler sırasında sokaklarda ortaya çıkmış. "Erörist Kabare"de kağıttan figürler, Etcétera... tarafından ilk olarak George W. Bush'un Mar del Plata'da düzenlenen Amerika Kıtası Zirvesi'ne katılımını protesto amacıyla başlatılan "Uluslararası Erörist" hareketin –hayati bir güç olarak doğrunun değil erörün izlenmesini savunan dünya çapında siyasi ve felsefi hareket– çeşitli üyelerini temsil ediyorlar. "Mahogany" (2009) adlı film için **Jesse Jones** Bertolt Brecht ve Kurt Weill'in 1927 tarihli "Mahagonny Şehrinin Yükselişi ve Düşüşü" adlı operalarının final sahnesini yeniden senaryolaştırmış. Ancak Brecht, Mahagonny'nin Weimar Cumhuriyeti'nin sahte özgürlüklerinin bir eleştirisi olmasını isterken, Jesse Jones herhangi bir ütopyacı ufkun yokluğunda güncel toplumda siyasal bir jestin marjinalliğini simiyor.

Bugün, liberal kapitalist toplumun bireyciliği her şeyi kişisel performansa indirger, daha geniş siyasal alanda ise "karizmatik liderler" popülist retorikleriyle geçici çözümler olarak dayatılırken, Brecht'in "tarihi yapan kitlelerdir, 'kahramanlar' değil" sözü, en iyi, yeni siyasal öznelerin ve eylem alanlarının temsiline ötesinde olduğu, belli toplumsal ilişkiler ve varoluş biçimlerini temsil etmenin gerçek imkânsızlığı ile ilişkili olarak anlaşılır.

\*\*\*

***Yardım ve güç yekpare bir bütün oluşturur  
Ve bu bütündür değiştirilmesi gereken.***

**Bertolt Brecht, "Anlaşma Üzerine Baden Öğreti Oyunu",  
4. Perde, kalabalığın okuduğu "Yardımanın reddi" adlı şarkıdan**

**Avi Mograbi**'nin belgesel filmi "Z32" (2008), ismini bazı İsraili askerlerin öldürülüşüne misilleme olarak Filistinli polislerin öldürüldüğü harekâttan alıyor. Filmin ana karakteri, harekâta katılan, elit bir İsrail askeri biriminin eski üyesi genç bir adam. Filmin merkezi, bu kişinin itirafları ve bağışlanma arzusundan ayrı düşünilemeyecek kişisel ve kolektif suçluluk konusu etrafında dönüyor. Film boyunca iki ana karakterin, askerinin ve kız arkadaşının yüzü dijital maskelerle kapatılıyor. İfadesiz tavırları, maskelerin arkasına gizlice göz atıp bakışımızdan kaçan yüzleri görmeye yönelik neredeyse şiddet dolu bir arzuyu kışkırtıyor. Ancak bu, gerçekten de yanlış bir davranış olurdu: Çıplak gerçek

ancak maske vasıtasıyla gösterilebilendir –görünmez “gerçeklik” maskenin kendisinde ikamet eder. Mograbi’nin kendi yüzü ise, “Z32”nin sadece töhmet altındaki Öteki hakkında değil, kişisel katılım ve yönetmenin rahatsızlık verici suç ortaklığı hakkında da olduğunu akla getirecek şekilde, filmin birçok yerinde karşımıza çıkıyor. Yönetmen ve kamera ele gelmez bir gerçekliği kaydeden ve gözlemleyen “duvardaki sinekler” gibi değil, aksine, ve daha doğrusu, “çorbadaki sinekler” gibidir.<sup>23</sup>

**Danica Dakić’in** “Isola Bella” adlı projesinde (2007-08) Saraybosna yakınlarındaki Çocuk ve Gençleri Esirgeme Kurumu sakinleri, hayvan, tipik tiyatro karakterleri ve popüler kültürden figürlerin maskelerini takıyorlar. Sanatçı, Esirgeme Kurumu’na piyano, sahne eşyaları ve dekorunu da getirmiş, ve filmin senaryosu, videonun hem izleyicisi hem de oyuncularını hareket ediyor. Yapıtın fonunda yapıtla aynı ismi taşıyan ve ideal ıssız adayı veya Cennet Bahçesi’ni çağrıştıran bir 19. yüzyıl duvar kağıdı tasarımı yer alıyor. “Isola Bella”, kurum sakinlerinin toplumsal gerçekliği ve yalıtılmışlığıyla zıtlık içerisinde, yapıtın sahnesi haline geliyor. Koruma Evi’nin ana işlevinin çocukların ve genç yetişkinlerin ihtiyaçlarını karşılamak olmasına rağmen, evde kalanların çoğu 1992-96 savaşında hayatta kalanlar –yani, hayatlarının tamamını kurum içerisinde geçirmiş daha yaşlı insanlar. Filmdeki maskeli kişilerden biri, “Dileğim Pazariç”teki Çocuk ve Gençleri Esirgeme Kurumu’ndan ayrıldıktan sonra New York’ta Birleşmiş Milletler’de hukuk uzmanı olarak çalışmak,” diyor.

Tiyatro ve filmin kurgusal mekânını kullanan bu yapıtlar, maskeleri “gerçeğe yönelik tutkuyla benzeme zorunluluğu arasındaki ilişkinin”<sup>24</sup> imgesi olarak, hem saklanmak hem görünür olmak için kullanıyorlar. **Michel Journiac**’ın fotoğraf serisi “Sıradan Bir Kadının Hayatında 24 Saat”te (1974-94) cinsiyet, karşı cinsin kıyafetlerinin oluşturduğu “maske”nin arkasında gerçekleştirilen bir performans olarak gösteriliyor. Türkiye’nin güneydoğusunda, Kürt nüfusun çoğunlukta olduğu Diyarbakır şehrinde çalışan bir sanatçı olan **Erkan Özgen**’in videosu “Köken”de (2008) cilt rengi kimlik performansında maskenin işlevini üstleniyor. İspanya’da çekilen video, bir parkta, aynı sloganı –“Ne mutlu Türküm diyene”– bağırarak uygun adım yürüyen bir grup Afrikalı erkek yasadışı göçmeni izliyor. Bu cümle, 1920’lerden bu yana tüm Türk eğitim kurumlarının günlük programının bir parçası olarak tekrar edilen “Andımız” başlıklı Türk ulusal bağlılık yemininden bir alıntı. Slavoj Žižek’in dediği gibi, “maske sadece şeylerin gerçek durumunu saklamamaktadır; ideolojik çarpıtma tam da bu durumun özüne yazılmıştır.”<sup>25</sup> Şiddet ve maske, suçluluk ve *jouissance*, ekonomik sömürü ve hayırseverlik arasındaki ilişkiler ve Brecht’in “durumumuzun gerçekliği”ne varmak için gösterdiği çabada

**23** Mitchell Miller, “Voices within the Siege: Avi Mograbi and the Rules of Absolute Engagement” (“Kuşatmanın İçindeki Sesler: Avi Mograbi ve Mutlak Müdahale Kuralları”), *Cineaste*, Sayı 32, No. 3. <http://www.cineaste.com/articles/voices-within-the-siege.htm>

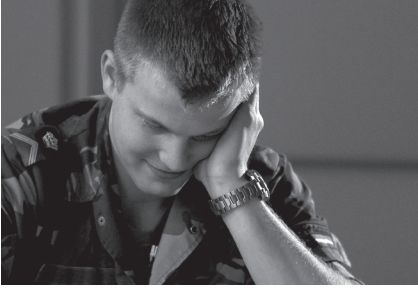


**24** Alain Badiou, *The Century (Yüzyıl)*, s. 47.



**25** Slavoj Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, çev. Tuncay Birkan (İstanbul: Metis, 1999), s. 43.





Wendelien van Oldenborgh

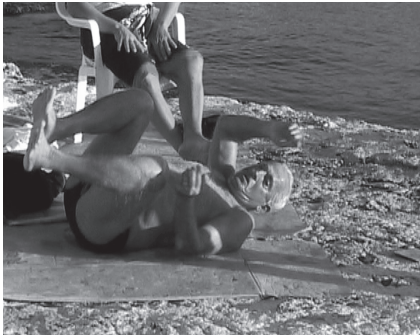
yorulmadan sergilediği suç ortaklığımız konusu, **Wendelien van Oldenborgh**'un “Talimat” (2009) başlıklı, Hollanda'nın Endonezya'daki henüz tam olarak gün ışığına çıkarılmamış sömürgeci geçmişi hakkındaki video enstalasyonundan **Marko Peljhan**'ın “Bölge 1995” (2006-09) başlıklı, 1995'te gerçekleşen Srebrenitza soykırımının gerçekte ne –yani, ilkel etnik nefrete kapılmış Balkan kabilelerinin münferit bir sapkınlığı değil, en ileri teknolojinin kullanıldığı bir savaş hareketi– olduğunu gösteren enstalasyonuna uzanan çeşitlilikte yapıtlar için merkezi önem taşıyor. **Işıl Eğrikavuk**'un videosu “Gül” (2007) tacize uğramış bir kadının itiraflarını dinlemenin röntgenci zevki, kurmacanın gerçek hayatın siyasetiyle olan derin bağlantılarını ortaya çıkaracak şekilde, kurmacaya kayan bir anlatı tarafından alt üst ediliyor. İstisna halinin normalleştirilmesi ve evcilleştirilmesi, **Darinka Pop-Mitić**'in alelade bir burjuva salonuna yerleştirilmiş manzara resimlerinden oluşan enstalasyonu “Manzaralar”ın (2004) konusu. Ancak resmedilmiş bölgelerin başlıklarına baktığımızda bunların eski Yugoslavya'daki savaş sırasında gerçekleştirilen katliamların yerlerinin manzaraları olduğunu anlıyoruz. **Rabih Mroué**'nin video işi “Ben, aşağıda imzası olan”da (2007) sanatçı açıkça suçunu kabul eder. Ancak Lacancı psikanalizin bize öğrettiği gibi, suçun kabulü hep Öteki'yi cezbetmeyi, gerçek suçluluğu maskeleyi ve bunun sonucunda suçun gerçekliğini görmezden gelmeye devam etmeyi amaçlayan stratejik bir manevradır. Dolayısıyla suçu kabullenmesi ne sanatçı adına ironik veya saçma bir jesttir, ne de toplumun ahlaki kabahatini bağışlatacak birtakım şamanca arzularla bağlantılıdır. Bu jest, siyasi bir gerçeklik olarak suçluluk ve sorumlulukla başetmesi gereken toplumsal mekanizmaları acınası bir başarısızlığa uğramış bir toplumda kanun ve suçluluğun yok edici diyalektiğini uygulamaktadır.



Rabih Mroué

★ ★ ★

**İçinde bulunduğumuz halin hakikati savaştır.**  
**Alain Badiou, Sarkozy'nin Anlamı**



Mounira Al Solh

**Mounira Al Solh**'un enstalasyonu “Deniz Bir Müzik Setidir” (2006-09) bize her gün, yağmur da yağsa güneş de açsa, Akdeniz'de yüzen Beyrutlu bir grup adamı tanıtıyor. Bu hiçbir engel tanımayan saptantılı pratik, giderek ufalanıp yok olan “sıradan bir hayat” yaşayabilme “imtiyazı”na inatçı bir direniş biçimi. Her savaşa hem nedensiz zulüm ve acı çekme hikâyeleri eşlik eder, hem de bu hikâyeler bu tür normallik mücadelelerinin hikâyeleriyle iç içe geçerler. Sanatçı kelimenin birebir anlamıyla adamlar adına konuşmaya başlayınca, yani onları seslendirince, bu normallik mücadelesi aniden başka bir havaya bürünür. Yüzmeleri hakkında yumuşak, genç bir kadın sesiyle gülüşüp



konuştuklarında maço duruşları yumuşar ve sonunda bu tuhaf cinsiyet bükme eylemi tarafından tamamıyla silinir. Ama sanatçının yaptığı bu adamlarla ve yüzme biçimleriyle alay etmek değil. Sanatçı sesini herhangi bir kolay özdeşleşmeyi ve empatiyi engellemek ve adamların pratiğinin savunmasız halini meydana çıkarmak için kullanır. Bu yapıt, “normallik” kurgusunu göstermek için seçilmiş bir kısayoldur.

Normalliğin ve basit günlük eylemlerin baskıcılığı, **Hamlet Hovsepian**'in 1975'te, Erivan yakınlarındaki köyünde çektiği “Saç Yıkama, Tırnak Yeme, Esneme,” isimli filminde ve “Kaşınma” veya “Baş” filmlerinde anti-hümanist bir ağırlık kazanıyor. **Marwan**'ın uzun kariyeri boyunca ürettiği resimler ve suluboyalarda varoluşçu mat renkler, yüz biçimleri vahşice bozulmuş insanlarda ve insan başı motifinin saplantılı bir tekrarında resimsel ifadelerine kavuşurlar. Ancak Marwan'ın yapıtına “hümanizm” ile herhangi kolaycı bir özdeşleşme yakıştırmak zor olurdu. (1960'larda bir dönem Marwan ve Baselitz Berlin'de atölye paylaşırlar. Marwan'ın, sanat tarihi jargonunda tarif edildiği üzere “kuşağının en önemli Arap ressamlarından biri”, Baselitz'in ise evrensel çapta, en iyi satan sanatçılardan biri olarak bilinmesi ayrıca çarpıcıdır.) **Tamás St. Auby**'nin, yapımı devlet destekli Béla Balázs Stüdyosu tarafından gerçekleştirilen (ama ardından sansür komitesi tarafından hemen yasaklanan) 16 mm. siyah-beyaz filmi “Centaur”, günlük hayatta resmi ideolojiden daha ağır tek şeyin, öznelerin bu kanuna tabi oluşlarından zevk alma biçimi olduğunu gösteriyor. Başta Suriye kırsal bölgesinin dokunulmamış güzelliğinin şiirsel bir kutsanışı gibi başlayan **Mohammed Ossama**'nın mezuniyet filmi “Adım Adım” (1977), toplumun şiddeti modernleşme ve çiftçileri vatandaş-askerlere dönüştürme adına nasıl “normalleştirdiği” ve meşru kıldığına dair bir anlatıya dönüşüyor. **Nevin Aladağ**'ın enstalasyonu “Şehir Sesi”nde (2009), belgesel bir yaklaşım uçucu normların ve kentsellik performanslarının yakalanmasında şiirsel bir yol izliyor. **Nam June Paik**'in yapıtı “Life” (1974-83), sanatçının kendi, genellikle sanatla ilgili yorumlarını taşıyan konuşma balonları (“Fluxus bir hafta sonra Wiesbaden'da açılıyor”) eklediği bir dizi *Life* dergisi kapağında oluşuyor ve derginin “nesnel” algılanışının önüne geçiyor.

İnsanların nasıl fail konumuna gelebilecekleri ve varoluşlarının gerçek koşullarıyla nasıl anlamlı bir ilişki kurabilecekleri sorusu, “normalliğin” bir tür demokratik gündüz düşü ve kapitalist liberal demokratik düzenin, serbest seçimlere dayalı çok partili sistemin, serbest piyasanın ve hukukun üstünlüğünün bir fantezisi olarak işlediği ve işsizlik, fakirlik, suç, sınıf farklarının genişlemesi, toplumsal güvenliğin ve sağlık güvenliğinin çöküşü, muhafazakâr tepki veya etnik, irksal ve cinsel anlayışsızlığın yükselişinin minör “yan etki” semptomları olarak hafıfsendiği hakim siyasal söylemler içerisinde belirleyici



Tamás St. Auby

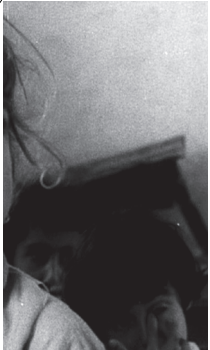


Mohammed Ossama



önemde. “Normallik” kavramı, eklemellenmiş bir öğretiler sistemi olmasa da kendi motiflerine, imge dizilerine ve ahlak kavramlarına, cinsiyet ve cinsellik kalıplarına, dil kategorilerine ve etnik kimlik söylemlerine sahip olan “günlük hayat”ın ideolojisi açısından da merkezi önemde. Çeşitli yapıtlarda, ruhun iç mekânından, toplumsal dünyanın nasıl olduğu ve nasıl olması gerektiği konusundaki iddialarını seslendiren tüm bu üzerine konuşulmayan kurallar ve bu mekâna dahil bilgiler bütünü –insan öznelinin üretiminde vazgeçilmez bir araç olduğu sürece göz ardı edilemeyecek olan– “günlük hayat”ın ideolojisi içerisinde sökülüyor ve kendilerinden eminlikleri sergiyle karşılıklı ilişkileri içerisinde sorgulanıyor. “KwieKulik” adı altında 1971 ile 1987 yılları arasında beraber çalıştığı Przemyslaw Kwiek ile beraber gerçekleştirdiği “Dobromierz ile Etkinlikler” adlı projesi bu sergide tekrar ele alan **Zofia Kulik**’in yapıtını da böyle bir çerçeve besliyor. İki sanatçı, oğullarının 1972’deki doğumundan 1974’e kadar doğası itibarıyla hem arşivsel hem de edimsel bir proje olan “Dobromierz ile Etkinlikler” üzerinde beraber çalıştılar. Eylemleri, hepsi yapıtlarının önemli bir kuramsal boyutunu oluşturan farklı mantık alanlarının, dilbilimsel işaret kuramının, praksiyolojinin ve matematiksel hesaplamaların incelenmesi temelinde yürütülen titizlikle planlanmış araştırmalar sonucunda ortaya çıkıyordu. Araştırmaları, çocuğun ve çeşitli ev eşyalarının tuhaf ve genellikle tedirgin edici buluşmaların parçası olduğu detaylı bir proje haline geldi. Dobromierz’in anne ve babası tarafından bir çocuk-nesneye dönüştürüldüğü yapıt, günümüzün hakim aile-yanlısı değerlere, bağınaz çocuk haklarına, pedofili paranoyasına ve normatif ebeveynliğe dönüşü bağlamında, belirlenmiş toplumsal roller ve toplumsal normallik içerisinde yaşanan travmanın güçlü bir ifadesi. Zofia Kulik, “Dobromierz ile Etkinlikler” arşivini yeniden yorumlayarak erkekler ve kadınlar arasındaki itibari eşitliğin ilerici ve planlı bir kadın hareketine duyulan ihtiyacı söndürdüğü ama ev mekânını karşıt duyguların beraber yaşandığı bir direniş ve toplumsal deney mekânına dönüştürdüğü bir dönemde Doğu Avrupa’da gelişen feminist konumlara dikkat çekiyor.

Disipliner ve teknolojik doğasını saklayan bir tanımlama olan “normal”i oluşturan rutin kurumsal sınıflandırma ve mekânsallaştırma pratikleri, ayrıca sistematik cezalandırmalar, tekrarlanan egzersizler, sapmaların denetimi ve bedenlerin terbiye edilmesidir. **Nilbar Güreş**’in “Bilinmeyen Sporlar” (2008–09) başlıklı kolaj ve fotoğraf çalışmalarında, günlük hayatta kadınsı davranışın dayatılması ve bir dizi sınırları belli davranış kuralına ve güzelleşme sürecine edepli bir şekilde uyulması talebi, fantazmagorik bir canlılıkla ifade ediliyor. **KP Brehmer** (1938–98), 1970’lerde güncel toplumsal ve siyasal gelişmeleri eleştirel olarak yorumlamak için istatistik ve verileri görselleştirdiği özel bir yöntem yarattı. Örneğin, “Bir İşçinin Ruh ve Hissiyatı” (1978–80), üretim süreçleri sırasında bir işçinin zihinsel durumu



üzerine psikolog ve araştırmacı Rex Ford B. Hersey'nin yaptığı bir araştırmayı ele alıyor. Her farklı zihinsel durum için farklı bir renk kullanan sanatçı, hem bir yıllık bir süre içerisinde zamanın geçişini hem de ruh durum değişikliklerinin ölçөгünü gösteren, ve dolaylı bir şekilde saf kapitalist mantığın verimliliğinin ötesinde temel emek koşulları üzerine düşünen bir çizelge kompozisyonu oluşturuyor. **Ioana Nemes**'in projesi "Aylık Değerlendirmeler" (2009), sanatçının günlük temelde tecrübe ettiğİ durumları kendi üzerine düşünerek kaydettiğİ, iş, tutku, ilerleme ve mutlulukla ilgili deneyimleri tasvir eden karmaşık bir sistem. Ancak yapıt, statik bir tanımın yerine gerçekliğı tartışmak ve kodlamak için çeşitli farklı yöntemler sunuyor. **Vlatka Horvat**'ın yapıtında, normalin dışına taşan ürün ve pratiklerin kurumsal olarak sınıflandırılması, hesaplanması, haritalandırılması ve denetimi, (kadın) bedeniyle ilişki içerisinde, beden imgesini ve işlevlerini kaçınılmaz bir şekilde genelleyen, dönüştüren ve parçalara ayıran mekânsal çevre ve toplumsal sistemler içinde inceleniyor. **İnci Furni** çağdaş kültürde cinsel kimlik kalıplarını ve modellerini gözlemliyor. Hilal ve yıldız resimlerini, ünlü kadınların başörtülü ve başörtüsüz resimlerini, siyasal konular, efsaneler ve reklam dünyası ile ilgili kışkırtıcı illüstrasyonları ideal Türk kadınının yapıçözümü ile bağlantı içerisinde kullanışı toplumun normatif retorüğünü kırıyor ve dini, ataerkil ve heteroseksist klişeleri abartarak simgesel bir kargaşa alanı açıyor. **Ruti Sela** ve **Maayan Amir**'in "Suçluluğun Ötesinde #2" (2004) başlıklı videosu, cinsel mahremiyet ve devletin uyguladığı şiddetin birbirine karışmasına soğuk ve nesnel bir bakışla yaklaşıyor. Video, yabancılar arasında geçen müstehcen diyalogların ve mahrem fiziksel temasın korkusuz çekimlerinden oluşuyor; ama başta kulağa erotikmiş gibi gelen konuşmalar genellikle ani bir sapmayla, en beklemediğimiz anda militarizmin ve her yerde hazır ve nazır savaşın her şeyi bastıran gücünü sergileyecek şekilde, bir anlaşmazlığa dönüşüyor.

Savaş, dünyadaki insanların çok büyük çoğunluğunun, Brecht'in çarpıcı bir basitlikle "iyi hayat" – "bir evde yaşamak, yemek, içmek, uyumak, sevişmek, çalışmak, düşünmek, tüm büyük zevkler"<sup>26</sup> – adımı verdiği şeyden yoksun olduğunu baştan kabul eden bir normalliğin karanlık arka yüzüydü. Savaş rejimi altında bir hayatta, işgal ve jeopolitik mücadelenin hayatı körelten birleşiminde, "normallik" kavramları bazı durumlarda bir direniş biçimi haline gelebilecek şekilde bir toplumsal imgelemi ve kimliklerin sergilenişini harekete geçirir. **Wafa Hourani**'nin Kalendiye askeri kontrol noktası ve mülteci kampının geleceğine dair projeksiyonlarından üçüncüsünü oluşturan "Kalendiye 2087" (2009) başlıklı enstalasyonu ele alalım. Başlıktaki 2087 tarihi, İntifada'nın başlangıcının yüzüncü yıldönümüne gönderme yapıyor. 1949'da kurulan Kalendiye mülteci kampında 10 binden fazla Filistinli yaşıyor, işgal altındaki Batı Şeria'daki en büyük İsrail askeri kontrol noktalarından Kalendiye kontrol noktası



Lisi Raskin

26 Bertolt Brecht, *Journals 1934-1955 (Günlükler 1934-1955)*, s. 285.





27 David Leonhardt'ın *The New York Times*'de yer alan serinkanlı tahminine göre, Irak savaşı tek başına "yılda aşağı yukarı 200 milyar dolara mal oluyor. Kalp hastalıkları ve şeker hastalığının tedavisi ise muhtemelen yaklaşık 50 milyar dolara mal olurdu. Diğer 11 Eylül Komisyonu tavsiyeleri –biraz da maliyetleri yüzünden Kongre'den geçmeyen– biraz daha az maliyetli. Herkese okul öncesi eğitimin maliyeti 35 milyar dolar olurdu. Afganistan'da durumu gerçekten değiştirmek için 10 milyar dolara ihtiyaç var. Ulusal Kanser Enstitüsü'nün yıllık bütçesi ise 6 milyar dolar." Bkz. <http://www.nytimes.com/2007/01/17/business/17leonhardt.html>. Ayrıca bkz. <http://costofwar.com/> ve [http://www.nationalpriorities.org/costofwar\\_home](http://www.nationalpriorities.org/costofwar_home)

ise Filistin Ulusal Yönetimi'nin idari merkezi olan Filistin'in Ramallah kasabası ile El-Ram arasında yer alıyor. Ramallah sakinleri, güneydeki Filistin kasabalarına veya Kudüs'ün Filistinli mahallelerine ulaşmak için Kalendiye'den geçmek zorundalar, ve İsrail ordusu (yıllar içinde gelişerek ileri teknolojiye sahip bir sınır geçişi haline gelen) kontrol noktasını kapattığında kasabadan çıkamıyor ve kasabaya giremiyorlar. Hourani'nin 2087 yılı ile ilgili projeksiyonunda Kalendiye'de kontrol noktası ve duvar yok. Bu arada mülteci kampı bölgesinin dışına taşmış şehirden gösterdiği günlük hayatın minik ayrıntılarıyla yapıt, kampın ve kontrol noktalarının insanların algılarıyla nasıl bütünleştiğini gösteriyor. Ama aynı zamanda geleceğe de bir iz düşürerek bugünün çetin gerçekliğini sürdürmenin ötesine giden yeni bir imgelem yaratıyor. Ancak bu projeksiyona kapılıp gitmemizi engelleyecek bir yapıt da var: **Jumana Emil Abboud**'un "Limon Kaçakçılığı" (2006) başlıklı videosu kontrol noktalarını geçmenin bayağılığını ve aşağılayıcı gaddarlığını vurguluyor.

Savaş kapitalizmin motoru olduğundan, kapitalizmin egemenliği sürdükçe savaş da asla bitmez. Elbette, küresel askeri harcamanın ufak bir parçası bile dünyayı bugün tehdit eden fakirlik ve ekolojik tehlikeleri büyük ölçüde ortadan kaldırmaya yeter.<sup>27</sup> Ama silah, kapitalizmin asla vazgeçemeyeceği, barış ekonomilerinde mümkün olmayan kâr marjlarını mümkün kılan son derece özel bir meta türü. Dünyanın her yerinde şu anda devam eden düzinelerce savaş var –iç savaşlar, düşük yoğunluklu çatışmalar, daha küçük boyutta silahlı çatışmalar– ve eğer tarihe bakarsak, mevcut ekonomik krizin, bu savaşlar tırmandırılmadan –çok büyük askeri harcamalar gerektirecek, dolayısıyla da elbette dev kârlar getirecek şekilde– aşlamayacağı sonucuna varabiliriz. Ama bu kriz döneminde bile, Fredric Jameson'ın, bugün dünyanın sonunu hayal etmenin kapitalizmin sonunu hayal etmekten daha kolay olduğu yolundaki ifadesi hâlâ geçerli. Dev, açık bir çatışmaya dönüşmenin eşliğindeki sürekli bir savaş hali, **Vangelis Vlahos**'un 1970'lerde Ege Denizi'nde etki alanları konusunda yaşanan anlaşmazlıkları anımsatan "Gri Bölgeler" (2009) projesinin, veya **Lisi Raskin**'in Reagan dönemi Amerikan siyasetinde Soğuk Savaş retorığının korkularını ve paranoyasını ve savaş mimarisi, nükleer güç ve arazi kullanımı ile ilişkilerini araştırma çabasının arka planını oluşturuyor. Bugün savaşın oluşturduğu tehdidi ve savaşın bitkinleştirici bir şekilde sürekli olarak askıda tutulmasını en iyi yoğunlaştıran imge, belki de **Shahab Fotouhi**'nin enstalasyonu "Nükleer Bomba Sığınağı Taslağı (No. 137)" (2009): "Cennete" uzanan gökkuşağı renkli merdivenlerin içinde yer aldığı metal kafesin üzerinde büyük, çizgi filminden çıkmışa benzeyen bir mantar duruyor –sinsi, tehditkâr ve aklını tamamıyla yitirmiş.

★★★



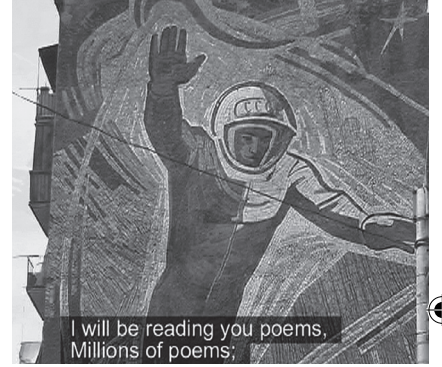
**Peki, biz ne yapacağız şimdi barbarlar olmadan?  
Bir çeşit çözümdü onlar sorunlarımıza.**

**Konstantinos Kavafis, “Barbarları Beklerken”, çeviren: Cevat Çapan, Kavafis’ten Kırk Şiir, Adam Yayınları, 1994.**

“Yeni dünya düzeni” ve tarihin sonu anlayışlarının savunucusu neoliberal küreselleşmenin döneminin artık sonuna yaklaştığımızı ummamız için herhangi bir zemin söz konusu mu? Kötümserler ve diğer bazı vukuf sahibi iyimserler sistemin derin değişiklikler geçirmesi ihtimalinin düşük olduğunu ve iktidardaki siyasal ve ekonomik güçlerin krizin yol açtığı çatlakları yamamayı başarıp bir sonraki krize doğru ilerleyeceklerini düşünüyorlar –ki bu da kapitalizmin yapısal özelliklerinden biri zaten. İyimserler neoliberal modelin kendisinin değişmesi gerektiğini düşünüyorlar, ve gerçekten de neoliberalizmin eleştiriden muaf bazı putları (piyasanın kendi kendini düzenleyen doğası, veya devlet müdahalesinin kötülüğün ta kendisi olarak algılanması gibi) şimdiden kımıldamaya başladı. Dolayısıyla esas mesele değişim olup olmayacağı değil, bu değişimlerin neye benzeyeceği. Kapitalizm ve demokrasi arasında neredeyse organik bir ilişki bulunduğu dair dikkatle beslenen 1989 sonrası mitler, “Doğu kaplanları”nın –ayrıca Sovyet bloğunun yerine ortaya çıkan post-sosyalist ülkelerin çoğunun– otoriter bir yönetimle dizginlenmemiş kapitalizm üretmeyi başarmalarıyla parçalanmış görünüyor. Kapitalizmin demokrasiye ihtiyacı yoktur. Bu gerçekliğin şizofrenisini görmek için Natalya Dyu’nun videosu “Mutlutan”ı (2007) izlemek yeterli. Günlük hayatın soluk depresyonunu görüntüleyen belgesel kareleri, Kazakistan’ın en zengin çiftlerinden Andrey ve Aliya Belyayev’in kalıplaşmış sözlerini yazdığı ve ünlü bir Kazak şarkıcı tarafından seslendirilen bir parça eşliğinde sunuluyor.

Nahoş bir gerçeklik olsa da, Avrupa’daki siyasal gelişmelere geniş açılı bir bakış, (ekonomik, fiziksel, psikolojik) güvenlik isteğinin özgürlük arzusuna açıkça baskın çıktığını gösteriyor. 89 sonrası muhafazakâr tepki, refah devletinin tasfiyesi, gemi aziya almış anti-terör mevzuatı ve “güvenlik” şirketlerinin karanlık dünyası, iki yüzyıllık özgürleşme mücadelelerinin kurduğunu yavaş yavaş aşındırıyor. Ve kriz, siyasal imgelemin ve bu imgelemin enerjisini yönlendirecek örgütün yokluğunda, Avrupalı kitleler için siyasal özgürlükler ve güvenlik arasında tercih yapmak gerektiğinde, Brecht’in de belirttiği gibi, “önce ekmeğin” geldiğini gösteriyor.

Brecht, 1945 Eylül’ünde günlüğüne şöyle yazmıştı: “Berlin’de Üç Kuruluşluk Opera’nın dolu salonlarda oynandığını, sonra da Rusların müdahalesiyle kaldırıldığını duyuyoruz. BBC (Londra), oyunun “Önce ekmeğin gelir, ardından ahlak” baladından dolayı protesto edildiğini bildirmiş. Ben de olsam oyunun oynanmasına



Natalya Dyu



28 Bertolt Brecht, *Brecht'le Yaşamak/Çalışma Günlüğü*, der. & çev. Yılmaz Onay (Ankara: Kalem, 1985).

29 Berlusconi tam da İngiliz televizyon dizilerindeki "yeni devlet adamı" tipinin somut bir örneği değil mi, sahneye çıkıp –aynı bir Brecht oyununda oynuyormuşçasına– "Ben yozlaşmış bir politikacıyım," diye ilan eden? Fahişe kullandığı iddiasıyla ilgili son skandalda yorumu kısa ve özdü: "Ben aziz değilim." Hükümete sadece görünüşlerine bakarak seçtiği genç kadınları atayan bu adam, siyasi konuşmalarında cinsiyetçi şakalar yapıyor. Hem bir siyasi lider, hem de bok gibi zengin bir medya imparatoru, bu da onun "bağımsız basın"a açıkça şantaj yapmasına olanak tanıyor. Berlusconi'nin İtalya'sında "demokrasi" kof bir gösteridir, demokratik süreç iş dünyasının pürüzsüz hareketinin önünde bir engeldir, dolayısıyla bertaraf edilmesi gerekir.

30 "Bugün kendimizi... şu korkunç tercih karşısında buluyoruz: Ya emperyalizm zafere ulaşacak ve tüm kültür yok olacak, ve eski Roma'da olduğu gibi nüfus dağılacak, perişanlık hüküm sürecek, soysuzlaşma başgösterecek ve dev bir mezarlık kurulacak; ya da sosyalizm zafere ulaşacak." Rosa Luxemburg, *Junius Broşürü*, 1915.

izin vermezdim. Devrimci bir mesajın yokluğunda bu 'mesaj', katıksız anarşizm olur."<sup>28</sup> Bu ifadenin İkinci Dünya Savaşı'nın hemen sonrasında siyasal iklimi bağlamında anlaşılması gerekir. Ama bugün de herhangi bir geniş çaplı devrimci harekete rastlamak mümkün değil. İşin doğrusu, gerçekliğin kendisi "Brechtçi"leşti –Avrupa siyasetini yöneten kişiliklerin gözlemlenmesi bunu göstermeye yetecektir.<sup>29</sup> Brecht'in zamanında çelişki belirsizlik taşımamaktaydı: Faşizme karşı üçüncü bir yol mevcut değildi. Bugün ise siyasetin dili fiilen depolitize edilmiş durumdadır. Savaşın ismi insani müdahale, kitlesel katliamın ismi etnik "temizlik" oldu, tüm siyasal güçler bir barış, demokrasi ve insan hakları retoriği çerçevesinde adımlarını atıyor ve diğer mücadele imkânlarından yoksun militanlar "terörist" damgası yiyor. Çağdaş kuram bile siyasal antagonizmadan uzak durmaya dikkat ederek "münakaşaya dayalı" siyasetten yana tavır belirtiyor, ki bunun da kolayca alkolsüz bira, dumansız sigara veya kafeinsiz kahve gibi siyaseti siyaset olduğu ortaya çıkarsa şaşmamak gerekir... Günümüzün sınıflı toplumunda antagonizma olmadan siyaset bir hayaldir. Pazarlanabilir bir farklar yelpazesinin (genellikle "çoğulculuk" adıyla çığırtaşı yapılan) sahte bir coşkuyla kutlanmasına izin veren neoliberal "çeşitlilik" tarafından desteklenen siyasetin kültürelleştirilmesinin yerine *kültürün siyasallaştırılması* konmalıdır. "Sosyalizm ya da barbarlık"<sup>30</sup> ikileminin her zamankinden daha gerçek olduğu ve dünyanın geleceğinin fakirleştirilmiş savaş bölgeleriyle zengin bölgelerin istikrarlı faşizm eğilimli sistemleri arasında bölündüğü günümüzde bizi bekleyen görev budur. ✘

**WHAT, HOW & FOR WHOM/WHW** (*Ne, Nasıl ve Kimin için*), kurulduğu 1999 yılından bu yana çalışmalarını Hırvatistan'ın Zagreb kentinde sürdüren bir küratör kolektifi. Kolektif, Ivet Ćurlin, Ana Dević, Nataša Ilić, Sabina Sabolović, ve tasarımcı ve yayımcı Dejan Kršić'ten oluşuyor. WHW prodüksiyon, sergi ve yayın projeleri yürütüyor ve Zagreb'deki Nova Galerisi'ni yönetiyor. Her türlü ekonomik örgütlenmenin temel soruları olan "Ne", "Nasıl" ve "Kimin için", sergilerin planlanması, kavramsallaştırılması ve gerçekleştirilmesinin yanı sıra, sanat yapıtlarının prodüksiyonu ve dağıtımını ve sanatçının piyasadaki konumuyla da ilişkili sorular. WHW'nin 2000 yılında Zagreb'de gerçekleştirdikleri ve Komünist Manifesto'nun 150. yılına adadıkları ilk projelerinin başlığını oluşturan bu sorular daha sonra kolektifin mottosu ve adına dönüştü.



Nowadays, anyone who wishes to combat must overcome at least five difficulties. H truth when truth is everywhere opposed; it is everywhere concealed; the skill to ma to select those in whose hands it will be e truth among such persons. These are form Fascism, but they exist also for those writ exist even for writers working in countrie

*Bugün yalanlarla ve cehaletle mücadele etm beş zorluğun üstesinden gelmek zorunda. H cesarete; her yerde saklansa da gerçeği fark kullanacak beceriye; bu silahı etkili bir şeki ve bu insanlar arasında gerçeği yayacak us yaşayan yazarlar için bunlar aşılması güç s sürgüne gönderilmiş yazarlar için de geçerli ülkelerdeki yazarlar için bile mevcutlar.*

It lies and ignorance and to write the truth  
He must have the **courage** to write the  
d; the **keenness** to recognize it, although  
manipulate it as a weapon; the **judgment**  
effective; and the **cunning** to spread the  
midable problems for writers living under  
riters who have fled or been exiled; they  
ies where civil liberty prevails.

*mek ve gerçeği yazmak isteyen, en azından  
Her yerde karşı çıkılsa da gerçeği yazacak  
rk edecek **hevese**; gerçeği silah olarak  
kilde kullanacakları seçecek **yargı gücüne**;  
**İstaliğe** sahip olmalı. Faşizmin sultasında  
ç sorunlar, ama aynı sorunlar kaçmış veya  
rli; hatta sivil özgürlüklerin hakim olduğu*

**Bertolt Brecht,**  
“Gerçeği Yazmak: Beş Güçlük”, *Galile’nin Hayatı* |  
‘Writing the Truth: Five Difficulties’, *Life of Galileo*



etstur

TEV  
YAB  
C G  
A E  
ICA



11.B

Banka  
kurmanın  
yanında  
banka  
soymak  
nedir ki?

ENERJAT BİREYİTİ

# This is the 11th International Istanbul Biennial curators' text

## What, How & for Whom/WHW

*Recipe for success in writing for films: you have to write as well as you can, and that has got to be bad enough.*

Bertolt Brecht, *Journals 1934–1955*,  
entry for October 12, 1943, Los Angeles

Brecht's assessment of wartime Hollywood seems to fit all too well in the cutthroat battle for audience numbers that increasingly rules the art world today: 'The assumption is that the actors can't act and the public can't think.'<sup>01</sup> In a world colonized by service and consumption, where culture has imploded into capitalism<sup>02</sup>, biennial contemporary-art exhibitions are widely seen as high-end branding tools for promoting cultural tourism in metropolitan cities, market-driven 'events' designed to ensure a more seamless integration of art and capital through constant generational and geographical expansion, with negligible beneficial impact on local art scenes. And yet – or perhaps precisely for that reason – biennials continue to proliferate exponentially<sup>03</sup>, and there are scant signs of any move by cultural workers or audiences to boycott them. Indeed, considerable effort is made to find ways to underscore their dignity as exhibitions where 'instead of narrating the canon of art history, independent curators are beginning to tell each other their own contradictory stories.'<sup>04</sup> However, when the WHW collective accepted this opportunity for a big career move<sup>05</sup> and decided to put together a biennial informed by a full-fledged political program that is also completely aesthetic, our aspiration was anything but about exchanging competing stories with our fellow 'independent curators.' Was it not somehow possible, we asked ourselves, to give the public some form of 'agency,' making choices that would boost their capacity for action.

01 Bertolt Brecht, *Journals 1934–1955* (New York: Routledge, 1996), p. 254.

02 Fredric Jameson has argued that 'the dissolution of an autonomous sphere of culture is rather to be imagined in terms of an explosion: a prodigious expansion of culture throughout the social realm, to the point at which everything in our social life – from economic value and state power to practices and to the very structure of the psyche itself – can be said to have become 'cultural' in some original and yet untheorised sense.' *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (London: Verso, 1991). Available online: <http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/us/jameson.htm>

03 It would be fastidious to tally up all the biennials,

big and small, which have emerged over the past decade, but it has been estimated that there are now more than 300 worldwide. See Steven Rand, 'An Unexamined Life', in *On Cultural Influence* (New York: apexart, 2006), p. 13.

- 04 Boris Groys, *Art Power* (Cambridge: MIT Press, 2008), p. 51.

all around the globe. At a moment when the ongoing financial crisis has dealt a considerable blow to the legitimacy of that 'new world order' in which we have all been living for the past several decades, undermining its seemingly unquestionable neo-liberal premises, 'What Keeps Mankind Alive?' seeks to rethink the biennial as a meta-device with the potential to facilitate the renewal of critical thinking by extracting thought from the immediate artistic and political context where it takes place. In other words, 'What Keeps Mankind Alive?' does not seek to take local specifics as some sort of prism to read the global, an especially tempting solution in a city such as Istanbul, with its wealth of historical, literary and pop-cultural references. Nor does the exhibition strive to reveal to cultural tourists yet another aspect of this fascinating 'metaphor city', bridge between Asia and Europe, nostalgic symbol of an Ottoman empire troubled by its unyielding determination to modernize, now an ambitious global metropolis, and of course a trauma spot for European identity and the multicultural politics of the European Union. Rather it addresses both local and international audiences head-on with questions about the contemporary world in the throes of the current economic crisis, whose effects are everywhere.

\*\*\*

The title of the 11th Istanbul Biennial – 'What Keeps Mankind Alive?' – is the English translation of the song 'Denn wovon lebt der Mensch?' from *The Threepenny Opera*, written in 1928 by Bertolt Brecht, in collaboration with Elisabeth Hauptmann and Kurt Weill. *The Threepenny Opera* thematises the process of the redistribution of ownership within bourgeois society and casts an unforgiving light on a wide range of elements of capitalist ideology. Brecht's assertion in the play that 'a criminal is a bourgeois and a bourgeois is a criminal' remains as resonant and as true as ever, and the parallels between the burgeoning liberal economy's capacity to erode a hitherto existing social consensus in 1928 and the present are striking.

The Biennial's title, 'What Keeps Mankind Alive?' evokes two main subjects, politics and economics, which have grown indistinguishably similar as they have connected and networked

- 05 Curating the Istanbul Biennial is gravely complicated by the fact that it has no secure budget of any kind to fall back on, making it a deviant hybrid. The situation is further complicated by the fact that WHW is a collective of four curators, but it does not produce for four: instead of four biennials, it produces only one. Still, WHW eats and generally consumes for four persons, and even more (even in its material base, a group is not just the sum of its parts, but a 'third person', as Jon Hendricks, member of Guerrilla Art Action Group, once noted). This fact presents an additional financial burden to be taken into account.



*Because things are the way they are,  
things will not stay the way they are.*

**Bertolt Brecht**

**06** One of the latest such anti-communist resolutions adopted at the regular Parliamentary Assembly session of the Organisation for Security and Cooperation in Europe (OSCE), in Vilnius, Lithuania, on 3 July 2009 is entitled 'Divided Europe Reunited'. Another worth mentioning is draft resolution 1481 entitled 'Need for international condemnation of crimes of totalitarian communist regimes,' adopted on 14 December 2005, by the Political Affairs Committee of the Parliamentary Assembly of the Council of Europe (PACE).

**07** Bertolt Brecht, 'An die Nachgeborenen,' first published in *Svendborger Gedichte* (1939) in *Gesammelte Werke*, vol. 4, pp. 722-25 (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1967), Eng. trans. by Scott Horton, *Harpers Magazine* (<http://www.harpers.org/archive/2008/01/hbc-90002129>)

Brecht wrote his *The Threepenny Opera* at the heyday of the Weimar Republic, at a time of global economic crisis, as Hitler continued to build his power base and prepared his accession to power. Today, as then, one of the consequences of the economic crisis has been the massive rightward shift of the (European) electoral body. Symptomatic of the present political constellation are a number of resolutions by various bodies of the European Union equating Nazism and communism under the catch-all label of totalitarianism.<sup>06</sup> Their real ideological goal is not restricted to their revisionism that denies the worth of the basic values of the communist project –social equality, solidarity, social justice– but may be seen as a *preemptive strike* against any response to the present crisis based on fundamental social change. Politics must break with this hegemonic logic of capitalism whose servant it continues to be; and if its abolishment does not appear to be on the immediate agenda, capitalism must be socially, economically and ecologically brought into check. Of course no one knows how this endemic crisis will unfold, if only because solutions are not pre-determined but depend on the actions of its actors. On our activities. Or passivities.

In his song 'To Those Born Later' Brecht writes: *What times are these, in which/ A conversation about trees is almost a crime/ For in doing so we maintain our silence about so much wrongdoing!*<sup>07</sup> In times like these, like ours, art can –and should– involve itself as one of the very few places where unfettered analysis and the eclosion of new concepts, where criticism, education, and even agitation, are possible. Art is arguably not the best place to plan, for instance, the future of Palestine. But it may well be the only one.

The collective **decolonizing.ps** does exactly that. Using a series of architectural proposals to open an 'arena of speculation' on possible futures for Palestine, the group seeks to think beyond the debilitating mainstream deadlock and treating the ethno-nationalist consensus for the blackmail it is. Zones of Palestine that have been or will be liberated from direct Israeli military presence provide a laboratory to study the multiple ways in which one might imagine the re-use, re-habitation or recycling of the architecture of Israeli occupation. By contemplating the transformative re-appropriation of Israeli settlements and military bases, the project holds forth the prospect of making sustainable plans for the future after occupation in a situation where life as a whole is governed by inscrutable changes inflicted by the globally dominant geo-political will.

Is it not possible, today, to think of art the way Brecht understood theater –that is, as a mode of ‘collective historical elucidation’<sup>98</sup>, an apparatus for constructing truth rather than what amounts to a viewing feast for the bourgeoisie? Reading the political potential of art against the backdrop of the concrete political context of its day does not mean that art has to be marshaled into the service of politics or play a partisan role in power politics –though the merits of such art are amply worth investigating if one is to grasp the turbulent relations between art and politics, which since the historical avant-garde movements of the early twentieth century, have been an integral part of visual culture as a whole. Nowhere is this better exemplified than in the collection of political posters produced by the different factions, political parties and movements involved in the Lebanese wars between 1975 and 1990, presented as ‘**Signs of Conflict: Political Posters of Lebanon’s Civil War**’ by Zeina Maasri, Associate Professor at the Department of Architecture and Design at the American University of Beirut. Dominant understanding, based on a dubious interpretation of high-modernist ideology, construes political commitment as essentially extraneous to art, liable to hijack art for extrinsic political purposes. Hence, any desire on the part of exhibition makers to conceive the audience as a thinking, even active political body –indeed as anything more than a statistic at the turnstiles and in project applications– is dismissed out of hand as stemming from an unwitting totalitarianism that if allowed to proceed will soon be bureaucratically organizing art as propaganda for a regime. The irony, of course, is that the art of today is in the service of politics –but politics cheapened to the production of consensus, that is, to the reaffirmation of the status quo, invariably clad in the garments of ‘democracy’. Consensus, as Jacques Rancière has written, is not about people finding agreement between one another, but about the sense we make of something being in agreement with the senses, ‘the agreement between a sense-based regime of presenting things and a mode of interpreting their meaning’<sup>99</sup> –and it is precisely for this reason that would-be politically neutral art is more accurately seen as a means of policing the art world. In point of fact, high-modernist art was by no means politically consensual: prior to World War Two, American abstract artists were largely left-leaning, often radically so; it was only during post-war reconstruction that the idea of abstraction underwent a revisionist metamorphosis and ended up redefined and codified as artistic autonomy. When the field of art is construed as a dichotomy between ‘autonomy’ and ‘political engagement’, the latter cancels the former and reduces art to a mere illustration of a problem better dealt with by society elsewhere. But if that ‘illustration’ appears as it does in **Yüksel Arslan**’s paintings and sketches from his 1970s series ‘Capital’ based on Marx’s classic study, fusing a pedagogical potential with

08 Alain Badiou, *The Century* (Cambridge: Polity Press, 2007), p. 42.



Çatışma Belirtileri: Lübnan İç Savaşı’ndan Siyasi Afişler / *Signs of Conflict: Political Posters of Lebanon’s Civil War*



09 Jaques Rancière, *Chroniques des temps consensuels* (Paris: Seuil, 2005), p. 8.



a highly-individualistic, classification-defying artistic approach, so much the better! It is perhaps this ‘illustrative’ approach, so much maligned by contemporary art cognoscenti, that prompted Arslan to call his works not paintings, but instead to coin the term *arture*, combining *art* and *peinture*.

Prompting the audience to think about the necessity and means of social change does not entail canceling out art’s need to problematise and disclose its own procedures, any more than paying heed to direct audience impact and the exhibition’s educational potential is more propagandistic than market-driven and media-hyped exhibitions that equate the value of art with its commercial success. Art can show that changes are not unworkable and socially baneful, that the superiority of the rich is not the self-evident price to pay for freedom, that the consensus governing us is a power machine from which escape is vital and possible... As such, ‘What Keeps Mankind Alive?’ as a conceptual framework and simply as a question is indeed geared toward political will formation. Since when is politically proactive exhibition-making to be shunned as short-sighted and tendentious? Why is it not seen as the appropriately forward-looking strategy in a world of vacuous infotainment and the obscenely cynical spectacle of political grandstanding? Political engagement has never deprived the presented works of their ‘autonomy’, for autonomy is not something given as an essence of artistic procedure, but a construction, a space of negotiation; autonomy, if it means anything, refers to acknowledging and maintaining the tension between the specificity of the artistic and the conditions and limits of each situation.

As an exhibition, ‘What Keeps Mankind Alive?’ provides a prism for viewing the works, a context in which they can be read in explicit reference to Brecht’s conscious political engagement and methods. The works presented are not necessarily ‘Brechtian’ per se; indeed few refer directly to Brecht’s oeuvre. They subscribe, on the one hand, to Brecht’s belief in political engagement in art and seek to make that potential meaningful; on the other hand, they share something of the spirit of Brecht’s song. ‘What Keeps Mankind Alive?’ points a way forward beyond the merely existent, delineating possible directions and new readings. Yet the exhibition as a whole is only one of the perspectives on the individual works; separately the pieces involve a whole series of singular preoccupations and clusters of reference.

That means that in the exhibition ‘What Keeps Mankind Alive?’ there is no hedging on options. When in Deimantas Narkevičius’ ‘The Role of a Lifetime’ (2003), Peter Watkins states: ‘I don’t believe or I’m not interested in the idea of a neutral artist, even if there were such a thing, I don’t think it interesting very much, frankly,’ the desire is plainly that Watkins’ statement be *heard*, taking priority over other layers present in the work. The video



Deimantas Narkevičius

consists of the interview with Watkins, a pioneer of docudrama whose politically engaged films changed the understanding of the documentary genre, juxtaposed with drawings by Lithuanian artist Mindaugas Lukošaitis and amateur Super-8 clips of people gallivanting about in Brighton, taken from British film archives. We hear only Watkins's answers, out of which questions about the need for critical and self-critical thinking in art emerge and multiply. With Narkevičius' specific style of documentary psycho-geography regarding the fate of Soviet modernism, on the one hand, and on the other, Watkins' monologue on questions of realism and fiction, the construction and recreation of reality, and his interest in film-making not only for creative, but for political and social reasons, the work's overall effect is that of a dual manifesto. The work both evokes and embodies artistic visions of social transformation where art plays a central role in influencing perception and thus affecting social processes in the spirit of 'freedom, equality, brotherhood', that mainstream consensus contrives to write off as ideological and socially irrelevant banter, championing instead a critique of modernity that 'elevates pessimism to permanent despair' and 'offers past in order to forget the present.'<sup>10</sup>

10 Ulrich Beck, *Understanding the Real Europe*, <http://www.dissentmagazine.org/article/?article=483>

★ ★ ★

### *The proof of the pudding lies in the eating*

The exhibition brings together 70 artists: 30 women, 32 men, 3 collaborative projects, 5 collectives. The youngest artist is 27 years old, the oldest 76. There are 5 dead artists. The oldest work dates from 1965. There are 25 new productions. The artists come from 38 countries. The highest GDP of these countries is \$ 4,002,739 Billion US (per capita \$ 45,550 US) in the United States; the lowest is \$ 11,798 Billion US (per capita \$ 2,197 US) in the Kyrgyz Republic. 20 artists reside outside of their home countries. 22 are represented by commercial galleries, of which 9 are based outside of the artist's country of residence. The percentage of total budget allocated to the artists' costs is as follows: 8.29 % for production costs, 6.09 % for travel and accommodation, 8.53 % for transport of the works. Artists receive no fee. Curatorial fees amount to 1.21 % of the total budget of the Biennial. Curatorial research accounts for 1.95 % of the total budget, and the curators' travel and living costs in Istanbul amounts to 2.53 %. As of 20 August 2009, the planned budget of the 11th International Istanbul Biennial is 2,050,299 Euros.

'It is not from the benevolence of the butcher, the brewer, or the baker that we expect our dinner, but from their regard to



Zanny Begg

11 Alain Badiou, *The Century*, p. 49.

their own interest.’ So wrote Adam Smith, ‘the father of modern economics’, whose economic theory known as the ‘invisible hand principle’ advocates a market economy based on self-interested actions, supposed to result in the growth of general welfare. The quotation is taken up by Zanny Begg in ‘Treat (or Trick)’ (2008), a work that combines animations and drawings in an installation commenting on commodity fetishism and fictions, the omnipresent nature of capital and its spectacular performative acts in the quest for maximizing profits. The mask of the White Hare, the iconic character featured in the film, is a metaphor for the tricks and illusions of capitalism, and the main character of the narrative is the illusionist Mr Invisible Hands –incarnating the capitalist system itself. Though his audience is larger than ever, Mr Invisible Hands is in big trouble, for ‘he has run out of new tricks’ –a clear allusion to the long-term consequences of the pervading global economic policies that have spawned the current financial crisis.

One of Brecht’s best known principles, which he called the *Verfremdungseffekt* –incisively described by Alain Badiou as ‘the fictionalization of the very power of fiction, in other words, the fact of regarding the efficacy of semblance as real’<sup>11</sup>– is inscribed in the very concept of the exhibition, where it manifests itself as a surplus of propaganda, direct interpretative ‘manipulation’ that presents the works in a resoundingly political key. Though it shows many different things, the exhibition explicitly states what it desires to ‘show’: that a just world order and distribution of economic goods and services is viable and absolutely vital –and that communism is still the only name for that desirable project. It is an exhibition keenly aware that its conditions of possibility are certainly not regulated by any utopian or emancipatory –let alone revolutionary– horizon, but rather by the immanent logic and consequences of ‘spectacle’. Yet it wagers on the dialectical tension between its strong political claims (art as a means of political education, a way of deframing the apparently self-evident, as Brecht would have it) and the confining framework of the biennial and the contemporary internationalism of art, which is liable to make a mockery of those very claims. The fact that the ‘white cube’ has today become a somewhat nostalgic concept only confirms how impure the situation is, but this very impurity is somehow exacerbated in the case of the biennial. For if it could be argued that the museum has lost out to Sotheby’s and the shopping malls, it has also been trumped by the biennial circuit and the cultural tourism that it promotes, where the average time spent watching video pieces is under 30 seconds. Yet because the very system that spectacularizes media also regards biennials as ‘important,’ it is unlikely to ignore them completely and may inadvertently offer an avenue to highlight questions that in a museum would remain in the shadows.

With some exceptions, the art shown in ‘What Keeps Mankind Alive?’ remains largely within the conventions of autonomous production and individual authorship, according priority to formal aesthetic considerations. Here, too, the exhibition seeks to productively exacerbate the dialectical tension between its overt political thrust and the conventions with which it negotiates, including a hierarchy and production style incommensurately further from the ideals of self-organization than any institution Robert Smithson could have ever imagined in 1972, when, in his essay ‘Cultural Confinement’ he described museums as prisons and curators as their wardens.<sup>12</sup> To do an exhibition in such circumstances, and in full awareness of such constraints, is at once to dispassionately take stock of the objective state of exhibition-making today, and to take a position regarding the potential of the exhibition as cultural form and political forum. In the ‘polyphony’ of its voices, as Mikhail Bakhtin might have put it, ‘What Keeps Mankind Alive?’ as an exhibition –not as something objectively given, but in the ways it is subjectivated, in its immanent prescriptions and the meaning it has for its actors– is a political program and campaign that has deemed it high time to do away with the much cherished ‘artistic ambivalence’ that has led us into the clutches of all-out cynicism, and to find a way for fragmentary and pluralistic threads of ‘artistic critique’<sup>13</sup> to become a collective expression of a desire for emancipatory social change. Against both the transformation of the productive status of artists in the context of the ‘biennialization’ of art, and the instrumentalization of exhibitions as gentrification tools, we cultural workers need to step up and play a part in the collective production of meaning that turns consumers into producers. The challenge is to avoid merely displacing the site of ambivalence from the artworks to the curatorial conceit, avoiding in other words that the dialectical tension that makes for compelling exhibition making in an era of legitimate suspicions about the political agency of exhibitions themselves become a new site of ambivalence. To avoid this, we might start by redefining professionalism to include practicing self-governed politics. ‘And if you think this is utopian, please think why is it such’ (Brecht).

Today, as our education systems prepare people for (more or less) successful servitude within the established order through opportunism, competition, deceit, and highly structured rules of conduct –a doctrine taken to its extreme in the illustrated booklet ‘Postgraduate Education’ (2009) by **Siniša Labrović**, which reads like a sort of DIY guide to criminal malfesance as a recipe for commercial and social success– the exhibition as a whole takes on the role of being pedagogical and illustrative, leaving individual works to negotiate a finer balance between critical intervention and formal aesthetic concerns. That does not mean that the exhibition seeks to draw up some sort of moral checklist

**12** Robert Smithson, ‘Cultural Confinement’ (1972), in *The Collected Writings* (Los Angeles: University of California Press, 1996), pp. 154–56. ‘The function of the warden-curator is to separate art from the rest of the society... Once the work of art is totally neutralized, ineffectual, abstracted, safe, and politically lobotomized it is ready to be consumed by society. All is reduced to visual fodder and transportable merchandise. Innovations are allowed only if they support this kind of confinement.’

**13** Luc Boltanski & Eve Chiapello, *The New Spirit of Capitalism* (London: Verso, 2006).



**Siniša Labrović,**  
 Illüstrasyon | Illustration  
 Igor Hofbauer

of all the wrong doings that plague the world today. It rather follows **Hüseyin Bahri Alptekin**'s straightforward imperative 'Don't Complain' (2007) – the title of his prominently displayed installation at the entrance to the main exhibition venue. Yet it does take an active and – why not? – *agitational* position, revealing in the process its own inextricable complicity in the situation it seeks to critique and change. The curatorial view is not objective in the sense of some alleged impartiality, whereby equal distancing would enable an accurate point of view. Exactly the contrary, it holds that the real, objective point of view is one that emphasizes its position and the ways of its own involvement in the situation. Partisanship in curatorship is unquestionable. Be it in politics, economics or arts, it is no longer sustainable to use the same rules for the unequal, and loaded rules for the equal.

★ ★ ★

*Geometry for the poor. Cabbage. Broccoli. Potato. Bean. Leek. Corn. Cakes. Name. I bite myself. I devour myself. Eat yourself. Bite yourself. Charge, cakes!*  
**Mladen Stilinović, 'Works with Food', 1978–2009**

14 Immanuel Wallerstein, *The Capitalist World-Economy: Essays by Immanuel Wallerstein* (Cambridge: Cambridge University Press, 1979).

15 Viktor Misiano, 'We and the Others', in *Continuing Dialogues, A Tribute to Igor Zabel* (Zurich: JRP/Ringier, 2008), p. 103.

'Geometry for the poor', the title of the work by **Mladen Stilinović**, could stand as a metaphor for the politics and ideology that pushed modern art to the 'outskirts' of the European modernist project, to places forever reconfiguring their status as semi-peripheries.<sup>14</sup> The status of these geographies is exemplified in **Oraib Toukan**'s installation 'The Equity is in the Circle' (2007–09), in which the artist elicits the enthusiastic help of a group of 'professionals' to try and calculate just how much a 100-year lease of the Middle East region would cost and how the plan could best be implemented. Similarly, **Doa Aly**'s video 'The Girl Splendid in Walking' (2009) is a story about obsessions and unrequited love, longing and desire, frustration and sensuality, the desire to communicate that ends up being mimetic of the other, all of which reads as a metaphor of the geo-political historical present and the inescapable hegemony of the West.

'What Keeps Mankind Alive?' is the outcome of a series of piecemeal encounters with the lived experiences of a multiplicity of modernisms posited not as examples of 'another modernity', but as an 'integral part of modernization *per se*.'<sup>15</sup> The exhibition focuses not on some promise of a virgin soil whose dynamism, vitality and 'authentic' life might save and redeem vapid Western consumerism and its decadent art world, but hopes to point to some exit strategy from the whole false dichotomy of centre and periphery. Of course, neoliberal globalization is also undermining that model, which shifts the dynamics of inclusion and exclusion to class relations, making it indispensable to invent new modes of

transnational solidarity. These cannot but draw upon the resources of more time-tried forms of being together, requiring us to work through multiple temporalities and their potentialities, bringing out latencies within the past and tracing specific histories as something living, productive and open to future developments and critical reworking.

The global expansion of modernism during the Cold War is subject of the installations ‘U.S. Army and Father’ (2002–09) and ‘Amazing Father’ (2005) by **Haejun Jo** and **Donghwan Jo**, the son and the father, where drawings and stories based on the father’s account of his experiences in the Korean War, as well as his first encounters with modernist art from the West, testify to the importance of transfers and counter-transfers in the transmission of knowledge. In her hologram collages from the series ‘Paper, Rock, Scissors’ (2009), **Jinoos Taghizadeh** uses Iranian newspapers from the time of the Islamic revolution and the days and weeks preceding it. She juxtaposes the newspapers with paradigmatic paintings from Western art history, alluding both to the covert influence of these powers on the political reality of Iran, and to the ambivalent stance of the Iranian government towards its international relations, wavering between a desire for recognition and introspection. **Anna Boghiguian**’s series of drawings based on the poems by ‘poet-historian’ Constantine P. Cavafy (1863–1933), a cosmopolitan educated in England, who spent much of his life in Alexandria, adapts Cavafy’s poetics of investing history with desire to express a fragile balance of insight and empathy for the ephemeral and temporal nature of all power. In ‘Parabasis’ (2009) **Simon Wachsmuth** raises a number of questions about European and Turkish self-understanding, employing an archival and pseudo-archeological approach to blind spots in research and to situations where there is a basic lack of information –and sometimes unforeseen epilogues– in the grand art-historical narratives. **Lidia Blinova**’s series of photographs, ‘Hand Ornament’ (1995), shows the artist’s own hands forming ornaments. Her hands almost seem to speak some sort of sign language just beckoning to be deciphered –a language of the future-past that might prove a viable substitute for the imposed (and now internalized) perception of the abstract decoration supposedly ‘typical’ of art in Central Asia, and the ‘decorative’ approach to life in our post-Soviet era. One might be forgiven for mistaking **Marina Naprushkina**’s ‘The President’s Platform’ (2007) for a modernist minimalist sculpture. In fact, it is a replica of the platform used by Alexander Lukashenko, president of Belarus. The absurdity of this lonely red pedestal draws its power from the inflationary use of the term ‘platform’ as an imaginary underpinning for dialogue and free speech, while this same freedom of speech is curbed in most ‘democratic’ societies in one way or other, be it through ‘market mechanisms’ as with the



Haejun Jo and Donghwan Jo



Jinoos Taghizadeh



**16** Section 301 of Turkey's penal code makes 'insulting Turkishness, the Republic or the National Assembly' punishable by a prison sentence of between six months and three years.

**17** Boris Buden, 'It is About a Society Which Mistook Culture for Politics', in *What, How & for Whom, on the occasion of 152nd anniversary of the Communist Manifesto* (Zagreb: Arkzin/WHW, 2003), pp. 39–40.



Chto delat/What is to be done



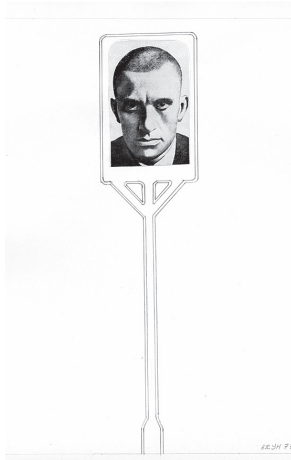
Murdoch empire, by force as in Belarus, or through legislation such as with the controversial section 301 in Turkey's penal code.<sup>16</sup>

The routine cultural logic of post-Communism celebrates the fall of Communism as 'the final victory of modern democracy over its totalitarian enemies', and understands post-socialism as 'a cultural reconquest, the re-westernization of Eastern Europe.'<sup>17</sup> Many works in the exhibition, however, argue differently. **David Maljković's** collages, videos and installations stem from the legacy of socialist modernism, where the avant-garde is understood not as an exhausted ideological force, but as an active principle. In circumstances where the legacy of socialist modernism is scarcely present, and every attempt at cognitive and critical engagement with it is thwarted by the very impossibility of reconciling art and collective social experience, Maljković's works appear as hesitant encounters with relatively unknown objects, treating the past as pregnant with all the unrealized commitments to experimentation and collectivism beyond any particular case, making the present fundamentally open to the risk of new meaning, even when immediate social and political conditions impede its coming to be. In the work of **Chto delat / What is to be done**, whose very form of collective organization and self-understanding reflects the Russian avant-garde legacy, the accent is on the political project of socialist emancipation and collectivism, refuting ideological clichés about communism being a conservative reaction against modernity, and challenging tendencies to fixate on Western Cold War ideals of artistic autonomy with its self-assigned and falsely apolitical task of protecting 'avant-garde', 'progressive', 'abstract', 'modern' art from ideological cooptation. Highly political aspects of Western conceptions of modernism stemming from the Cold War era are brought to light in **Museum of American Art** that opened in 2004 in Berlin (Stalinallee 91), as an educational institution dedicated to the exploration of often overlooked aspects of postwar reconstruction and modernization. The museum focuses on the political role of exhibitions of American modern art, organized by the Museum of Modern Art, New York, that toured through different European cities in the Cold War years, gradually shifting the centre of gravity from separate national art scenes to the now hegemonic, international art world. The collection 'Modern Art in the USA' thematizes the reception of American exhibitions of modern art in socialist Yugoslavia. The strategy of using 'amateurish' copies of masterpieces of (American) hegemonic artistic production from the mid-twentieth century produces an estrangement effect that sets the whole context of modern art exhibitions in a new light. These are works without authors, or perhaps collectively authored works, where authorship ceases to be an individual fact of artist genius and becomes a collective endeavour, where reception and interpretation are no

less important than the act of material production itself in the constitution of the object. Directly introducing confusion into the art-market system, these works deal with the political economy of art –not only of art as a means of ideological manipulation and political propaganda during the Cold War (the cultural-diplomatic promotion of abstract expressionist painting in Europe was carried out by the ‘United States Information Service’, a governmental agency)– but speak to the deeply political-economical and ideological nature of all art, regardless of its content or its author’s claims.

★★★

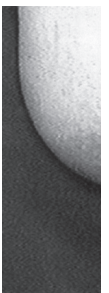
*What happens to the hole when the cheese is gone?  
Bertolt Brecht, Mother Courage and Her Children*



Vyacheslav Akhunov



The works by artist, writer and philosopher Vyacheslav Akhunov, whose oeuvre comprises collages, painting, installations, performances, actions and video, as well as numerous essays and novels, complicate questions about the status of ‘dissident’ art under real socialism. From perspectives of anti-communist resentment, nationalism and the triumphal liberal capitalism, it is invariably reinterpreted as unilaterally rebellious to the official ideology. Yet for ‘dissident’ art practices, rebellion against the unrealized potential and bureaucratization of the revolutionary project was more important, and the ironic criticism of socialist society sought to invigorate stale socialist discourse. From a peripheral position in Tashkent, where for decades he was virtually the only active conceptual artist, Akhunov has set out to rework the experiences of Moscow conceptualism from the 1970s and the pioneering happenings and actions of the 1980s. Between 1974 and 1987, Akhunov worked on a series of collages using typical socialist propaganda iconography. ‘Lenin’s plan of Monumental Propaganda’ (1975–85), ‘Leniniana’ (1977–82) and ‘The Doubts’ (1976) are all dedicated to revolution leader V.I. Lenin. From today’s perspective, Vyacheslav Akhunov’s works, pushing the aesthetics of Soviet political propaganda beyond its overuse of signs, raise a number of questions that go beyond the strictly ironic subversion of the ideological apparatus. What are these works’ relationship to communism? Are they critical? Critical of what? Of the utopian ideals of the communist project? Of the betrayal of communist ideals by the ruling nomenklatura? Of the ideological manipulation of the masses’ belief in utopian ideals? Or are they nostalgic? But nostalgic for what? No matter what Akhunov’s actual intentions might be, fascination with Lenin is a symptom of a deep interpenetration between subjectivity and the ideological maneuvers it opposes. These works today form a kind of archive whose relation to the past is established outside

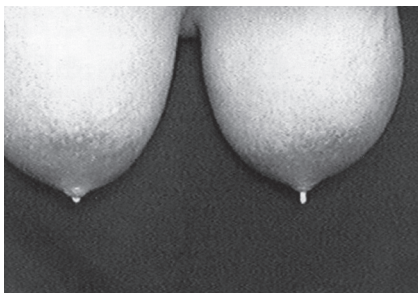




MoAA

18 Alain Badiou, *The Meaning of Sarkozy* (London: Verso, 2008), p. 91.

19 Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola* (1971), quoted in Mladen Stilinović, 'Hatred towards bread', in the installation 'Works with food' (1978–2009).



Canan Şenol

any domains of revisionism or nostalgia. Symbols of the socialist project prove tenacious and resist the empty landscapes where the author places them, holding out as stark metaphors for the infertile soil of capitalism, implicitly evoking that 'fine word 'communism''<sup>18</sup> as the name for a project of the emancipation of the masses, today abandoned to chaos. Akhunov's works are shown in several places, like 'specters of communism' haunting the exhibition. In the context of more recent works, they point to a basic dichotomy that cuts to the quick of post-socialist societies, inhibiting them from settling accounts: it is a past with which it is no longer possible to live, but also a past which is impossible to shirk off.

The motif of food – 'food is the first thing, morals follow on' as Brecht had it – comes up in more than a few works in the exhibition. These works do not address the politics of food distribution, but –like Mladen Stilinović– use food solely as an artistic gesture 'laid bare.' In his many works dealing with food, **Stilinović** juxtaposes references to Constructivism and Suprematism with bread or inexpensive cakes, forcing a double take on the vicious circle of poverty, food, labour, art, ideology and power. By using cheap and easily accessible materials such as basic foodstuffs, and employing clumsy, uneven handwriting, he underscores the existential fragility, the vulnerability of being itself. 'Bread' (2008) by **Hans-Peter Feldmann** consists of a simple slice of bread whose soft middle has been eaten, leaving the crust to frame the emptiness within. The crust is shown on a white museum pedestal as a sculpture. Bread, writes Roland Barthes, 'as a moral object must be despised. (...) It is a means of blackmail: tyrants subjugate people by threatening to leave them without bread; in this respect, bread is a symbol of oppression.'<sup>19</sup> Modest in size, Feldman's work possesses a paradoxical monumentality. The video 'Pomegranate' (2005) by Palestinian artist **Jumana Emil Abboud** shows female hands meticulously and obsessively inserting the seeds of a pomegranate back into the shell. This laborious and seemingly senseless performance is a gesture that obsessively tries to annul the results of violent displacement. In her video 'Fountain' (2000), **Canan Şenol** paraphrases Marcel Duchamp's famous 'Fountain,' as well as Bruce Nauman's 'Self-Portrait as a Fountain,' while inverting these statements from a gender perspective and an ostensibly peripheral geographical context. The video consists of a close-up on a magnificent pair of tumescent female breasts hanging down against a black cloth, hung as a kind of improvised stage set. The breasts lactate slowly but incessantly, and the only sound heard is that of the milk drops dripping. **Larissa Sansour's** video 'Soup over Bethlehem' (2006) shows the artist's family chatting around a dinner table on which 'mloukchieh' –a national Palestinian dish– is being served. The mundane everyday themes discussed by those at the table

run counter to clichés of victimization, stereotyped debates over identity, and the whole trade this identity is subjected to in Palestine, where problems related to food and politics have become inseparable. ‘I’m so occupied these days,’ says one of the people at the table. Someone replies, laughing: ‘Aren’t we all.’

★★★

*So many reports.*

*So many questions.*

**Bertolt Brecht, *Questions From A Worker Who Reads***



Trevor Paglen

Experimental geographer and artist **Trevor Paglen** explores the landscape that military and intelligence insiders call the ‘black world’ – a world of state secrets, covert budgets, military industrial complexes, clandestine military bases, false identities, disappeared people. Paglen shows how the ‘black world’ gives rise to a peculiar visual, aesthetic, and epistemological grammar with which to think about the contemporary moment. His ongoing project, ‘The Other Night Sky,’ has over the past few years involved observing, tracking, and photographing orbiting US reconnaissance and military-surveillance satellites. Largely situated over the Middle East, Asia and Russia, their positions, orbital characteristics, and even their very existence, are secret. The multimedia work ‘Celestial Objects (İstanbul)’ (2009) uses observational data gathered from a loosely knit network of amateur ‘satellite spotters’ around the world. The work consists of photographs produced in collaboration with the Astronomy Department of İstanbul University; while depicting a spectacular and seemingly ‘innocent’ night sky above Turkey, the photographs also map military satellites and spacecraft. Though their presence is unacknowledged, seen in these images it becomes indisputable; though denied, it becomes undeniable. It is as if nothing were really concealed, as if all the information were out there somewhere, but in a form so fragmented and systematically distorted as to appear invisible. Does art have nothing to say about this? Given the proper medium or decryption tools, things cease to appear ‘natural’ and unchangeable, and these acts of systematic distortion themselves become visible for what they are and for what they serve: naked exploitation and the ruination of resources and peoples.



Rena Effendi

**Rena Effendi’s** photographic series, ‘Pipe Dreams: A Chronicle of Lives along the Pipeline’ (2002–07), follows the Baku-Tbilisi-Ceyhan pipeline, examining the effects of the oil industry on people’s lives. The 1,700-kilometer crude-oil pipeline exerts tremendous geopolitical influence, particularly on the three countries through which it passes (and the fourth country, Armenia, which it strategically bypasses). Effendi’s photos, taken over the five-year period of its construction, show the devastation



Alimjan Jorobaev

brought on by this grand maneuver of international capitalism, along with everyday forms of resistance to its ‘side-effects’ and vague promises of progress fueled by petrodollars. In a world that shrouds in ‘invisibility’ the violence of social relations, by means of an imaginary montage where economic decisions are portrayed as inevitable, art is able to bring a radical heterogeneity to bear on the given coordinates of the situation. As an experimental agent of perception in a society dominated by systematic blindness to anything outside economic circulation, art may have a key role to play if used as a mode of knowledge formation and transmission – for reflexively experimenting with what cognition is and might be.

Drawing on the procedures of the Soviet ‘factography’ movement –one of the radical yet now largely overlooked art and political experiments from the 1920s– **Karen Andreassian’s** documentary work extends well beyond the exhibition space and pulls pedagogy out of the classroom. In ‘Ontological Walkscapes’ (2009), the artist together with his students in the Department of Art History and Theory at Yerevan State University has researched the post-Soviet transformation of collectivism and its orchestrated demise into individual drives and consumption. Of course, religion has been crucial in replacing ideas of Soviet collectivism, as suggested by the series of photographs by **Alimjan Jorobaev**, ‘Men Praying on the Central Square in Bishkek’ (1982–2005). Following the demise of the Soviet Union, the statue of Lenin was removed from Bishkek’s central square and Friday prayers replaced military parades. For their ‘Ministry of Architecture: Culture States’ (2008–09), **Société Réaliste** has sought to visualize contemporary ideological and geographical borders in terms of age-old fortifications still used to build and sunder nations.

**María Ruido’s** documentary video, ‘Amphibious Fictions’ (2005), recounts the transformation of the textile industry in one area of Barcelona. The video traces the wider impact of the changes brought on by industrial dislocation and the ‘optimization’ of trans-national capital, resulting in poorer working conditions within the European Union and beyond. It shows the deterioration of labour practices as a conscious economic measure related to increased production, suggesting that the informal economies of the textile sector (i.e. illegal sweatshops) are not a consequence of the recent arrival of immigrants, but result from the restructuring of the sector in the 1980s, when many factories closed down and production was outsourced to people’s homes: workers were de-unionised and at the same time literally and figuratively ‘domesticated’. The pattern that emerges can be seen in many other places, including Turkey. **Aydan Murtezaoğlu’s** and **Bülent Şangar’s** installation ‘Unemployed Employees – I found you a new job!’ (2009) is an attempt to insert the entirety of their practice into the complex system of labour relations and



María Ruido



Aydan Murtezaoğlu  
& Bülent Şangar





conditions of production, to question, in their own words, ‘the defeat created by capitalism through the transition process from proletariat to precariat, the becoming-pariah via identification.’ Margaret Harrison’s ‘Homeworkers’ (1977–78) looks into the lives of non-unionized women doing manufacturing work from home, juxtaposing case studies of homeworkers with newspaper clippings and data on the labour movement. At a time when ‘outsourcing’ and the ‘mobility of capital’ was just beginning to be used as a means of manipulating workers and subduing the labor movement, Harrison was advocating political action as the only effective means of fighting for workers’ and women’s rights. ‘Shadow Report’ (2009) by Sanja Iveković consists of papers reproducing the key points from the Turkish NGOs’ report on the status of women in Turkey. The red sheets of paper on which the report has been printed are scattered about the exhibition space –treated by the artist like useless waste paper, as is so often the fate of the output of mastodon bureaucracies, while at the same time transforming the report into an agitation leaflet. The papers contaminate the space like a virus, irritating the body of the museum, endangering the self-sufficiency and aesthetic unity of art with feminist propaganda.



Sanja Iveković



★★★

*Many things that cannot be said in Germany about Germany can be said about Austria.*

**Bertolt Brecht, *Writing the Truth: Five Difficulties***

The information glut in contemporary Western democracies tends to undermine the possibility of grasping the whole. It creates, in Heiner Müller’s words, ‘thick layers of murmur.’<sup>20</sup> Through their fantastically complex mapping projects, **Bureau d’études** investigate and expose the rhizomic structures of the new global powers, pointing to parallels between different systems of oppression and manipulation, in the media, science, military and industry, bringing to light the unexpected yet telling collusions between them. Even a brief perusal of their mind-bogglingly detailed maps gives us some purchase on how all the disparate bits and pieces come together in the giant puzzle of power struggles and influence peddling that shapes our everyday reality. Their project ‘Administration of Terror’ (2009), laying bare the structure and operations of ‘deep state’ organizations, may be seen as a probe for getting beyond the surface of the ‘Ergenekon’ case that is currently unraveling in Turkey.<sup>21</sup>

In ‘Ideal Media’ (2008–09), **Lado Darakhvelidze** examines the media reception of the Olympic games in China and the Russia-Georgia war in the summer of 2008, with a particular

**20** Heiner Müller, *Germania*, trans. Bernard Schütze & Caroline Schütze (New York: Semiotext(e), 1990), p. 60.

**21** In reference to the trial that opened in 2008 against the illegal ultra-nationalist organization ‘Ergenekon’, accused of fomenting disorder, planning coups d’états and organizing politically motivated assassinations.



eye to those mechanisms that make it possible for wars around the world to be seen as local conflicts that need to be kept at bay and at a distance, rather than as signs of a world at war. The installation consists of interventions on school furnishings –blackboards and benches– found in the classroom of an abandoned Greek school in Feriköy, one of the exhibition venues, implicitly raising such questions as: Why is the school abandoned? Where are the pupils?



Igor Grubić

The project ‘East Side Story’ (2006–08) by **Igor Grubić** refers to a series of violent assaults on citizens that plagued the early Gay Pride celebrations in Belgrade (2001) and Zagreb (2002). ‘East Side Story’ consists of two video projections shown in parallel: the documentary footage of the violence during Gay Pride and the reinterpretation of the same events performed in Zagreb by contemporary dancers, who re-enact the gestures in the actual urban areas where they originally took place. These unusual ‘choreographies’ estrange the everyday surroundings of Zagreb’s seemingly peaceful streets. The violence against sexual minorities in the postwar Yugoslav context appears to function as a substitute for repressed nationalistic hatred of ethnic minorities. Normalized post-transition everydayness equates imaginary principles of liberal democratic public space with neoliberal market economics –culminating in violence.

The transformation of urban and social spaces into consumerist landscapes makes the desire to consume the apparently spontaneous mode for partaking in what society has on offer. The flipside is the spectacular aesthetization of politics, stripped bare in **Hrair Sarkissian’s** series of photos ‘Execution Squares’ (2008), which show benign-looking city squares in Damascus, Aleppo and Lattakia where public executions are held. In ‘Unwritten’ and ‘Seized Letters’, two works by **Cengiz Çekil** from the 1970s dealing with censorship, the depoliticization of the media and society’s double morality may be seen as an eerie premonition of the 1980 military coup. More usually, though, the transformative potential of the public sphere is blunted by ideological and economic interests, intent upon upholding existent power relations, but making use of formal democratic procedures. From political decision-making processes on every scale to transnational organizations governed by corporative interests, and to the exclusion of migrants from political participation while integrating their suitably precarious labour power into the production apparatus, the very existence of the *public* everywhere is in crisis. It is not enough to deplore the under-represented ‘media’ presence of marginalized social contents in dominant public discourse; the very possibility of social experience on which a renewed political subjectivity could be built has been blocked. Many of the works in the exhibition deal with this problem of constituting a public, characterized by a deep-seated ambivalence

between its ideal notion and real perversion. **Artur Żmijewski's** 'Democracies' (2009) is an archive of video footage shot at various public demonstrations around the world, including a funeral of the ultra-right-wing Austrian politician Jörg Haider in Vienna, anti-NATO demonstrations in Strasbourg, Irish Protestants on a Loyalist march in Belfast, Palestinian demonstrators against Israeli occupation of the West Bank and Israeli counter-protests... By showing the rhetoric, visual identity and representational language of social antagonisms from different ends of the political spectrum, the site of representational politics is shown up for its chronic paucity of political imagination.

**Sharon Hayes'** work 'I didn't Know I Loved you' (2009) is informed by the artist's continuous mappings of public speech acts and examines expressions of gender and political desire in a social context of enforced hetero-normativity and political repression. Though 'demonstrations' as forms of political action may well penetrate existent media and institutional structures, the question remains as to whether they are able to open new political spaces of articulation. In 'Errorist Kabaret' (2009) by the Argentine collective **Etcétera...**, 'error' is celebrated as an active principle. A theatre stage is surrounded by various life-size characters called *gente armada* – meaning both 'armed' and 'constructed' people. The initial idea for the *gente* was born in the streets in the midst of the national uprising and massive demonstrations in Argentina in 2001 and 2002, following the collapse of the country's economy. In 'Errorist Kabaret' paper figures stand for diverse members of the 'International Errorista' movement – a worldwide political and philosophical movement that affirms the pursuit of error, not of truth, as a vital force– first initiated by Etcétera... for a protest against the presence of George W. Bush at the Summit of the Americas in Mar del Plata in 2005. For the film 'Mahogany' (2009), **Jesse Jones** has re-scripted the final scene of Bertolt Brecht and Kurt Weill's 1927 opera 'The Rise and Fall of the City of Mahagonny'. But whereas Brecht intended Mahagonny as a criticism of the false freedoms of the Weimar Republic, Jesse Jones tests the marginality of political gesture in contemporary society in the absence of any utopian horizon.

Today, as the individualism of liberal capitalist society reduces everything to personal performance, while in the broader political field 'charismatic leaders' with their populist rhetoric are imposed as stop-gap solutions, Brecht's message that 'it is the masses who make history, not 'heroes'' is best understood in relation to the real impossibility of representing certain social relations and ways of being, where new political subjects and spheres of action are being constituted beyond representation.

★★★



Jesse Jones



*Help and force from a single whole  
And this whole must be altered.*

**Bertolt Brecht, 'The Baden-Baden Lesson on Consent', Act 4,  
from *Das Badener Lehrstück von Einverständnis*, Act 4 /  
*The denial of help*, the song read by Multitude**



Avi Mograbi

- 22** Mitchell Miller, 'Voices within the Siege: Avi Mograbi and the Rules of Absolute Engagement', *Cineaste*, Vol. 32, No. 3. <http://www.cineaste.com/articles/voices-within-the-siege.htm>



- 23** Alain Badiou, *The Century*, p. 47.

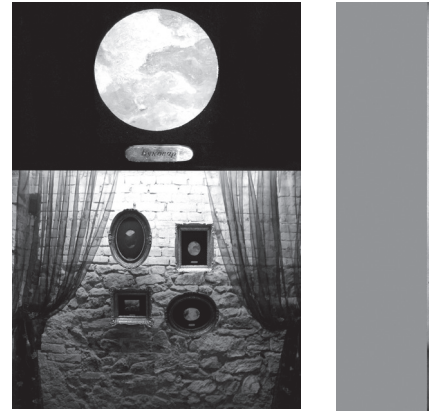
Avi Mograbi's documentary film 'Z32' (2008) takes its name from the operation in which Palestinian policemen were killed in retaliation for the murder of several Israeli soldiers. The film's main character is a young man and former member of an elite Israeli military unit who participated in the action. The core of the film revolves around his confession and the issue of personal and collective guilt that is inextricable from a desire for forgiveness. Throughout the film, digital masks cover the faces of the two main protagonists, the soldier and his girlfriend. Their expressionless demeanor prompts an almost violent desire to peek behind the masks and see the face that eludes our gaze. But that is exactly what would be wrong: the naked real is what can only be shown through a mask – the invisible 'truth' dwells in the mask itself. Mograbi's own face, however, features prominently in the film, suggesting that 'Z32' is not only about the incriminated Other, but about personal involvement and the author's uncomfortable complicity. Author and camera are not 'flies-on-the-wall', merely recording, observing an intangible reality, but more precisely 'flies-in-the-soup'.<sup>22</sup>

In the 'Isola Bella' project (2007–08) by **Danica Dakić**, residents of the Home for Protection of Children and Youth in Pazarić, near Sarajevo, wear the masks of animals, typical theatrical characters, and figures from popular culture. The artist brought her piano, props and scenery to the Home, and the script of the film follows from her intensive collaboration with the residents, who are both the audience and the performers in the video. The background of the work is the nineteenth-century wallpaper design of the same name that evokes an ideal uninhabited island or Garden of Eden. 'Isola Bella' becomes the stage, in contrast to the social reality and isolation of the residents. Although the primary function of the home is to accommodate the needs of children and young adults, most of the residents are survivors of the 1992–96 war – that is, older people who have spent their entire lives within the confines of the institution. 'My wish is that when I leave the Home for the Protection of Children and Young People in Pazarić, I shall work for the UN in New York as a legal expert,' says one of the masked characters in the film.

Using the fictional spaces of theatre and film, these works employ masks as the image of the 'relationship between the passion for the real and the necessity of semblance'<sup>23</sup>, to hide and to become visible. In **Michel Journiac's** photo serial '24 Hours

in the *Life of an Ordinary Woman* (1974–94), gender is shown as performed beneath the ‘mask’ of drag. In the video ‘Origin’ (2008) by **Erkan Özgen**, an artist working in Diyarbakır, a city in southeastern Turkey with a predominantly Kurdish population, skin color takes the function of the mask in performing identity. The video, which was filmed in Spain, follows a group of African male illegal immigrants, marching in a park, chanting the same slogan: ‘How fortunate is the one who says I am Turkish’. The quote is from the Turkish national pledge of allegiance, ‘Our Oath’, which, since the 1920s, has been repeated as part of the daily routine in all Turkish educational institutions. As Slavoj Žižek said, ‘the mask is not simply hiding the real state of things; the ideological distortion is written into its very essence.’<sup>24</sup> Relations between violence and the mask, guilt and *jouissance*, economic exploitation and charity, and the question as to our complicity in what Brecht tirelessly exposed in his endeavor to arrive at the ‘truth of our situation’, are central for works as diverse as ‘Instruction’ (2009), a video installation by **Wendelien van Oldenborgh** dealing with the unresolved Dutch colonial past in Indonesia, or ‘Territory 1995’ (2006–09), an installation by **Marko Peljhan** in which the 1995 Srebrenica genocide is shown for what it really was: namely, a state-of-the-art war operation and not some anomaly of Balkan tribes engulfed in primordial ethnic hatred. In **Işıl Eğrikavuk**’s video ‘Gül’ (2007) voyeuristic enjoyment at hearing the confessions of an abused woman is subverted by a narrative that lapses into fiction, revealing the deep connections of fiction to politics in real life. The normalization and domestication of the state of exception is the subject of **Darinka Pop-Mitić**’s installation ‘Landscapes’ (2004) that consists of landscape paintings in the setting of a nondescript bourgeois salon. However, the titles of the painted localities, reveal the landscapes to be the locations of massacres committed during the war in ex-Yugoslavia. In **Rabih Mroué**’s video ‘I, the undersigned’ (2007) the artist simply admits his guilt. But as Lacanian psychoanalysis has taught us, admission of guilt is always a strategic manoeuvre to lure out the Other, in order to mask real guilt and hence be able to continue to ignore the truth of the guilt. Thus, it is by no means some ironic or absurd gesture on the artist’s part that he takes guilt upon himself; nor is it linked to any shamanic aspirations at redeeming society’s moral debt. It is a gesture that performs the destructive dialectic of the law and guilt in a society whose social mechanisms of dealing with guilt and responsibility as a political fact have failed miserably.

★★★



Darinka Pop-Mitić

**24** Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology* (London: Verso, 1989), p. 28.





Hamlet Hovsepian

*The truth of the situation is war.*  
Alain Badiou, *The Meaning of Sarkozy*

Mounira Al Solh's installation 'The Sea is a Stereo' (2006–09) introduces us to a group of men in Beirut, who, each and every day, rain or shine, swim in the Mediterranean. Their obsessive practice no matter what appears as a form of stubborn resistance against crumbling of the 'privilege' of being able to lead an 'ordinary life.' Every war is accompanied by stories of arbitrary cruelty and suffering, merging with such stories of struggles for normality. This struggle for normality takes a sudden twist when the artist quite literally speaks for the men. As they laugh and talk about their swimming in a soft young female voice, their macho stance mellows and is eventually effaced altogether by this strange gender bend. But the artist does not ridicule the men and their swimming. She uses her voice both to prevent any easy identification and empathy and to expose the vulnerability of the men's practice. It is a shortcut for showing the fiction of 'normality'.

The oppressiveness of normality and simple everyday actions takes a kind of anti-humanist gravity in 'Itch' or 'Head', films by Hamlet Hovsepian, produced in 1975 in his native village close to Yerevan. In Marwan's paintings and watercolours, produced over a career of several decades, existentialist undertones find pictorial expression in brutally disfigured humans and the obsessively repetitive motive of the human head. Yet one would be hard pressed to assert any easy identification with 'humanism'. (At some point in the 1960s Marwan shared a studio in Berlin with Baselit. Tellingly, Marwan became 'one the most important Arab painters of his generation', as he is often described in art-critical parlance, while Baselit is universally recognized as one of the artists who sells best.) In Tamás St. Auby's 16 mm black and white film, 'Centaur' (1973–75), produced by the state-funded Béla Balázs Studio (only to be immediately banned by the censorship committee), the gravity of official ideology in everyday life is surpassed only by the revelation of the ways in which subjects enjoy their subjection to the law. In Mohammed Ossama's graduation film 'Step by Step' (1977), what at first appears as a poetic celebration of the unspoiled beauty of the Syrian countryside, becomes an account of how society 'normalizes' and justifies violence in the name of modernization, transforming peasants into citizen-soldiers. In Nevin Aladağ's installation 'City Language' (2009), a documentary approach takes a poetic route in capturing elusive norms and performances of urbanity. Nam June Paik's work 'Life' (1974–83), a series of *Life* magazine cover pages on which the artist intervened by inserting a bubble with his personal, often art-related comments ('Fluxus will start in



Nam June Paik



Wiesbaden in one week’) disturbs any ‘objective’ perception of the magazine.

The question as to how people might exercise agency and establish a meaningful relationship with the real conditions of their existence is crucial in dominant political discourses where ‘normality’ functions as a kind of democratic daydream and ideological fantasy of the capitalist liberal-democratic order, multi-party parliamentary system with free elections, a free market, rule of law, and downplays as minor ‘side effects’ symptoms such as unemployment, poverty, crime, the widening of class differences, the decline of social and health security, the conservative backlash, or the rise of ethnic, racial and sexual intolerance. The concept of ‘normality’ is also central for the ideology of ‘everyday life’, which, though not necessarily a system of articulated doctrines, has its patterns, sets of images, symbols and concepts about morality, models of gender and sexuality, categories of language, and discourses on ethnic identity. In the ideology of ‘everyday life’ –which cannot be overlooked inasmuch as it is an indispensable medium for the production of human subjects– all these unspoken rules and embedded bodies of knowledge, which, from the inner sanctum of the psyche, make their claims about how the social world is and ought to be, get taken apart in a number of works and see their self-evidence challenged in their inter-relations within the exhibition. Something of this kind informs the work of **Zofia Kulik**, who revisits the project ‘Activities with Dombromierz’, realized together with Przemyslaw Kwiek as part of their collaboration from 1971 to 1987 under the name ‘KwieKulik’. The two worked together on ‘Activities with Dombromierz’ from the time of their son’s birth in 1972 until 1974; the project was both archival and performative in nature. The actions resulted from meticulously planned research based on the analysis of different fields of logic, the linguistic theory of signs, praxeology and mathematical calculations, all of which form an important theoretical aspect of their work. Their research became a blueprint in which the child and various household objects became part of strange and often uneasy constellations. Dombromierz is transformed by his parents into a child-object, which, in today’s context of a return to pro-family values, puritan children’s rights, pedophilia paranoia and normative parenthood, is a powerful expression of trauma within conscribed social roles and social normality. By reinterpreting the ‘Activities with Dombromierz’ archive, Zofia Kulik also draws attention to feminist positions in Eastern Europe at a time when the nominal equality of men and women had dulled the need for a progressive and articulated women’s movement, but turned the space of the home into an ambivalent place for resistance and social experimentation.



KwieKulik





Routine institutional practices of classification and spatialization, along with systematic sanctions, repetitive exercises, control over deviations, and the taming of bodies is what constitutes the ‘normal’ –a designation that conceals its disciplinary and technological character. In **Nilbar Güneş’s** collages and photo works, ‘Unknown Sports’ (2008–09), everyday enforcement of femininity and its demand for well-mannered adherence to a set of structured behavioural rules and beautification procedures is expressed with phantasmagoric vividness. During the 1970s, **KP Brehmer** (1938–98) created a specific method for critically interpreting contemporary social and political developments by visualizing statistics and data. For example, ‘Soul and Feelings of a Worker’ (1978–80) takes up a study by psychologist and researcher Rex Ford B. Hersey on the worker’s state of mind during the production process. By using a specific colour for each different state of mind, the artist established a chart composition that shows both the passage of time over a period of one year and the scale of mood shifts, reflecting indirectly on the basic conditions of labor beyond the efficiency of pure capitalist logic. **Ioana Nemes’** project ‘Monthly Evaluations’ (2009) is a complex system that auto-reflexively records the states the artist experiences on a daily basis, describing generic experiences related to work, ambition, progress and happiness. But instead of a static definition, it provides a variety of ways to negotiate and codify reality. Institutional practices of classification, calculation, mapping and control of deviant products and practices in **Vlatka Horvat’s** work is explored in relation to the (female) body, in spatial surroundings and social systems that inevitably generalise, transform and fragment the image of the body and its functions. **İnci Furni** observes stereotypes and models of gender identity in contemporary culture. Her use of pictures of the crescent moon and star, of popular women with and without scarves, provocative illustrations of political issues, legends and advertisement, all connected with the deconstruction of the ideal Turkish woman, break up society’s normative rhetoric, and by exaggerating religious, patriarchal and heterosexist clichés, opens up a space of symbolic disorder. The intermingling of sexual intimacy and state violence is exposed to a cold clinical look in the video ‘Beyond Guilt #2’ (2004) by **Ruti Sela** and **Maayan Amir**. The video consists of unapologetic shots of explicit dialogues and intimate contact between strangers; but the seemingly erotic conversations often take an unexpected turn, and the conflict erupts where we least expect it, disclosing the overpowering influence of militarism and omnipresent war.



İnci Furni

War is the dark underside of a normality that takes for granted that the vast majority of people in the world are deprived of what Brecht called with disarming simplicity the ‘good life’: ‘living in



Ruti Sela & Maayan Amir



25 Bertolt Brecht, *Journals*  
1934–1955, p. 285.



Shahab Fotouhi

26 According to David Leonhardt's sober estimate in *The New York Times*, the war in Iraq alone 'is costing about \$200 billion a year. Treating heart disease and diabetes, by contrast, would probably cost about \$50 billion a year. The remaining 9/11 Commission recommendations – held up in Congress partly because of their cost – might cost somewhat less. Universal preschool would be \$35 billion. In Afghanistan, \$10 billion could make a real difference. At the National Cancer Institute, annual budget is about \$6 billion.' <http://www.nytimes.com/2007/01/17/business/17leonhardt.html> See also <http://costofwar.com/> and [http://www.nationalpriorities.org/costofwar\\_home](http://www.nationalpriorities.org/costofwar_home)

a house, eating, drinking, sleeping, loving, working, thinking, all the great pleasures.'<sup>25</sup> In life under the regime of war, in the life-atrophying conjunction of occupation and geo-political struggle, notions of 'normality' set in motion a social imagination and the performance of identities that can in some cases become a form of resistance. Take **Wafa Hourani's** installation 'Qalandia 2087' (2009), the third in a series of future projections of the Qalandia military checkpoint and refugee camp. The year 2087 referred to in the title marks the hundred-year anniversary of the first Intifada. Qalandia refugee camp, established in 1949, is home to over 10,000 Palestinian refugees, and Qalandia checkpoint, one of the largest Israeli military checkpoints in the occupied West Bank, is located between the Palestinian towns of Ramallah, the administrative capital of the Palestinian National Authority, and ar-Ram. To reach southern Palestinian towns or Palestinian neighborhoods of Jerusalem, residents of Ramallah have to go through Qalandia, and when the Israel military closes the checkpoint (which over the years has grown into a high-tech border crossing), they can neither leave nor enter the town. In Hourani's projection of 2087 there is no checkpoint and wall in Qalandia any more. With its minute details of daily life in the city that has in the meantime grown out of the refugee camp, the work shows the way that the camp and the checkpoint become integrated into people's perceptions. Yet it also dares to project itself into the future, and create a new imaginary that goes beyond perpetuating the grim reality of today. But to be sure to avoid getting carried away with projections, the banality and humiliating brutality of crossing the checkpoints themselves is underscored in the video 'Smuggling Lemons' (2006) by **Jumana Emil Abboud**.

Because the war is the engine of the capitalist economy, under capitalism it never ceases. Of course, a mere fraction of global military spending would immensely alleviate the poverty and the ecological dangers that threaten the world today.<sup>26</sup> But weaponry is such a special kind of commodity, enabling profit margins unattainable in peacetime economies that capitalism simply cannot give it up. There are dozens of wars – civil wars, low intensity conflicts, smaller-scale armed conflicts – being waged all over the world right now, and if we observe history, we may conclude that the present economic crisis will not be overcome without their escalation, entailing immense military expenses while generating of course enormous profits. But even in these times of crisis, Fredric Jameson's assertion that today it is easier to imagine the end of the world than the end of capitalism still holds true. The permanent state of war on the verge of escalation into a vast open conflict is the background of **Vangelis Vlahos** project 'Grey Zones' (2009) that recalls the 1970s disputes over zones of influence in the Aegean sea, or of **Lisi Raskin's** commitment

to investigating the fears and the paranoia of Cold War rhetoric in Reagan-era American politics and their relationships toward the architecture of war, nuclear power and land use. Perhaps the image that best condenses today's threat and exhaustingly permanent suspension of war is **Shahab Fotouhi's** installation 'Study for Nuclear Bomb Shelter (No.137)' (2009): above the metal cage containing the rainbow-colored ladders leading up to 'heaven' sits a big cartoon-like mushroom –sinister, threatening, and simply crazy.

★★★

*And now, what's going to happen to us without barbarians?  
They were, those people, a kind of solution.*

*Constantine P. Cavafy, Waiting For The Barbarians*



Shahab Fotouhi

Are there any grounds for hoping that the times of neoliberal globalization, with its 'new world order' and end-of-history mindset, is now coming to their end? Pessimists and other well-informed optimists think that deep systemic changes are unlikely and that the political and economic powers-that-be will manage to patch over the cracks opened by the crisis and move on to another crisis –a structural feature of capitalism itself. Optimists believe that the neo-liberal model itself must be changed, and indeed that some sacred cows of neoliberalism (like fantasies of the self-regulating nature of the market, or perceptions of state interventions as absolute evil) have already begun to shift. The real question therefore is not whether there will be changes, but what they will look like. Carefully nurtured post-1989 myths about the almost organic relationship between capitalism and democracy seems to be shattered, as the 'Eastern tigers' –and also many of the post-socialist countries that emerged in the place of Soviet block– have managed to conjugate unrestrained capitalism with authoritarianism. Capitalism has no need for democracy. To see the schizophrenia of such a reality, one need merely watch **Natalya Dyu's** video 'Happystan' (2007), in which documentary shots of the pale depression of daily life are shown against the sound background of clichéd words of a song written by Andrey and Aliya Belyayev, one of the richest couples in Kazakhstan, and performed by famous Kazakh singer.

It's an ugly fact, but the broader picture of political developments in Europe shows that the wish for security (economic, physical, psychological) has basically trumped the desire for freedom. The post-89 conservative backlash, the dismantling of the welfare state, rampant anti-terror legislation and the black world of 'security' agencies are all slowly eroding what was built up over two centuries of emancipatory struggles. And the crisis shows that in the lack of political imagination

and the organization to channel its energies, between political freedoms and security, for the European masses, as Brecht noted, ‘food is the first thing..’

In a diary entry from September 1945, Brecht wrote: ‘We hear that *The Threepenny Opera* has been performed to packed houses in Berlin, but then had to be taken off, at the instigation of the Russians. The BBC reported that the ballad *Food is the first thing, morals follow on* was the reason for the protest. Personally, I would not have permitted the production. In the absence of any revolutionary movement, the play’s message is pure anarchism.’<sup>27</sup> This statement has to be understood in the political context in the immediate wake of World War Two. But the fact is that today it is not possible to detect any broad revolutionary movement either. Indeed, reality itself has become ‘Brechtian’ – one need merely observe the characters ruling European politics to be convinced.<sup>28</sup> In Brecht’s day, the conflict was unambiguous: in the face of fascism there was no third way. Today, the language of politics is effectively depoliticized. Wars have become humanitarian interventions, mass killings are called ethnic ‘cleansing’, all political powers advance beneath a rhetoric of peace, democracy and human rights, and militants deprived of other means of struggle are labeled as ‘terrorists’. Even contemporary theory shies away from political antagonism, arguing instead for ‘agonistic’ politics, which could easily turn out to be politics without the political, along the lines of alcohol-free beer, cigarettes without smoke, decaffeinated coffee... In present class society, politics without antagonism is illusory. The culturalization of politics, promoted by neo-liberal ‘diversity’ which allows for the euphoric celebration of a range of marketable differences (usually touted as ‘pluralism’) must be replaced by the *politicization of culture*. Today when the dilemma ‘barbarity or socialism’<sup>29</sup> is more real than ever and the future of the world appears divided between pauperized war zones and the stable fascistoid systems of the rich zones, this is our task. ✕

27 Bertolt Brecht, *Journals* 1934–1955, p. 355.

28 Is Berlusconi not the very incarnation of the British-sitcom style ‘new statesman,’ who comes to the stage and proclaims – as if acting in a Brecht play– ‘I am a corrupt politician’? In the recent scandal regarding his use of prostitutes, his comment was a laconic ‘I am no saint.’ For his cabinet, he chooses young women on the merit of their appearance alone and makes sexist jokes in political speeches. He is at once a political leader and a filthy rich media mogul, which enables him to openly blackmail the ‘independent press.’ In Berlusconi’s Italy, ‘democracy’ is a hollow spectacle, where democratic procedure is seen as an obstacle to a smoothly running business, and therefore to be bypassed.

29 ‘We stand today... before the awful proposition: either the triumph of imperialism and the destruction of all culture, and, as in ancient Rome, depopulation, desolation, degeneration, a vast cemetery; or, the victory of socialism.’ Rosa Luxemburg, *Junius Pamphlet*, 1915.







**WHAT, HOW & FOR WHOM/WHW** is a curatorial collective formed in 1999 and based in Zagreb, Croatia. Its members are Ivet Ćurlin, Ana Dević, Nataša Ilić and Sabina Sabolović, and designer and publicist Dejan Kršić. WHW organises a range of production, exhibition and publishing projects and directs Gallery Nova in Zagreb. "What", "how" and "for whom", the three basic questions of every economic organization, concern the planning, concept and realization of exhibitions as well as the production and distribution of artworks and the artist's position in the labor market. These questions formed the title of WHW's first project dedicated to the 150th anniversary of the Communist Manifesto, in 2000 in Zagreb, and became the motto of WHW's work and the title of the collective.

2008 yazında Beyoğlu'nda bir duvarda beliren graffiti: "İstanbul Bienale mezar olacak."

A graffiti that appeared in Beyoğlu in summer 2008, saying 'İstanbul will be the grave of the Biennial'.

<http://bientalmanifestosu.wordpress.com/>

**Articulating the past historically does not mean  
Geçmişî tarihsel olarak kurmak onu “gerçekten olmuş olduğ  
It means appropriating a memory as it flashes  
parlayıveren anıyı ele geçirmektir. Tarihsel maddeciliğin me  
materialism wishes to hold fast that image of  
beklenmedik bir şekilde beliriveren geçmiş imgesini alıkoyu  
historical subject in a moment of danger. The  
devralanlar tehlikededir. Her ikisi de aynı tehdit altındadır: İ  
tradition and those who inherit it. For both, i  
hükümü altına almak üzere olan konformizmin elinden çekil  
of becoming a tool of the ruling classes. Even  
bir çabadır. (...) Düşman kazanacak olursa, ölüler bile payını  
away from conformism that is working to over  
geçmişteki umut kıvılcımlarını alevlendirme yetisine sahip  
of fanning the spark of hope in the past is that  
the dead will not be safe from the enemy if li  
ceased to be victorious.**

Walter Benjamin, “Tarih Kavramı Üzerine”, *Son Bakışta Aşk içinde*,  
çev. Nurdan Gürbilek-Sabir Yücesoy (İstanbul: Metis, 1995), s. 41-42.

mean recognizing it ‘the way it really was’.  
oluğu gibi” tanımak değil, tehlike anında birden  
shes up in a moment of danger. Historical  
meselesi, tehlike anında tarihsel öznenin karşısında  
of the past which unexpectedly appears to  
oyumdur. Geleneğin hem kendi varlığı, hem de onu  
the danger threatens both the content of the  
dır: Hâkim sınıfın aleti durumuna düşmek. Geleneği, onu  
, it is one and the same thing: the danger  
kip almak, her dönemde yeni baştan girilmesi gereken  
every age must strive anew to wrest tradition  
nı alacak bundan. Ancak bu endişeyi içinde duyan tarihçi,  
verpower it. (...) The only historian capable  
ıptır. Ve düşman kazanmaya devam ediyor hâlâ.  
the one who is firmly convinced that even  
f he is victorious. And this enemy has never

Walter Benjamin, ‘On the Concept of History’,  
in *Selected Writings, Vol 4, 1938-40*, Cambridge, Mass:  
The Belknap Press of Harvard University Press, 2002) p. 391.

## Elin Diamond'ın *Mimesis*'i Eski Haline Getirmek adlı kitabından V-effekt ve feminist pratiklerle ilgili uzun bir alıntıdır. | This is a long quote about *V-effekt* and feminist practices, from Elin Diamond's book *Unmaking Mimesis*.

**B**ir kelimeyi, fikri ya da jesti tanınmayacak halde sunarak seyircinin ona yeni bir biçimde yaklaşmasını sağlayan teknik olarak tanımlanabilecek *Verfremdungseffekt* (yabancılaştırma efekti) Brecht'in teorisinin köşe taşıdır: "Yabancılaştırılan bir temsil, hem konusunu ayırt etmemizi hem de aşına olunmayan bir biçimde görünmesini sağlar"; "Y-efekti bir nesneyi sıradan, tanıdık ve kolayca anlaşılabilir halinden çıkarıp tuhaf, dikkat çekici ve beklenmeyen bir konuma getirir." Performans sırasında oyuncu bir karakteri canlandırmaktansa onu "yabancılaştırır"; karakterle özdeşleşmektense davranışından "alıntı yapar" ya da onu gösterir. Brecht'in kuramsallaştırdığı üzere, oyuncu kendisini karakterin duygulanımının haricinde tuttuğu takdirde, izleyici de karakterin dışında kalabilir ve böylece oyunun "fabl"ını rahatça analiz edebilir ve üzerine görüş geliştirebilir. *Verfremdungseffekt* göstergebilimcilerin ikonosite (*iconicity*) olarak adlandırdıkları oyunculuğa özgü mimetik (taklitsel) özelliğe, ya da bunun gönderme yaptığı oyuncu bedeniyle nesne ya da karakter arasındaki alışıldık benzerliğe de karşı çıkar. Tiyatro bağlamında cinsel kimlik eleştirisinin bunca güçlü olabilmesinin nedeni budur.

Üzerinde çok çalışılmış bir alanı basitleştirmek pahasına, birkaç önermede bulunayım: Toplumsal cinsiyet eleştirisi, hâkim kültürün kadın ya da erkek belirtenleri olarak anladığı kelimelere, jestlere, görünlümlere, fikirlere ve davranışlara gönderme yapar. İzleyiciler toplumsal cinsiyet "gördüğünde", aslında toplumsal cinsiyetin kültürel işaretlerini ve dolayısıyla kültürün toplumsal cinsiyet ideolojisini görmüş

**T**he cornerstone of Brecht's theory is the *Verfremdungseffekt* ('alienation-effect'), the technique of defamiliarizing a word, an idea, a gesture so as to enable the spectator to see or hear it afresh: 'A representation that alienates is one which allows us to recognize its subject, but at the same time makes it seem unfamiliar'; '[the] A-effect consists of turning [an] object ... from something ordinary, familiar, immediately accessible into something peculiar, striking, and unexpected'. In performance the actor 'alienates' rather than impersonates her character; she 'quotes' or demonstrates the character's behavior instead of identifying with it. Brecht theorizes that if the performer remains outside the character's feelings, the audience may also and thus freely analyze and form opinions about the play's 'fable.' *Verfremdungseffekt* also challenges the mimetic property of acting that semioticians call iconicity, or the conventional resemblance between the performer's body and the object, or character, to which it refers. This is why gender critique in the theater can be so powerful.

At the risk of simplifying a heavily worked terrain, let me offer a few formulations: gender critique refers to the words, gestures, appearances, ideas, and behavior that dominant culture understands as indices of feminine or masculine identity. When spectators 'see' gender they are seeing (and reproducing) the cultural signs of gender, and by implication,

(ve yeniden üretmiş) olurlar. Aslına bakılırsa toplumsal cinsiyet, işlerlikteki ideolojinin kursuz bir örneğini sağlamaktadır, ne de olsa “kadınsı” ya da “erkeksi” davranışlar “doğal” – dolayısıyla da sabit ve değiştirilemez– biyolojik cinsiyetin birer uzantısı olarak görünür. Oysa, Judith Butler’ın da öne sürdüğü gibi, “beden”in kendisi bir yapıdır; bedenler toplumsal cinsiyet işaretleri sayesinde *varolurlar*. Güçlü bir biçimde temelcilik karşıtı olan bu argüman, toplumsal cinsiyet sınıflandırmalarının kurgusallığı –ama inatçılığı– ve performansın kritik rolü hakkında ısrarlıdır. Butler’ın ikna edici biçimde belirttiği gibi, toplumsal cinsiyet

kendi içlerinde süresiz olan [...] *edimlerin stilize edilmiş tekrarlarıdır*. [...] böylece özün tezahürü tam anlamıyla inşa edilmiş bir kimlik ve performans sonucu elde edilen bir başarıdır ki, bu başarıya oyuncuların bizzat kendileri de dahil olmak üzere bütün sıradan kitle inanmakta ve bir inanç olarak ifa etmektedir. (italikler benim)

Toplumsal cinsiyetin kısıtlamalarıyla dalga geçmek, bunları ortaya çıkartmak, toplumsal cinsiyetin bir görünümünden ibaret olduğunu göstermek, düzenleyici edimlerin bir önkoşulu değil aslında onların bir sonucu olduğunu kanıtlamak amacındaki bir feminist pratik, genellikle Brechtçi Y-efektinin bir çeşidine başvurur. Bu ikonisiteyi yabancılaştırarak (doğrudan reddederek değil), benzerlik beklentisi öne çıkarılarak, toplumsal cinsiyet ideolojisi açığa çıkarılmış ve izleyicinin yüzüne çarpılmış olur. Caryl Churchill’in “Cloud 9” (Bulut 9) isimli yapıtında, karşı cinslerin kıyafetlerini giyişinin (crossdressing) tam da düzgün şekilde gerçekleştirilmiyor oluşu, yani kadın kıyafetlerinin altındaki erkek bedeninin görülmesi, Viktorya dönemi ve günümüz toplumundaki aile ve cinsiyet normlarına yönelik bir toplumsal cinsiyet eleştirisi için geniş bir Y-efektini sağlamaktadır. Butler’ın asıl vurguladığı gibi, (erkek) Betty “Ben bir erkeğin yaratışımı gördüğün gibi/ Ve erkeklerin istediğidir benim de olmak istediğim” diye ilan ettiğinde, “özün tezahürünü” ve onu var eden “inanma biçimini” (ideolojiyi) yabancılaştırmış (ön plana çıkarmış) olur. Churchill’in

the gender ideology of a culture. Gender in fact provides a perfect illustration of ideology at work since ‘feminine’ or ‘masculine’ behavior usually appears to be a ‘natural’ –and thus fixed and unalterable– extension of biological sex. And yet, as Judith Butler argues, ‘the “body” is itself a construction; [that is,] bodies ... *come into being* in and through the mark(s) of gender. This rigorously antifoundationalist argument insists on the fictionality –yet the persistence– of gender taxonomies and the critical role of performance. Gender, as Butler so compellingly puts it, is

*a stylized repetition of acts ... which are internally discontinuous ... [so that] the appearance of substance is precisely that, a constructed identity, a performative accomplishment which the mundane social audience, including the actors themselves, come to believe and to perform in the mode of belief.* (my italics)

A feminist practice that seeks to expose or mock the strictures of gender, to reveal gender-as-appearance, as the effect, not the precondition, of regulatory practices, usually uses some version of the Brechtian A-effect. That is, by alienating (not simply rejecting) iconicity, by foregrounding the expectation of resemblance, the ideology of gender is exposed and thrown back to the spectator. In Caryl Churchill’s *Cloud 9*, crossdressing that is not quite perfect, in which the male body can be detected in feminine clothes, provides broad A-effects for a gender critique of familial and sexual norms in Victorian and present-day society. More to Butler’s point, when (male) Betty announces, ‘I am a man’s creation as you see/ And what men want is what I want to be’, she ‘alienates’ (foregrounds) the ‘*appearance of substance*’ and the ‘*mode of belief*’ (ideology) that keeps it in place. In the gender structure Churchill is framing, the female body cannot even appear, only its masculine citation. In lesbian performance at New York’s WOW café –I’m thinking of

çerçevesini çizdiği toplumsal cinsiyet yapısında kadın bedeni görünmeyi bile başaramaz, ancak erkek bedeni üzerinden ifade bulmuş olur. New York'ta bulunan WOW Café'deki lezbiyen performanslarda –Holly Hughes'un *Lady Dick*'i (*Yarrak Hanımefendi*) ve Split Britches'in *Upwardly Mobile Home*'unu (*Sınıf Atlayan Yuva*) düşünüyorum– ve İtalyan Franca Rame'nin büyük ölçüde hicivli monologlarında, toplumsal cinsiyet yılmadan “performativite” olarak, yani öznenin kültür içerisinde görünebilmek için “alınılacağı” düzenleyici normlar sistemi olarak teşhir edilmiştir.

Butler, yeni eserlerinden *Bodies that Matter*'da (*Mühim Bedenler*) daha önceki önermelerinde yanlış anlaşılmalara yol açtığını düşündüğü noktaları düzeltmeye girişir: *Gender Trouble*'ın (*Cinsiyet Belası*) okurlarından bazıları belli ki “performativite”nin, kendi cinsel kimliğini seçip onu ifa edecek hümanist bir özne varsaydığını düşünmüştü. Bu nedenle, Butler yeni eserinde normlara, söylemlere, dile ya da toplumsal olana kişilik yüklememeye, onları sanki bedenin mahkûmiyetinin yeni öznelerymiş gibi ele almamaya dikkat eder. Butler tiyatronun performativite tartışmalarına dahil edilmesini reddetmiştir, ne de olsa performans, daha doğrusu oyuncu, cinsel kimliği ontolojik olarak önceleyen ve ardından da üreten birini ima eder. Bir yandan bu suçlamaya karşı çıkmak imkânsızdır. Senaryo ve arşivleme unsurlarını reddeden, tekrarlanan anlamsız edimlerin oyuncunun amaçlılığı içerisinde tam da *özneliği ortaya çıkaracak ve bedenin söylem(ler) sonucu kurulmuş olduğunu açıklığa kavuşturacak* türden bir sanat tarzı olmasına karşın, performans sanatı bile, yani en antihümanist performans bile görülenin varolan olarak kabul edildiği, sınırlandırılmış bir zamanda ve mekânda var olur. Öte yandan Butler'ın suçlaması kültürel ve sosyal varoluşları teşkil eden en karmaşık pratikleri dahi basitleştirmektedir. “Performativite” bir edimden ziyade bir “yineleme” ya da “alıntı” olsa bile, onun yinelemeli yerlerini niçin sadece kuramın ve kuramcılarının görme edimiyle sınırlayalım ki? Tiyatro da bir kuramdır, ya da onun bir “gölge”sidir. Bu gölge her zaman hümanist ideolojinin kaybettiklerini temsil yoluyla geri

Holly Hughes's *Lady Dick* and Split Britches's *Upwardly Mobile Home*– and in the broadly satirical monologues of Italy's Franca Rame, gender is relentlessly exposed as ‘performativity,’ as a system of regulatory norms which the subject ‘cites’ in order to appear in culture.

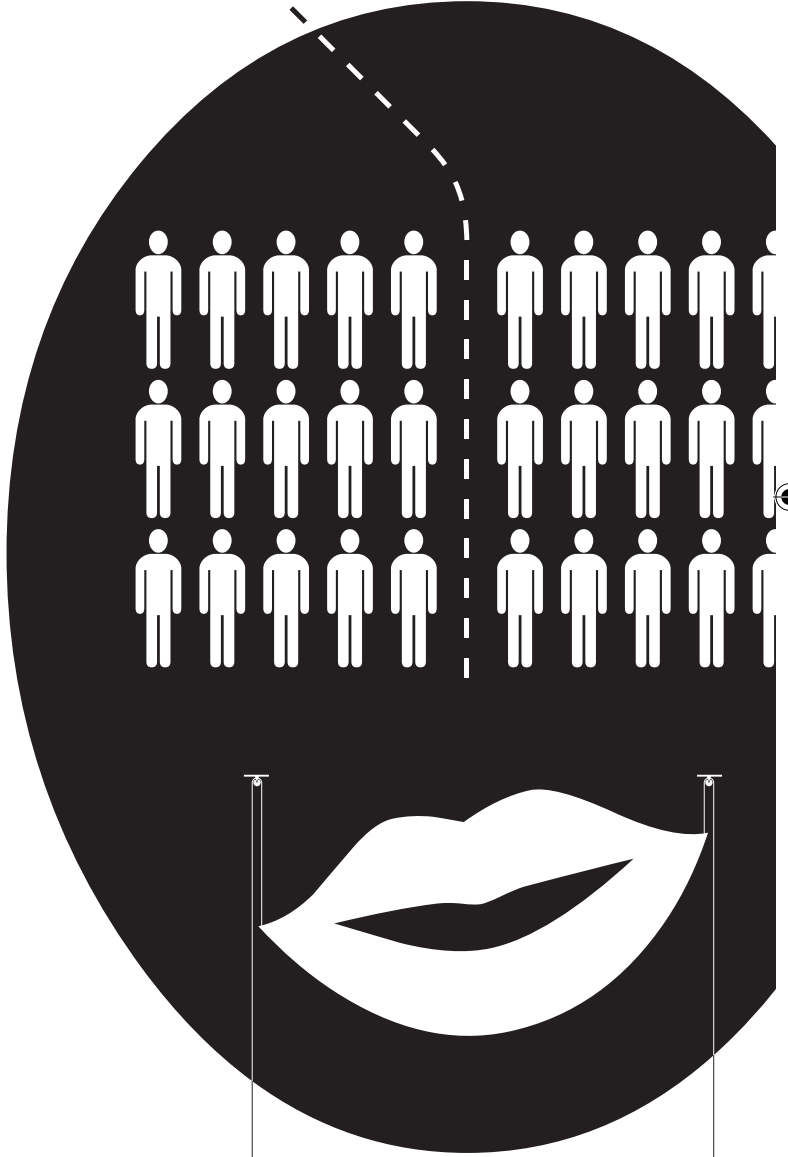
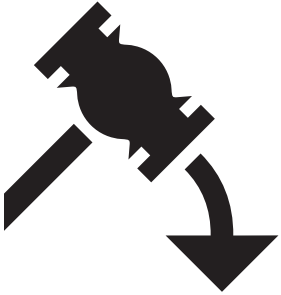
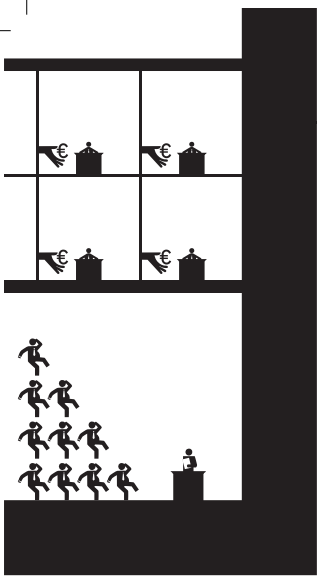
In her recent *Bodies that Matter*, Butler works to correct what she perceived to be a misunderstanding of earlier formulations: some readers of *Gender Trouble* seemed to think that ‘performativity’ assumed a humanist subject that could choose her gender and then perform it. Thus in the new work Butler is careful not to personify norms, discourse, language, or the social as if they were new subjects of the body's sentencing. She rejects discussion of performativity that involves theater since performance, or rather the performer, implies one who ontologically precedes and then fabricates gender effects. On the one hand, this charge is irrefutable. Even performance art that refuses scripting and archiving, that works to separate repetitive nonsignifying acts from a performer's intentionality *precisely in order to reveal subjectivity and the body as effects of discourse(s)* –even the most antihumanist performance exists in a bounded time/space, in the realm of the visual, where what is seen is taken as evidence of being. On the other hand, Butler's charge simplifies the complexity of practices that constitute cultural and social existence. Though ‘performativity’ is not an ‘act’ but a ‘reiteration’ or ‘citation’, why should we restrict its iterative sites to theory and to the theorist's act of seeing? Theater, too, is theory, ‘or a shadow of it.’ Does that shadow always mean humanist recuperation into representation? Performance, as I have written elsewhere, is the site in which performativity materializes in concentrated form, where the ‘concealed or dissimulated conventions’ of which acts are mere repetitions might be investigated and reimaged.

kazanması anlamına mı gelmektedir? Oyunculuk (performans), daha önce de çeşitli yerlerde ifade etmiş olduğum gibi, “performativite”nin yoğunlaşmış biçimde cisimleştiği, “saklanmış yahut başka bir suretin altına gizlenmiş olan geleneklerin” –ki sanat bunların yinelenmesinden ibarettir– sorgulanıp tekrar tahayyül edileceği bir yerdir.

Brecht’in burjuva özneye yönelik tiksintisine rağmen, (feministler gibi) teorik ve pratik olarak özgür irade fikrini tutmaya ihtiyacı vardı. Ancak Brecht’te özgür irade eski niyetli özneye dönüş fikrine işaret etmez –kendi içinde tutarlı hiçbir egonun niyeti belli bir bağlamı (Derrida’nın terimiyle) “doymaz”. Brechtçi sahnede karakter asla odak noktasında değildir, aksine onu seçim yapmaktan ve değişmekten alıkoyan, her zaman da gizlenen tarihsel koşullar vardır odakta. Oyuncu bunu *gösterir* ve gösterdiğini de gösterir, böylece dikkatleri canlandırmadaki virtüözlüğüne değil, ortaya çıkarma edimine, otoriteyi ortaya çıkarmaya değil, praksis olarak ortaya çıkarmaya çeker. Y-efektlerini yaratmak kolay değildir. Ancak bunun karşılığı, özellikle toplumsal cinsiyet söz konusu olduğunda, sersemletici olabilir. Toplumsal cinsiyet “yabancılaştırıldığında” ya da öne çıkarıldığında, izleyici göremediği bir şeyi görmeye başlar: Bir işaretler sistemini, bir işaretler sistemi olarak görür. Toplumsal cinsiyet sözlüğünü oluşturan görünüm, kelimeler, jestler ve tavırlar bedenın yaşam alanından *yine de* ayrılamayacak kimi yanılısamacı tuzaklara dönüşür. Toplumsal cinsiyeti bir ideoloji olarak –yani statükoyu pekiştiren ve kadın ve erkek bedenleri üzerine gerilen bir inançlar ve davranışlar sistemi olarak– anlamak, amacı ideoloji –ve performativite– tarafından daima normal, kabul edilebilir ve kaçınılmaz kılınan şeylerin doğallığını ve aşinalığını sorunsallaştırmak olan *Verfremdungseffekt*’in sonsuz geçerliliğini takdir etmek demektir. ✘

Despite Brecht’s loathing of the bourgeois subject, he needed (and feminists need) to retain, theoretically and politically, the notion of agency. But in Brecht agency does not signal a return to the old intentional subject –no coherent ego’s intentions ‘saturate’ (Derrida’s term) a given context. The character is never the focal point on the Brechtian stage, but rather the always-dissimulated historical conditions that keep her from choosing and changing. The actor *shows* this, and shows his showing, displacing attention from virtuosic impersonation to demonstration –demonstration not of authority, but as praxis. A-effects are not easy to produce. But the payoffs, especially where gender is concerned, can be stunning. When gender is ‘alienated’ or foregrounded, the spectator is able to see what s/he can’t see: a sign system as a sign system. The appearance, words, gestures, ideas, attitudes that constitute the gender lexicon become illusionistic trappings that are *nevertheless* inseparable from, embedded in the body’s habitus. Understanding gender as ideology –as a system of beliefs and behavior mapped across the bodies of women and men which reinforces a social status quo– is to appreciate the continued timeliness of *Verfremdungseffekt*, the purpose of which always is to denaturalize and defamiliarize what ideology –and performativity– makes seem normal, acceptable, inescapable. ✘

Elin Diamond, *Unmaking Mimesis: Essays on Feminism and Theatre* (London: Routledge, 1997), pp. 45-47.  
[*Mimesisi Eski Haline Getirmek: Feminizm ve Tiyatro Üzerine Makaleler*, (Londra: Routledge, 1997), s. 45-47]





# Maskeli Politika: “Son”, “kökenler”, ve politikanın imkânları

## Meltem Ahıska

İnsanda acıma duygusu uyandırabilen pek az şey vardır, pek az şey, ama işin kötüsü, bunlar birkaç kez kullanıldıklarında etkilerini yitirirler. Çünkü insanoğlu kendini isteyerek duygusuzlaştırmak gibi korkunç bir yeteneğe sahiptir. Dolayısıyla, mesela sokakta, vücudunun yanında kol yerine bir et parçası sarkan bir adamı gören bir kişi, ilk seferinde o kadar dehşete kapılır ki, adama bir teklif uzatır. Ancak ikinci defa gördüğünde, sadece üç kuruş verir. Üçüncüsünde ise inanılmaz bir soğukkanlılıkla adamı polise teslim eder.

Bertolt Brecht, *Üç Kuruşluk Opera*

Oymalı bir Japon maskesi asılı duvarımda  
Kötücül şeytanın altınla süslenmiş maskesi  
Bakıyorum da  
Alnındaki şişmiş damarlara,  
Ne zahmetli işmiş iblis olmak, diyorum  
Bertolt Brecht

**S**ürekli bir şeylerin “sonunu” ilan eden bir dönemde yaşıyoruz. “Son” fikrini ele alanlar, sadece “ideolojilerin sonu” ya da “tarihin sonu” gibi konulardan söz eden muhafazakâr kuramlar değil, birçok eleştirel kuram da “bildiğimiz dünyanın sonu”yla<sup>01</sup> uğraşiyor. Hatta Badiou’ya göre bugün bir “dünya” bile yok:

Evet, günümüzde dünya diye bir şey yok, yalnızca tekil ve bağlantısız durumlar var. Dünya yok; bunun nedeni de basit: Gezegendeki yaşayanların çoğunluğunun bir addan, basit bir addan bile yoksun olmaları. Sınıflı toplum, proleterya partileri ya da böyle olduğunu iddia eden partiler, SSCB, ulusal kurtuluş hareketleri, vs. varken, herhangi bir ülkenin herhangi bir köylüsü siyasi bir ad alabiliyordu. Tıpkı herhangi bir şehrin herhangi bir işçisi gibi. Onların maddi durumlarının daha iyi olduğunu söyleyecek değiliz, kuşkusuz değildi, o dünya da mükemmel değildi. Ama sembolik konular mevcuttu ve o dünya bir dünyaydı. Günümüzde, kendilerini “medeniyet” ilan eden emperyal şehirlerin büyük ve küçük burjuvaları

01 Immanuel  
Wallerstein,  
*Bildiğimiz Dünyanın  
Sonu: Yirmi Birinci  
Yüzyıl için Sosyal  
Bilim*, çev. Tuncay  
Birkan (İstanbul:  
Metis, 2000)



dışında, adsızlardan ve dışlanmışlardan başka bir şey yok. “Dışlanmış”, adı olmayanların tek adıdır; tıpkı “piyasa”nın dünya olmayan bir dünyanın adı olması gibi. Gerçek alanında ise, siyasi düşünce de dahil düşünceyi birkaç tekil durumda canlı tutanların durmak bilmez gayretleri hariç, Amerikan Ordusu’ndan başka bir şey yok.<sup>02</sup>

**02** Alain Badiou, *Sonsuz Düşünce*, çev. Tuncay Birkan-Işık Ergüden (İstanbul: Metis, 2006), s. 114.

**03** Bülent Diken, *Nihilizm (Nihilizm)*, (Londra: Routledge, 2009), s. 68.

**04** Zygmunt Bauman, *Siyaset Arayışı*, çev. Tuncay Birkan (İstanbul: Metis, 2000), s. 179.

**05** Hannah Arendt, *Men in Dark Times (Karanlık Zamanlarda İnsan)* (San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1983).

Gerçekten “dünyanın sonu”nda mıyız? Eğer öyleyse, dev bir gümbürtüyle değil cılız bir iniltiyle gelmiş olmalı “son”, çünkü tüm savaşlara ve felaketlere rağmen bu “son”u hazırlayan etkenleri de, bunun sonuçlarını da tümüyle idrak etmekten oldukça uzağız. Bülent Diken’in Bauman’a göndermeyle tartıştığı gibi, “birçok kişi toplumsal gelişme üzerinde bir denetim gücüne sahip olmadığını hissediyor –toplumsal değişmeyi ‘başlarına gelen’ bir şey gibi yaşıyorlar”:<sup>03</sup>

Kolektif yazgılardaki ani yükseliş ve düşüşler günümüzde tekinsiz bir biçimde doğal felaketleri andırmaya başlamıştır, hatta bu karşılaştırma bile gittikçe yetersiz kalmaktadır: Öyle ki, yakında olacak bir depremi ya da yaklaşan bir kasırgayı öngörmek, borsadaki bir sonraki çöküşü ve güvenli gibi görünen kitlesel istihdam alanlarının buharlaşmasını öngörmekten daha kolaydır bizler için.<sup>04</sup>

Öyleyse, “son” sadece belirli bir geçmişin değil aynı zamanda geleceğin de ölümü anlamına geliyor. “Son”la ilgili saptamalara bir yenisini daha eklemek gerekirse, sanırım bugün en endişe verici olan şey, şimdiki hayal etme konusundaki yetersizlik. Modernlik genellikle, şimdiki geçmişten ayırt eden farklılığı ya da değişimi anlamaya yönelik bir ilgiyle ilişkilendirilmiştir; oysa bugün halimizi farklı kılan, her bir değişimin biricik farkını iptal edecek şekilde ardı ardına gelen hızlı değişimler. Gelecekle ilgili bin türlü uyarı ve kaygının yanı sıra, yaşanan değişimlere ya da farklı adlarla ilan edilen çok sayıda “son”a karşı müthiş bir kayıtsızlık var; geriye bir tortu olarak kalan ise çoğunlukla tekrara ve aynılığa duyulan kör inanç. Simone Signoret “özlemin eski tadı yok” demişti, bu meşhur ironik söze benzer bir şekilde artık ilan edilen “son”lar da gerçek bir son olarak tınlamıyor. Bu durumda, insanlığı ve dünyayı ilgilendiren birçok mesele içinde özellikle *politika* ciddi bir sorun olarak öne çıkıyor.

Ancak, “son” belki de düşündüğümüz kadar yeni bir olgu olmayabilir. Hannah Arendt epey bir süre önce asli bir dünya yitiminden, “dünyasızlık”tan söz ediyordu. Brecht’in sözlerine göndermeyle “karanlık zamanlar” üzerine yazdığında<sup>05</sup> sadece “günümüzün” dehşetine ve korkularına değil, belki daha da önemli olarak, anlama ve eyleme yetisinin sakatlandığı belirli bir duruma işaret ediyordu. Bu zamanlar, “insan zihninin karanlık bir belirsizlik içinde dolandığı” bir karmaşa olarak nitelenebilirdi. Dünyanın eprimesi, aynı zamanda politikanın yıpranmasıydı.





Arendt için politika insanın yaptığı dünyaya ait olan bir görünüm alanıdır ve insanların özgürlüğüne yönelmiştir. “Günümüz”deki vahim sorun, bu dünyanın doğallaştırılmış ihtiyaçlara ve hayatın ya da basitçe biyolojik hayatın zorunluklarına indirgenmiş olmasıdır. Özgürlük arayışı yaşama arzusu tarafından gasp edilmiştir. Ayrıca, Brecht’in “karanlık zamanlar” (“Gerçekten, karanlık zamanlarda yaşıyorum!”) üzerine yazdıkları can acıtıcı bir ikilemi ortaya koymaktadır: Şair, iyilik ve bilgeliğin kolayca yan yana durmadığı, hatta bunun imkânsız hale geldiği bir dönemden söz etmektedir. Makul ve iyi gibi görünen bir hayat, “dehşet ve acı çekmeye karşı suçlu bir kayıtsızlığın işaretidir, çünkü ‘kırıksız bir alın duyarsızlık anlamına gelir’, ancak öte yandan ahlaki eylemin yolu, eyleyenin kendisini kaba ve hoyrat kılar. (‘Eşitsizliğe karşı bile olsa öfke, sesi çatallaştırır’).”<sup>06</sup> Bu yüzden, Brecht’in ikilemini açıklarken David Luban şöyle der: “Kargaşa, açlık, isyan, kıyım –hepsi yaşamak istediğimiz hayatla bizim aramıza girer, ve bizi sürekli bu hayatın uzağına savurur.”<sup>07</sup>

**06** David Luban, “Explaining Dark Times: Hannah Arendt’s Theory of Theory” (“Karanlık Zamanları Açıklamak: Hannah Arendt’in Kuram Üzerine Kuramı”), *Hannah Arendt: Critical Essays* (Hannah Arendt: Eleştirel Yazılar) içinde, der. Lewis P. Hinchman ve Sandra K. Hinchman (New York: State University of New York, 1994), s. 81.

**07** Age.

**08** Badiou, s. 114.

**09** Hannah Arendt, *On Revolution* (Devrim Üzerine), (Londra: Penguin Books, 1990), s. 100.

Bu noktada, günümüzde politikaya dair felç edici ikilemleri başka türlü ele alabilmek amacıyla yukarıda sözü edilen “biz” kavramını sorunsallaştırmayı gerekli buluyorum. Eğer Badiou’nun dediği gibi, dünya yoksa; ve bunun nedeni de, “gezegende yaşayanların çoğunluğunun bir addan, basit bir addan bile yoksun olmaları”<sup>08</sup> ise, o zaman sorunsuzca doğal bir “biz”den söz edemeyiz. Politikanın yıpranması ile farklılıkların nasıl tarihsel (ekonomik, toplumsal ve politik) olarak yaratıldığı, daha sonra da “biz” temsili içinde nasıl düzlendiği arasındaki ilişkinin kurulması gerekir. Bunu daha iyi anlayabilmek için “toplum”un, özellikle de ulusal toplumun nasıl *organik* olarak tanımlandığına ve kavrandığına bakmakta yarar olacaktır. Arendt’in yaklaşımı, modern ulusal toplumun organik öncellerini göstermek açısından son derece anlamlıdır. Devrim üzerine ufuk açıcı çalışmasında Arendt, Fransız Devrimi’nin nasıl rıza yerine *tek ve bölünmez bir ortak iradeye* dayandığını, ve öznelarası bir akıl yürütme sürecinden nasıl insanların *kalbine* ve *itimat duygularına* hitap ettiğini tartışır. Devrimi yapanlar, insan yapımı yasaları “kitlelerin” hem güdülendiği hem de yaşamak için boyun eğmek zorunda olduğu “doğal” yasalara teslim etmişlerdir. Arendt *organik* toplum içinde (yapay politikaya karşı) kurulan ve insanların gizli saiklerini ortaya çıkarmaya vurgu yapan bir *yakınlık* alanı saptar. Arendt’e göre tam da bu terörün zemini olmuştur. “Sorun her zaman gizli olanın ortaya çıkarılması, maskelerin düşürülmesi, ikiyüzlülüğün ve yalancılığın ifşa edilmesiydi... 18. yüzyıl terörü henüz hâlâ iyi niyetle uygulanıyordu, ve eğer bu terör sınırsız bir hale geldiyse, bunun tek nedeni ikiyüzlüleri kovalamanın, doğası gereği sınırsız olmasıdır.”<sup>09</sup> Yeni toplumun ideali, “kendine karşı dürüst olmak” haline geldi. Lionel Trilling de, bir zamanlar nesnelere nitelemeye yarayan “samimiyet” (öz, katıksız





10 Lionel Trilling, *Sincerity and Authenticity (Samimiyet ve Sahicilik)* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1972)

11 Arendt, *On Revolution*, s. 86.

12 Arendt, *On Revolution*, s. 78.

13 Arendt, *On Revolution*, s. 77.

anlamında) kavramının modern toplumda nasıl insanlar için değerli sayılan etik bir niteleme olarak kullanılmaya başladığını tartışmaktadır.<sup>10</sup> Dolayısıyla, modern toplumda ruhun çatışmaları kamuya taşınmış ve Arendt'in dediği gibi bunlar çözümsüz olduğu için öldürücü hale gelmiştir. Benzer bir şekilde, samimiyet çerçevesinde baştacı edilen "diğerlerine *merhamet*" de sonuçta "ahlak bozukluğunun ötesinde bir kötülüğe" varmıştır, ki bu temanın Brecht'in yaratıcı çalışmasında nasıl bir yer tuttuğunu daha önce gördük. "Çünkü merhamet mesafeyi iptal ederek insanların arasında duran ve politik meselelerin, yani tüm insanca işlerin yer bulduğu dünyevi alanı yok eder ve politik açıdan bakıldığında, onu konu dışı ve sonuçsuz bırakır."<sup>11</sup>

Arendt'in tartıştığı şekliyle, toplumun organik tasarımının kalbinde yatan en temel politik sorun *ortak düşman* anlayışıdır. Arendt, "halk"ın birliğini kurmak için ortak düşmana nasıl gerek duyulduğunu Rousseau'ya göndermeyle ele alır. Hiç kuşkusuz bütün milliyetçiliklerin en ısrarlı ögesidir bu. Ancak, ortak düşman sadece "dışarıda" değildir. Ortak düşman temasının gücü ve dayanıklılığı içeride olmasından kaynaklanır; ortak düşman aslında her kişinin içindedir. Başka bir deyişle, bu tasarıma göre her yurttaş kendi içinde hem ortak düşmanı hem de ortak çıkarı barındırır, ve ancak içerideki ortak düşmana karşı, yani benliğin hususi çıkarlarına karşı savaşarak ve genel çıkarı bedenleştirerek kişi ulusal politik organın (*body politic*) "hakiki" yurttaşı haline gelir.<sup>12</sup> Sonuçta, kendi içinizdeki, deyim yerindeyse, "yabancı"yı öldürmeniz gerekir. İkiyüzlülüğe karşı savaşın ve samimiyet icrasının ayrılmaz bir parçasıdır bu; içerideki düşmanları (erkek) "kardeşlerden" ayrıştırmak, böylece devlet şiddetini ve ırkçılığı meşrulaştırmak için de bitip tükenmez bir yakıt sağlar.

Ulusal toplum içinde oluşturulan "biz", tam da iktidarın temelidir; ancak, bu iktidar politikaya dayanmaz, Arendt'in deyişiyle "toplumsal sorun" içinde şekillenir. Sadece dışışleri "hakkıyla 'politik' olarak adlandırılabilir, insan ilişkileri ise oldukları haliyle 'toplumsal'ı oluştururlar."<sup>13</sup> Organik toplum bir "organik kendilik" varsayar (ki Durkheim'a göre modern toplumun idealidir bu); bu kendilik, sadece karmaşık bir organizmanın, yani toplumun bir parçası olarak ve sadece onun için varolabilir. Erdemini kanıtlamak için sürekli olarak içsel saiklerini ifşa etmek zorundadır, böylece aldatıcı maskelerle dolanan diğerlerini avlamanın zeminini de onaylamış olur.

Arendt'in tartışması, günümüze ışık tutmak açısından gerçekten önemlidir. Ancak Arendt, "toplumsal" içindeki ("kitle"nin ya da "halk"ın kurgulanması dışında) sınıf sömürsünün biçimlenmesini ve bununla ilişkili "dünyasızlığı" tatmin edici bir şekilde ele almamaktadır. Arendt, toplumsalın içinde bastırılmış olan politik yanla pek ilgilenmez. Ancak, 19. yüzyılın sonunda modernliğin oluşumunu inceleyen eleştirel-tarihsel çalışmalara baktığımızda, aradaki büyük zaman ve nitelik





farkına rağmen, günümüzle çok çarpıcı bir benzerliğe işaret edebiliriz. Bu türden birçok örnekte *parçalanmanın* bugüne benzer bir şekilde politik bir sorun olarak varolduğunu ve “genel çıkar” kuralı altında sınıf oluşum sürecini tanımladığını görebiliriz. Bu hayli önemlidir, çünkü organik toplum fiilen bir ideal, baskıcı bir ideal olmuş, ancak aynı zamanda parçalanmış çalışan sınıfların bütünlük arzusundan türeyerek ona yatırım da yapmıştır. Maderthaner ve Musner’in 19. yüzyıl sonu Viyana’sı bağlamında tartıştıkları gibi,

“aşağı sınıflar için, onları şimdi çevreleyen ve kültürlerini tanımlayan söylemsel saha, en az bununla belirlenen kendi varlıkları kadar anlaşılmazdır. Bu durum, onlara sadece bir parça olarak ulaşır ve varoluşsal ve politik bir sorun haline gelir. Modernizm içinde halka ait olanın varolma şekli parçalılıktır; ki bu aynı zamanda kenara itilmiş olanın bütünlük ve kimlik özlemini üretir.”<sup>14</sup>

- 14 Wolfgang Maderthaner ve Lutz Musner, *Unruly Masses: The Other Side of Fin-de-Siecle Vienna (Hizaya Gelmeyen Kitleler: 19. Yüzyıl Sonu Viyana’sının Öteki Yüzü)* (New York: Berghahn Books, 2008), s. 90.

Bugün parçalanma çok daha büyük bir ölçekte gerçekleşmekte, ve çalışan sınıfların küresel olarak dağıtıldığı ve yalıtıldığı eşitsiz zamansallıklar ve mekânlar üretmektedir. Öte yandan, toplumun iş/arzu çarkı “bireyleri” farklı şekillerde yakalamaktadır. Günümüzün neoliberal idare etme mantığı, toplumsalın bu çok farklı veçhelerini montajlamak ve düzenlemek için sürekli yeni stratejiler geliştirmektedir. Sonuçta toplum, birleştirilme ve idare edilme şekli açısından “organik”ten ziyade “sentetik”tir. Yine de “tek ve bölünmez ortak irade” sürekli olarak gündemde tutulur; gerçi artık bu irade, tek bir otorite ya da ideoloji tarafından değil, “sorumlu” bireylerin ve kuruluşların temsilileri yoluyla ilan edilmektedir. Aslen sentetik olan, organik bir biçimde temsil edilir. Parçalanma tehdidine karşı bireyler kendi “köken” ve “kimlik”lerini aramak için tahrik edildikleri sürece, “organik”, toplumsalın ısrarlı bir mecazı olarak geri gelir. İnsanlar, kendilerini kuşatan ve içlerini delip geçen o büyük karanlığın ortasında “samimiyetle” kendileri olmaya çağrılırlar.

O zaman organik toplumun, parçaları görünmez, hatta “adsız” kılarak imal edildiğini söyleyebiliriz. Ama adsız olanın efsanesi, ya da “modernliğin izleri yok edilmiş ‘öteki’si kitle politikasının mitolojik bir anı olarak geri döner.”<sup>15</sup> Bugün de, ulusal toplumun “organik kökenleri” her zaman parçanın hayaleti tarafından ziyaret edilmektedir, ve bu hayaleti sürekli olarak kovmak gerekir. Bu türden bir şeytan kovma işlemine en iyi örnek birçok yüzüyle birlikte faşizmdir. İspanyol faşistlerinin İç Savaş sırasında söylediklerini hatırlayalım: “Rejimimiz sınıf mücadelesini tümüyle imkânsız kılacaktır, çünkü üretim içinde birlikte yer alan herkes bu şekilde *organik bir bütün* oluşturacaktır. İşgücündeki anarşiyle birlikte *kısmi menfaatlere dayanan suistimalleri* esefle karşılıyoruz, ve bunları her ne pahasına olursa olsun önleyeceğiz.”<sup>16</sup> Bugün çeşitli milliyetçilikler ve “medeniyetler”,

- 15 Maderthaner ve Musner, s. 148.

- 16 “Falanj Kılavuzu, 1934”, aktaran Alun Kenwood (haz.), *The Spanish Civil War: A Cultural and Historical Reader (İspanyol İç Savaşı: Kültürel ve Tarihsel bir Derleme)* (Providence: Berg, 1993), s. 43. (abç)



“kökenleri” canlandırmaya çalışarak organik toplumu, tüm parçalanmasına ve akıbetine rağmen yeniden biçimlendirmeye gayret ediyorlar. Süregiden şeytan kovmalar sadece adsız olanları harcamakla kalmıyor, bir adı olanları da kendi adlarına “iyi ve bilgece” bir hayat yaşamamanın imkânsızlığıyla karşı karşıya bırakıyor.

“Son”unda politikayı farklı bir şekilde tahayyül edebilmek için “organiğin” ötesinde bir yol olabilir mi?

\*\*\*

Sahneyi değiştirelim. Şimdi “çağdaş” Türkiye’de belirli bir ana bakmayı öneriyorum. Türkiye vatandaşı Ermeni gazeteci Hrant Dink, yazı işleri sorumlusu olarak çalıştığı Türkçe-Ermenice Agos gazetesinin şehrin merkezindeki binası önünde, 19 Ocak 2007’de güpegündüz vurularak öldürüldü. Birkaç saat içinde Agos binasının önünde bir kalabalık toplanmıştı. Herkes şok içindeydi ve birçok insan ağlıyordu. Hrant Dink “Ermeni meselesi” üzerine en eleştirel ve insanca yazıları yazmış, kimlik konusundaki klişelere karşı çıkararak insanları 20. yüzyıl başından itibaren ya öldürülen ya yurdundan sürülen Türkiye Ermenilerinin trajik hikâyelerini dinlemeye çağırılmıştı. İnsanları, resmi ideoloji tarafından imal edilmiş ve dayatılmış hafıza kaybını sorgulamaya ve anılarını birbirleriyle paylaşmaya davet etmişti. Sadece geçmişî hatırlamanın yolları üzerine düşünmeyi değil, şu andaki adalet ve özgürlük sorunları üzerine konuşmayı da önermişti. Ermeni meselesini, çoğu zaman yapıldığı gibi uluslararası bir mesele olarak değil, Türkiye’de yaşayan tüm insanlara ait bir politik sorun olarak ortaya koymuştu. Birçok kez suçlanmış, tehdit edilmiş, yargılanmış ve en son olarak da şaibeli 301. maddeden (Türklüğe hakaret) hüküm giymişti. Hrant Dink, Türkiye’de tehdit edilen ve katledilen ne ilk Türkiye Ermenisi ne de ilk muhalif gazeteciydi. Öldürülmesi ile ilgili yasal dava süreci de diğerlerinden çok farklı değil, dava hâlâ adaletin gerçekleşeceğine dair fazla bir umut taşımadan devam ediyor. Yine de Hrant Dink’in cenazesi bir dönüm noktası oldu.

O gün cenazede 200 binden fazla insan vardı. Şehrin merkezinde o gün göze görünen, cenazeye gelme nedenleri ne olursa olsun, Hrant Dink maskeleri takmış, Türkçe, Ermenice, Kürtçe yazılmış “Hepimiz Ermeniyiz” ve “Hepimiz Hrant Dink’iz” pankartlarını taşıyan muazzam bir kalabalıktı. Bu (çoğunlukla) sessiz kalabalık, Hrant Dink’in katledilmesinin ve hâlâ kanayarak acı veren Ermeni meselesinin politik niteliğine tanıklık etmek üzere bir *persona*’yı cisimleştiriyordu. Muhtemeldir ki orada Kürtçe pankart taşıyan Türkler, Ermenice pankart taşıyan Kürtler vardı; hiçkimse o noktada katılımcıların niyetlerini ya da samimiyetlerini sorgulamıyordu. Her kişi “bölünmez” organik toplumu bozan bir parçayla özdeşleşiyor ve bunu izleyicilere

17 Eski zamanda tiyatro oyuncularının sahnede taktığı maskeyi imleyen Latince bir sözcük.

18 Arendt, *On Revolution*, s. 106 (abç).

büyük bir hüznle ama haysiyetle gösteriyordu. Her kişi maskeli bir oyuncuydu, ve bu şekilde resmi tarihin şiddetiyle doldurulmuş olan kendiliğine (organik kendilik) karşı çıkmayı mümkün kılan bir mesafeye sahip çıkıyordu. *Persona*'nın<sup>17</sup> “iki işlevi vardı: oyuncunun kendi yüzünü ve çehresini saklıyor, daha doğrusu bunların yerine geçiyor, ancak bunu *sesin iletilmesini* mümkün kılacak şekilde yapıyordu.”<sup>18</sup> Hrant Dink'in cenazesi Türkiye'deki ezici modernlik/milliyetçilik şantajlarının ötesinde farklı türden bir politikayı sahneye koyan ve görselleştiren çok önemli bir olaydı. Bastırılmış tarihle yüzleşmeye kalkışan nadir kamusal olaylardan biriydi. Bu anın, politikada yeni imkânları, maskeli bir politikayı tahayyül etmek açısından çok anlamlı olduğunu düşünüyorum.

Toplumun başka birçok kesiminden insan da bu olayı etkileyici bulmuş olmalı. Hrant Dink'in cenazesinin etkisi muazzam oldu. Bu olayı, Türklük ve milliyetçilik üzerine ateşli tartışmalar ve bir dizi maskeli gösteri izledi. Önce, kendilerine milliyetçi diyen birtakım gençler, futbol stadyumlarında Ogün Samast (Hrant Dink cinayetinin katil zanlısı) olduklarını iddia ettiler. Kısa bir süre sonra Türkiye'nin büyük şehirlerinde, çoğunlukla AKP iktidarıyla ilişkilendirilen tehditlere karşı laikliği ve (milliyetçiliğin modern versiyonu olarak) ulusalcılığı savunan büyük gösteriler gerçekleşti. Hrant Dink maskelerine gizli bir yanıt olarak ulusalcılar Atatürk maskeleri taktılar ve “Hepimiz Atatürk'üz” diye sloganlar attılar. Tüm bu gösterilerde maske dolayımıyla iletilen ses çok manidardı. Maske sayesinde kimilerinin bir katille özdeşleştiği, kimilerinin de kendi bedenlerini ve farklarını silerek, diğerleri (özellikle de “Batı”) görsün diye bir şey olarak ulus haline geldikleri açıkça görünür oldu. Ulusalcılar bedenlerini ulusun bayrağına sarıp, çoktan ölmüş pederşahi önderin maskelerini takarak Türk ulusunun “zamansız” kökenlerinden yeniden yardım istediler, ama tuhaftır ki bunu maskeli bir gösteriyle yaptılar. Bu yüzden de organik toplumun varsayılan doğallığını bozarak ulusalcı bir gösterinin nasıl sentetik olarak kurulduğunu gözler önüne serdiler.

Maskeli politika görünüm alanını öne çıkarır ve ilginç bir şekilde içinde yaşadığımız toplumu niteleyen sentetik biçimlenişi görünür kılar. Örneğin, kapitalizmin tüketim mantığına göre kim olduğunuz nasıl görüldüğünüze bağlıdır; kendine ait bir canı olmayan ama “en yüce varlık” sayılan paranın dolayımıyla insanların kamusal alanda birbirlerine nasıl görüldüğü kapitalizmin kaçınılmaz bir boyuttur. Ancak, kapitalizmin neoliberal idaresi, insanları aynı zamanda, ağır bir ahlaki buyrukla, “hakiki” bir vatandaş olmak için ruhlarını eğiterek aldatıcı görünümlere karşı çıkmaya zorlar. Toplumun ve kendiliğin organik ve sentetik tasavvurları arasında bir çatışma süregitmektedir. Bu çatışma, aynı zamanda, (dünyada yeni imkânlar açan) *politika* ile (aynılık ve kapanma buyruğu olarak) *anti-politika* arasındaki farkla ilişkilidir. Yukarıda söz edilen maskeli eylem örneklerinde bunu açıkça görebiliriz.



Ulusalıcı gösteriler tüm laiklik iddialarına karşın ulus için bir kendini kurban etme ayini olarak ortaya çıkıyordu. Gösterilere katılan kişilerin özel talepleri ulusal ikonografinin genel temsili tarafından boyunduruk altına alınmıyordu. Yeni talepler, varolabilmek için bir dünya bulamıyordu. Öte yandan, Hrant Dink'in cenazesinde insanlar, Türkiye'de bir Ermeni olarak Dink'in tarihsel ve *tikel* varlığına tanıklık yoluyla, haysiyetsizleştirilmiş ve gözden çıkarılmış bir azınlık figürüne bir dünya vermeye çalışıyorlardı. Böylece "genel" tarafından ezilmiş (kendinin ve öteki'nin) farklılıkları kamusal alanda yeniden vücut buluyor ve yeniden yapılandırılıyordu. Ulusalıcı gösterilerde, ulusal benlik adı altında paradoksal olarak kendiliğin yok edilmesiyle gerçekleşen bir organik kendilik taklidi söz konusuyken, Hrant Dink'in cenazesinde zorunlu olarak kendi tekilliğini yok etmeden dünyada yeni bir yer açarak bir diğeriyle dayanışma kurmak mümkün olabiliyordu.<sup>19</sup>

- 19 Şükrü Argın'a göre Hrant Dink'in cenazesinde gerçekleşen eylem, temsile dayalı politikadan önemli bir kopuş anıydı; ve "biz" in anlamını da dönüştürüyordu. "Orada bir araya gelenlerin çoğunluğu, birini ya da bir şeyi temsilen değil şahsen, kendisi olarak orada bulunuyordu." Ancak, Argın bu eyleme katılanların kendi kimliklerini ortaya koymaktan ziyade, ne olmak istemediklerini göstermek amacıyla üzerlerindeki kimliği çıkarıp attıklarını da önemle vurguluyor. Argın burada, özne (onun deyişiyile "post-özne") olmanın bir imkânını buluyor: "Olmayarak Olma". Şükrü Argın, *Krizden Önce, Krizden Sonra: Yaşlanan İnsanlık, Gençleşen Kapitalizm*, (söyleşi: Osman Akınhay) (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2009), s. 120-121.

- 20 Etienne Balibar, "Europe as Borderland" ("Bir Sınır Bölgesi olarak Avrupa"), *Society and Space*, 27:2 (2009), s. 202.

Maskeli politika önemli, çünkü toplumsalın içinde zaten varolan ama ya sadece teknik ya da doğal olarak organikmiş gibi gösterilen, ve asla politikliği kabul edilmeyen "sentetik" düzenlemeleri politikleştirebilir. Maskeli politika, "organik" olarak bastırılmış olanın görünebileceği bir politik alan yaratma imkânını taşıyor. Milliyetçilik/ulusalcılık tarafından ele geçirildiğinde bile maskeli politika organığın oluşturulmasında yer alan şiddeti (ve cinayeti) ve feda edileni ortaya çıkarıyor. Bugün Türkiye'de faşistlerin "maske"yi en büyük tehlike olarak görmelerine şaşmamalı; "Maskeli Tehdit" adını taşıyan web sitesi tüm saldırganlığıyla Kürt "teröristleri"nin isim listelerini yayınlamaya çalışıyor.

Bugün, özellikle genetik yapısı değiştirilmiş gıdaların yaygınlaştığı bir çağda organığe karşı bir ilgimiz olabilir, ancak tarihsel olarak organik sadece izi silinmiş olanların, özellikle de köylülerin bir zamanlarki organik hayatının anılarına işaret edebilir. Yitirilmiş bütünlüğün hayaletlerini yeniden canlandırmaktansa, yaratıcı bir politik biçim yoluyla parçanın hayaletlerine can vermeye çalışabiliriz. Günümüzde bu daha da acil bir hale gelmiştir. Etienne Balibar, Avrupa'da "yarı-askeri bir zorlamayla oluşan 'güvenlik sınırları'nın yol açtığı şiddet dolu dışlama süreçleri"nin "politik bir düşman olarak yabancı figürünü" yeniden yarattığını söylüyor.<sup>20</sup> Balibar'ın buna karşı "politik bir alan" yaratmayı önermesini çok anlamlı buluyorum. Bu alan doğal olarak ortaya çıkmayacak; kasıtlı bir çaba ve eylemle bu alanın görünür olacak şekilde inşa edilmesi lazım.

Bugün Öteki'ye karşı merhametin *sınırları* oldukça aşikâr, ve bunlar da bir "son" a dayanmış durumda. Yakın zamanlarda (Hrant Dink'in katliyle de ilişkili olan) Ergenekon davasında "En iyi Kürt ölü Kürttür" dedikleri bildirilen müvekkillerini savunmaya çalışan avukat Metin Çetinbaş, lafını sakınmadan şöyle bir soru





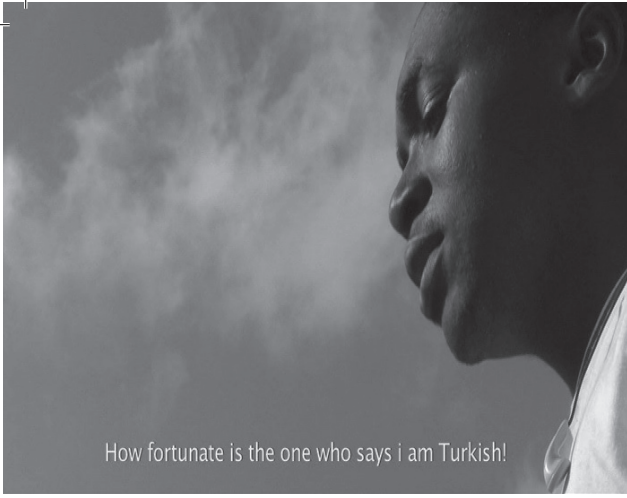
21 Neşe Yaşın, “Kürtlerin ölmesini istemek en büyük suçtur”, *Birgün* (14 Haziran 2009)

sordu: “Kürtlerin ölmesini temenni etmek suç mudur?” Neşe Yaşın, bu utanmazca cümlenin insanlığa karşı en büyük suç olduğunu yazıyor<sup>21</sup>. Ama bugünlerde insanlık kimin umurunda? Tüm “doğal” maskelerin yırtılmakta olduğu, örneğin Türkiye’nin yıpranmış Batı maskesini umutsuzca yüzüne tutmaya çalıştığı bir zamanda, kenara itilmiş ve gözden çıkarılmışlarla paylaştığımız içimizdeki o “ortak düşmanı” ihtimamla seçilmiş politik maskeler yoluyla çağırabilir ve Fransa’da 1968 Mayısı’nda öğrencilerin Daniel Cohn-Bendit’i savunmak için söyledikleri gibi “Hepimiz sakıncalıyız” diyebiliriz. Ya da, Türkiye’deki milliyetçiliğin “Vatan mevzubahis ise gerisi teferruatır” hükmüne karşı “Hepimiz teferruatız” denilebilir. Elbette ki, bu gösteriler günümüzün tüm etik ve politik açmazlarını çözmeye yetmeyecektir, ama en azından bu karanlık zamanlarda bir “ad”ın ne anlama geldiğini sorgulamaya yarayabilir. ✘

**MELTEM AHISKA** • Boğaziçi Üniversitesi Sosyoloji Bölümü öğretim üyesi. Garbiyatçılık, toplumsal bellek, toplumsal cinsiyet ve ilişkili konularda yazdığı yazılar çeşitli ulusal ve uluslararası dergilerde ve kitaplarda yayımlandı. *Akıntıya Karşı*, *Zemin*, *DeFTER*, *Pazartesi* dergilerinin kurucu yayın kolektiflerinde yer aldı; e-dergi *Red Thread*’in yayın kurulu üyesidir. *Aradığınız kişiye şu an ulaşamıyor: Türkiye’de Hayat Tarzı Temsilleri, 1980-2005*; ve *Hikâyemi Dinler misin? Tanıklıklarla Türkiye’de İnsan Hakları ve Sivil Toplum* adlı sergilerin küratörlüğünü ve aynı başlıklı kitapların yazarlığını Zafer Yenil ile birlikte gerçekleştirdi. *Havalandırma* adlı bir şiir kitabı vardır. *Radyonun Sihirli Kapısı: Garbiyatçılık ve Politik Öznellik* başlıklı kitabı (Metis, 2005) İngilizce olarak I.B.Tauris yayınevi tarafından yayımlanacaktır.

*For the task assigned them  
Men aren’t smart enough or sly  
Any rogue can blind them  
With a clever lie.*

**Bertolt Brecht,**  
*The Threepenny Opera*



How fortunate is the one who says i am Turkish!



How fortunate is the one who says i am Turkish!



How fortunate is the one who says i am Turkish!



How fortunate is the one who says i am Turkish!



How fortunate is the one who says i am Turkish!



How fortunate is the one who says i am Turkish!

**Erkan Özgen, Köken | Origin, 2008**

# Politics with a Mask: The ‘end’, the ‘origins’, and the possibilities of politics

## Meltem Ahıska

There are a few things that’ll move people to pity, a few, but the trouble is, when they’ve been used several times, they no longer work. Human beings have the horrid capacity of being able to make themselves heartless at will. So it happens, for instance, that a man who sees another man on the street corner with only a stump for an arm will be so shocked the first time that he’ll give him sixpence. But the second time, it’ll be only a threepenny bit. And if he sees him a third time, he’ll hand him over cold-bloodedly to the police.

Bertolt Brecht, *The Threepenny Opera*

On my wall hangs a Japanese carving  
The mask of an evil demon, decorated with gold lacquer  
I observe --  
The swollen veins of the forehead, indicating  
What a strain it is to be evil

Bertolt Brecht

01 Immanuel Wallerstein,  
*The End of the World as We  
Know It: Social Science for  
the Twenty First Century*  
(Minneapolis: University  
of Minnesota Press, 2001)

**W**e live in an age of perpetual announcements of the ‘end’. Not only conservative theories such as those that talk about the ‘end of ideology’ or the ‘end of history’, but also many critical theories engage with ‘the end’ of ‘the world as we know it’<sup>01</sup>. Or as Badiou would say, there is not even a ‘world’ today:

Yes, today there is no world, there is nothing but a group of singular disconnected situations. There is no world simply because the majority of the planet’s inhabitants today do not receive even the gift of a name, of a simple name. When there was class society, proletarian parties (or those presumed to be such), the USSR, the national wars of liberation, etc., no matter which peasant in no matter in what region – just as no matter which worker in no matter what town – could receive a political name. That is not to say that their material situation was better, certainly not, nor that that world was excellent. But symbolic positions existed, and that world was a world. Today, outside of the grand and petty bourgeoisie of the imperial cities, who proclaim themselves to be ‘civilization’,



you have nothing apart from the anonymous and excluded. ‘Excluded’ is the sole name for those who have no name, just as ‘market’ is the name of a world which is not a world. In terms of the real, outside of the unremitting undertakings of those who keep thought alive, including political thinking, within a few singular situations, you have nothing apart from the American Army.<sup>02</sup>

**02** Alain Badiou, *Infinite Thought* (London: Continuum, 2003), p. 121.

Are we really at ‘the end’ of ‘the world’? If the end has come, surely it has come not with a bang but a whimper – despite all wars and catastrophes – since we are far from fully conceiving neither the antecedents nor the aftermath with regard to ‘the end’. As Bülent Diken argues referring to Bauman, “many people no longer feel that they have control over social development – they experience social change as something that ‘happens to’ them.”<sup>03</sup>

**03** Bülent Diken, *Nihilism* (London: Routledge, 2009), p. 68.

The sudden upheavals and downfalls in collective fortunes today acquire an eerie likeness to natural catastrophes, though even this comparison looks increasingly like an understatement: as it happens, we have these days better means to anticipate the imminent earthquake or approaching hurricane than to predict the next stock-exchange crash...<sup>04</sup>

**04** Zygmunt Bauman, *In Search of Politics* (Cambridge: Polity Press, 1999), p. 170.

It seems that the ‘end’ is not only about the termination of a certain past, but at the same time the death of the future. If I may join in the current tendency to depict the ‘end’, I suggest that what is most alarming today is the inability to imagine the present. Modernity has often been associated with an interest to understand the difference, or in other words the change that defines the present, but today the difference of ‘our’ present is the accelerated and inflated rate of consecutive changes that cancel their unique difference. Together with innumerable anxieties about the future, there exists a strong indifference to changes or even to ‘ends’ as their number and labels proliferate; and what remains, as sediment, is mostly a blind faith in repetition and sameness. So even the ‘ends’ do not sound like real ends, akin to Simone Signoret’s famous ironic phrase ‘nostalgia isn’t what it used to be’. In this situation, among many things concerning the state of humanity and the world, *politics* is significantly at stake.

**05** Hannah Arendt, *Men in Dark Times* (San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1983).

The ‘end’ may not be something very new, though. A few decades ago, Hannah Arendt was already talking about a radical loss of the world, a ‘worldlessness’. When she wrote about the ‘dark times’ with reference to Brecht’s lines<sup>05</sup>, she was not only pointing to the terrors and horrors of ‘our times’, but more than that, to a particular situation within which the capacity to understand and act has been mutilated. It is in these times of confusion that ‘the mind of man wanders in obscurity’. The erasure of the world has been simultaneously the erasure of politics. For Arendt, politics is a space of appearances that belongs





to the ‘world’ as a man-made place and oriented to the freedom of human beings. The fatal problem with ‘our times’ has been the reduction of this world to naturalized needs and the dictates of life, or rather, biological life. The quest for freedom has been hijacked by the desire for survival. Furthermore, the way Brecht had written about the ‘dark times’ (‘Truly, I live in dark times!’) introduces a painful dilemma: the poet speaks of a time in which it is hard, if not impossible, to reconcile goodness and wisdom. What seems to be a moderate and good life is ‘a sign of guilty indifference to horror and suffering, for ‘a smooth forehead suggests insensitivity’, while on the other hand the path of moral action makes the actor coarse and brutal himself. (‘Anger, even against injustice, makes the voice hoarse’)<sup>06</sup>. Therefore, says David Luban in explaining Brecht’s dilemma, ‘disorder, hunger, uprising, massacre –all come between us and the life we would wish to lead, pushing us steadily away from it.’<sup>07</sup>

**06** David Luban, ‘Explaining Dark Times: Hannah Arendt’s Theory of Theory’, in *Hannah Arendt: Critical Essays*, Lewis P. Hinchman and Sandra K. Hinchman (eds.) (New York: State University of New York, 1994), p. 81.

**07** Ibid.

**08** Badiou, p. 121.

At this point, I find it necessary to problematize the concept of ‘we’ that figures in the above paragraphs, in order to repose the question about the paralyzing dilemmas of politics today. If, as Badiou says, ‘there is no world simply because the majority of the planet’s inhabitants today do not receive even the gift of a name, of a simple name’<sup>08</sup> then we cannot just assume a natural ‘we’. The erosion of politics has to be connected to how differences have been first historically (economically, socially and politically) made, and then bulldozed in the representation of ‘us’. For a better understanding of this, it is worthwhile revisiting how ‘society’, particularly national society has been defined and conceived as being *organic*. Arendt’s approach is extremely helpful for showing the organic presuppositions of modern national society. In her illuminating work on revolution, Arendt discusses how the men of the French Revolution referred to a *one and indivisible common will* rather than consent, and how they appealed to *heart and good faith* rather than the intersubjective procedures of reason. They surrendered the man-made laws to the ‘natural’ laws that the ‘masses’ were both driven by and had to obey for life. She depicts the *intimacy* that is constructed within the *organic* society (as opposed to artificial politics) that emphasized unmasking the hidden motives of people. That had been the very ground of terror according to her. ‘It was always a question of uncovering what had been hidden, of unmasking the disguises, of exposing duplicity and mendacity... The eighteenth-century terror was still enacted in good faith, and if it became boundless it did so only because the hunt for hypocrites is boundless by nature’<sup>09</sup>. ‘Being true to your self’ became the ideal of the new society. Lionel Trilling also discusses how ‘sincerity’, which was once a term that defined the quality of objects, became a valued ethical label of human beings in modern society.<sup>10</sup> Therefore, in modern society, the conflicts of the soul were carried unto the public, and because they were

**09** Hannah Arendt, *On Revolution* (London: Penguin Books, 1990), p. 100.

**10** Lionel Trilling, *Sincerity and Authenticity* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1972)





insoluble, says Arendt, they became murderous. Similarly the much glorified *compassion* for others on the basis of sincerity resulted in ‘wickedness beyond vice’, a theme that Brecht had dwelled on in his creative work as we have seen above. ‘Because compassion abolishes the distance, the worldly space between men where political matters, the whole realm of human affairs, are located, it remains, politically speaking, irrelevant and without consequence.’<sup>11</sup>

11 Arendt, *On Revolution*, p. 86.

The core political question that lies at the heart of the organic conception of society, as discussed by Arendt, is the notion of *common enemy*. Arendt refers to Rousseau to discuss how the common enemy is required to unify ‘the people’. Needless to mention, this has been a persisting feature of all nationalisms. However, the common enemy is not only ‘outside’. The unifying power of the common enemy owes its persistence and strength to its presence inside, within each particular person. In other words, according to this conception, each citizen carries within ‘himself’ both the common enemy and the general interest, and only by fighting against the common enemy within, that is, fighting against the particularistic interest of the self, and embodying the general interest the person becomes a ‘true’ citizen of the national body politic.<sup>12</sup> Or, in other words, you have to kill the ‘alien’ in you in order to exist. This is part and parcel of the war against hypocrisy, and the performance of sincerity. And it provides an unending fuel for distinguishing the enemies and ‘brothers’ within, thus justifying state terror and racism.

12 Arendt, *On Revolution*, p. 78.

The forged ‘we’ of the national society then, is the very basis of power based not on politics but within the ‘social question’, in Arendt’s terms. Only foreign affairs ‘can be properly called ‘political’, while human relations as such constitute ‘the social’.<sup>13</sup> The organic society presupposes the ‘organic self’ (which Durkheim also posited as an ideal for modern society), which could exist only as part of, and only for the complex organism, the society. ‘He’ would have to continuously reveal his inner motivations to prove his virtue, thereby affirming the ground set for hunting down others bearing deceitful masks.

13 Arendt, *On Revolution*, p. 77.

The significance of Arendt’s arguments for shedding light on the present is indisputable. However, Arendt does not fully discuss the configuration of class exploitation (other than the construction of the ‘mass’ or the ‘people’) within the social, and the consequent ‘worldlessness’. She does not attend to the repressed political within the social. But when one looks at critical-historical studies that focus on the formation of modernity at the end of the 19<sup>th</sup> century, despite the vast gap in time and character, there is a striking parallel to our day. In many settings, one could see *fragmentation* as a political question that resembles today, and that defines the process of class formation under the rubric of the general interest. This is important because





the organic society has actually been an ideal, a repressive ideal indeed, yet investing in and deriving from the desire of wholeness of the fragmented working classes. As Maderthaner and Musner argue, within the context of Vienna at the end of the 19<sup>th</sup> century:

To the lower classes, the discursive field that now surrounds and defines their culture is as little comprehensible as their own existence determined by it. This is accessible to them only as a fragment and becomes an existential and political question. The fragmentary is the form of existence of the popular under modernism, producing at the same time the yearning of the marginalized for wholeness and identity.<sup>14</sup>

- 14** Wolfgang Maderthaner and Lutz Musner, *Unruly Masses: The Other Side of Fin-de-Siecle Vienna* (New York: Berghahn Books, 2008), p. 90.

Today, fragmentation is occurring on a much wider scale, producing uneven temporalities and spaces, within which working classes are globally dispersed and marginalized. On the other hand, the work/desire machine of society differentially captures the ‘individuals’. The neo-liberal logic of government of our times continuously develops strategies to assemble and regulate these diverse aspects of the social. Thus, society is more ‘synthetic’ than ‘organic’ in its mode of assemblage and governance. However, the ‘one and indivisible common will’, although no longer enacted by one solid authority or ideology but through the representations of ‘responsible’ individuals and corporations, is nevertheless continually evoked. That which is represented as having an organic form is in fact synthetic. The organic rebounds as a persistent metaphor for the social as long as individuals are provoked to search for ‘origins’ and ‘identity’ against the threat of fragmentation. They are called to ‘sincerely’ claim selfhood amidst the vast darkness that cuts through them.

- 15** Maderthaner and Musner, p. 148.

The organic society, then, is fabricated by making the fragments invisible, and even ‘nameless.’ But the myth of the nameless, or ‘traceless ‘other’ of modernity’ returns as a mythological moment of mass politics.<sup>15</sup> The ‘organic origins’ of national society is always haunted by the spectre of the fragment, which should be constantly exorcized. Fascism in its many facets is the ultimate example for this kind of exorcism. Let us remember the proclamation made by the Spanish fascists during the Civil War: ‘Our regime will make class struggle totally impossible, since all those cooperating in production will constitute an *organic whole* therein. We deplore and shall prevent at all costs *the abuses of partial vested interests*, as well as anarchy in the workforce’.<sup>16</sup> Today various nationalisms and ‘civilizations’ attempt to evoke the ‘origins’ to recast the organic society despite its fragmentation and doom. The ongoing exorcisms not only waste the nameless, but also leave those with a name with an impossibility to lead a ‘good and wise’ life in their own name.

- 16** ‘Guidelines of the Falange, 1934’, cited in Alun Kenwood (ed.), *The Spanish Civil War: A Cultural and Historical Reader* (Providence: Berg, 1993), p. 43 (emphasis mine).

Could there be a way beyond the ‘organic’ for re-imagining politics at ‘the end’?



\*\*\*

Let us change the scene. I suggest we look at a certain moment in ‘contemporary Turkey’. The Turkish-Armenian journalist Hrant Dink was shot dead in broad daylight on 19 January 2007 in front of the building (in the centre of Istanbul) where he worked as the chief editor of the Turkish-Armenian journal *Agos*. Within a few hours, people started to gather in front of the *Agos* building. Everybody seemed shocked, and most were in tears. Hrant Dink had written on the ‘Armenian question’ in the most critical and humanly way, he had opposed clichés on identity, and instead called people to hear the tragic stories of the Turkish-Armenian people who had been killed or exiled since the beginning of 20<sup>th</sup> century in Turkey. He had invited people to question the fabricated and enforced amnesia of the official ideology, and share memories. He had suggested thinking about ways of not only remembering the past but of talking about the questions of justice and freedom now. He had posed the Armenian question, not in the oft-adopted international context, but as a question of politics belonging to all the people in Turkey. On several occasions he had been accused, threatened, tried and finally penalized by the infamous Code 301 (Insulting Turkishness). Hrant Dink was not the first Turkish-Armenian or the first critical journalist in Turkey to be threatened and assassinated. The court case about his assassination is no different either; it still goes on without much hope for justice. Yet his funeral set a turning point.

There were about 200 thousand people that day at Hrant Dink’s funeral. What *appeared* there, in that central space of the city, whatever their motivations for coming to the funeral, a huge crowd of people with masks of Hrant Dink, and with pamphlets that read ‘We are all Armenians’ and ‘We are all Hrant Dink’ in Turkish, Armenian and Kurdish. The (mostly) silent crowd embodied a *persona* to testify to the political character of Hrant Dink’s assassination, and the hurting and bleeding Armenian question. Turks may have carried pamphlets in Kurdish, and the Kurdish in Armenian, nobody was questioning the internal motivations or even the sincerity of the participants at that point. Each person was identifying with a fragment that disrupted the ‘indivisible’ organic society, and displaying a dignified sadness to the spectators. Each person was an actor with a mask that claimed the distance to defy the selfhood (the organic self) that has been stuffed with the violence of official history. The ‘persona’, (a Latin word which signifies the mask ancient actors used to wear in a play), ‘had two functions: it had to hide, or rather to replace, the actor’s own face and countenance, but in a way that would make it possible for *the voice to sound through*’.<sup>17</sup> Hrant Dink’s funeral was a very important event in Turkey that staged and visualized

<sup>17</sup> Arendt, *On Revolution*, p. 106 (emphasis mine)



a different kind of politics beyond the oppressive blackmails of modernity/nationalism. It was one of the rare public events that attempted to come to terms with the repressed history of the country. I find that moment extremely meaningful in terms of imagining new possibilities for politics, a politics with a mask.

Many other people from all camps must have found it equally impressive. The impact of Hrant Dink's funeral was immense. What followed were heated debates about Turkishness and nationalism, and a series of performances with masks in Turkey. First, some young people who called themselves nationalists, during football matches declared themselves to be Ogün Samast – the alleged murderer of Hrant Dink. Soon after there were huge nationalist demonstrations in the big cities of Turkey defending laicism and nationalism against the threats, mostly associated with the AKP in power. As an implicit reply to Hrant Dink masks, the nationalists wore Atatürk masks, and shouted slogans such as 'We are all Atatürk'. In all these performances, the voice that comes through the mask was significant. Through the mask, it became more apparent that some identified with a murderer, and some symbolically liquidated their bodies and differences by becoming the nation as a *thing* for others (especially 'the West' to see). They wore national flags, and masks of the long dead patriarchal leader re-invoking the 'timeless' origin of the Turkish nation but strangely only through a performance with a mask. They inevitably disrupted the assumed naturalness of the organic society, and revealed the synthetic making up of a nationalist performance.

Politics with a mask prioritizes the space of appearance, and interestingly reveals the synthetic figurations that characterize our society. For example, you are what you appear to be according to the logic of consumption; how people appear to each other in public, through the mediation of money, which has no soul but deemed as the most 'sublime entity', is already an inevitable dimension of capitalism. However, the neo-liberal government of capitalism also compels people, by the grave moral imperative of being 'true' citizens, to go against deceptive appearances through educating their souls. The organic and synthetic conceptions of the self and society are at a clash. The clash also regards the conflict between *politics* (the opening up of different possibilities in the world) and *anti-politics* (the imperative of sameness and closure). This we see clearly in the examples of public actions with masks cited above. Despite its claims of secularism the nationalist demonstrations in Turkey appeared as a rite of sacrifice for the nation. The particular demands of each person joining the demonstrations were subsumed under the general representation of the national iconography. The new demands could find no world to exist. However in the funeral of Hrant Dink, people were giving a world to an abjected and disposed

**18** According to Şükrü Argin, the gathering at Hrant Dink's funeral was a significant reversal of representational politics, thus altering the meaning of 'we'. "The majority of the people were not there to represent someone or something, but they were there in person, as their *own selves*". However, Argin makes it clear that the participants were not in an effort to declare their own identity; instead, they were tearing down their existing identities in order to show what they refuse to be. Argin finds in this a new possibility for being a subject (a 'post-subject', as he calls it): "being through not being".

Şükrü Argin, *Krizden Önce, Krizden Sonra: Yaşlanan İnsanlık, Gençleşen Kapitalizm*, (interviews with Osman Akinhay) (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2009), pp. 120-121.

**19** Etienne Balibar, 'Europe as Borderland', *Society and Space* 27:2 (2009), p. 202.

**20** A court case was opened in 2008 in Turkey to try the active members (ranging from army commanders to professors and journalists) of the illegal organization 'Ergenekon', or 'deep state' in popular terms, which is held responsible for planning *coup d'états*, and being involved in various armed assaults. The court case has been based on the

figure of a minority, testifying to his historical and *particular* presence as an Armenian in Turkey. The differences (of oneself and the other) that have been crushed by 'the general' were re-embodied and re-configured in the public space. If in the former there was a parody of the organic self – paradoxically through self-annihilation under the disguise of national selfhood; in the latter, solidarity with each other was possible without necessarily erasing the singularity of each but through creating a new space to be in the world.<sup>18</sup>

Politics with a mask is important because it bears the potential to politicize the already existing 'synthetic' arrangements of the social which are shown either as solely technical or naturally organic, but not political. It has the potential to create a political space for the 'organically' repressed to appear. Even in its usurpation by nationalism, politics with a mask reveals the violence (and the murder) and the sacrifice involved in the forging of the organic. No wonder today's fascists point to the 'mask' as the greatest danger, as the Turkish website titled 'The Masked Threat' aggressively produces lists of names to prove that all the Kurdish 'terrorists' in Turkey are, in fact, originally Armenian, Yezidi or Assyrian.

We may have a certain taste for the organic, especially in the age of genetically modified food, but historically the organic could stand only for the memories of the vanished, especially of the peasants' once organic life. Instead of re-evoking the spectres of the lost wholeness, we may instead try to give life to the spectres of the fragment through a creative political form. This becomes more urgent today. Balibar argues that 'the violent processes of exclusion through the quasi-military enforcement of 'security borders'' in Europe, recreates 'the figure of the stranger as political enemy'.<sup>19</sup> I find Balibar's insight helpful when he says that a 'political space' has to be created. This space does not come about naturally, but would have to be built with deliberate effort and action so that it has an appearance.

The *limits* of compassion to the Other are obvious today, and have also come to a certain 'end'. Just recently in the continuing Ergenekon case<sup>20</sup> in Turkey (a case that is also related to Hrant Dink's assassination), the lawyer Metin Çetinbaş while defending his clients (who were reported to say, 'the best Kurd is a dead Kurd') asked rather bluntly: 'Is it a crime if one wished the Kurds died?' Neşe Yaşın, in her article<sup>21</sup>, declares that brazen statement to be the biggest crime against humanity. But who cares about humanity today? When all 'natural' masks are tearing apart, when for example, Turkey is futilely trying to hold up the worn-out Western mask, we could put on carefully chosen political masks to invoke the 'common enemy' that we share with the marginalized and the disposed, and say that 'We are all undesirables' – as the students in France in May 1968 once

evidence of recently found archives and weapons including bombs and guns, and continues with waves of arrest. Yet the 'Ergenekon case' is highly debated, as there is no consensus regarding the issues and the procedures of the court case.

- 21 Neşe Yaşın, 'Kürtlerin ölmesini istemek en büyük suçtur' ('Wishing the death of Kurdish people is the biggest crime'), *Birgün* (June 14, 2009)

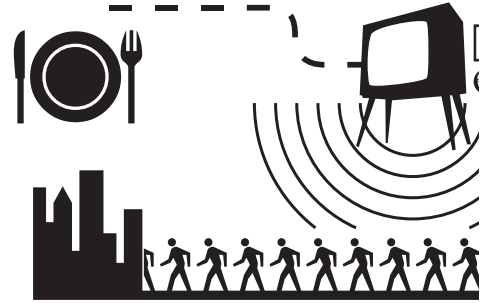
**MELTEM AHISKA** • Associate Professor of Sociology at Boğaziçi University, İstanbul. Her articles on Occidentalism, social memory, gender and related issues have appeared in Turkish and international journals and books. She was a member of the editorial collectives of Turkish journals such as *Akıntıya Karşı*, *Zemin*, *DeFTER* and *Pazartesi*; and is currently among the editors of the e-journal *Red Thread*. She co-curated (with Zafer Yenal) the exhibitions, *The person you have called cannot be reached at the moment: Representations of Life Styles in Turkey, 1980-2005*, and *Would you listen to my story? Human rights and civil society in Turkey through testimonies*; and co-wrote the books with the same titles. She has published a book of poems, titled *Havalandırma (Airing)*. Her book *Occidentalism in Turkey: Questions of Modernity and National Identity in Turkish Radio Broadcasting* is to be published by I.B.Tauris of London.

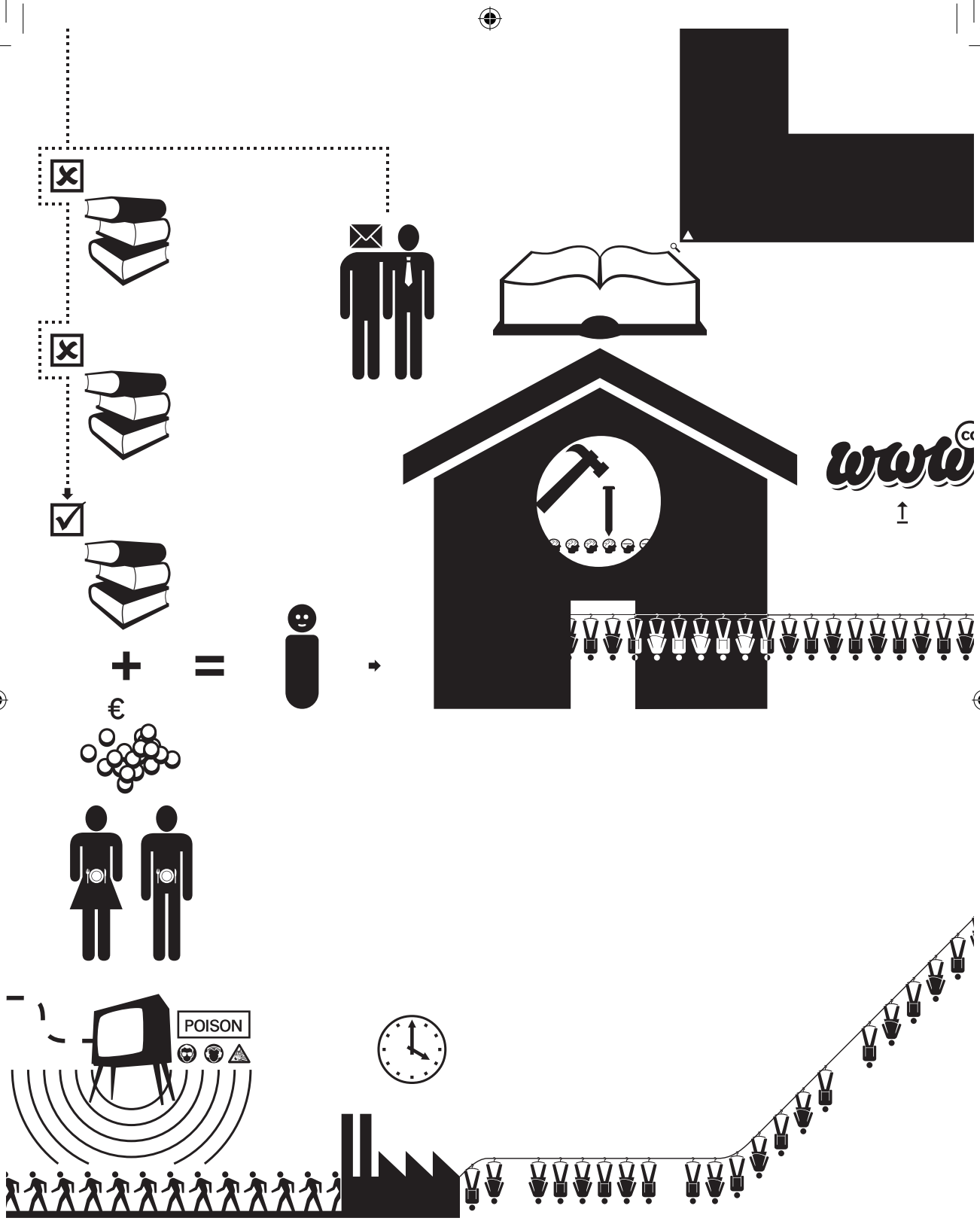
announced for supporting Daniel Cohn-Bendit. Or in Turkey, against the nationalist slogan, 'When motherland is the main subject, the rest is incidental', one could say: 'We are all incidentals'. Surely, it would not solve all the ethical and political dilemmas of today, but it could at least question what is in a 'name' in such dark times. ✘



**İnsanlar üstlerine düşeni yapmak için  
Ne yeterince zeki ne de yeterince kurnaz  
Gözlerini kamaştırabilir  
İyi bir yalan uyduran her namussuz.**

**Bertolt Brecht, Üç Kuruşluk Opera**





# İran’da Sekülerizm ve Siyaset

Morad Farhadpour

İran’da bir İslam devletinin kurulması ve sistematik ideolojik ayrımcılığın dayatılması sekülerizmi büyü bir kavrama dönüştürdü. Bu kavramı savunanlar için sekülerizm İran toplumunun tüm marazlarına kutsal bir çare; İslam devletinin gözünde ise bir tür saygısızlık. İran’da sekülerizm kavramı tamamıyla bu iki kuvvet tarafından belirleniyor; bu yüzden kavramın siyasi işlevi de sorunlu. Sanki din ve devlet, tarihin alanını siyasete yer bırakmayacak şekilde doldurmuş gibi.

Batı toplumlarında da sekülerizm en az bu kadar belirsizlik taşıyor: Kilise’nin devletin kontrolüne girmesinden Cumhuriyetçi kilise düşmanlığına ve dünyanın büyüünün Weberci anlamda kayboluşuna, birçok farklı, hatta çatallanan an içeriyor. Bağlam dışı bırakılmasıyla da yoğunlaşan bu belirsizlik, İran’da sekülerizmle ilgili yapılacak herhangi bir analizin seçici olması gerektiği anlamına geliyor. Aşağıda sekülerizmin İran’da demokratik siyaset ihtimaliyle – veya demokrasi olarak siyasetle – olan ilişkisini çözümlenmeye yönelik bir deneme bulacaksınız. Bu çözümlenme 1979 devriminin bugüne dek tüketilemeyen siyasi potansiyeline duyulan inanca dayanıyor. Bu potansiyelin boşluğuna katlanamayan devletin resmi söylemi, boşluğu – olaya kendi verdiği adla – “İslam devrimi” özel isminin bir parçası olarak değil de sıfat olarak anlaşılan “İslami” kelimesi ile doldurmaya çalışıyor. Soru ise şu: “Seküler” kelimesi siyasetin dar geçidinin kapılarını açık tutan bir bekçi işlevi görebilir mi, yoksa bu kelime devletle cemaat arasındaki boşluğu dolduran ama onlar tarafından içselleştirilemeyen o sıfatlardan biri daha mı?

Basit bir argümanla başlayabiliriz: Her demokrasi veya demokratik devlet vatandaşların kanun karşısındaki resmi eşitliğinin de sağlanması anlamına gelir; dini bir devlet ise tanımı itibarıyla bu koşulu reddeder; dolayısıyla ancak tamamen seküler bir devlet demokratik sayılabilir. Ancak, hiçbir mevcut veya geçmiş demokrasiyi bu mantıkla anlamak veya açıklamak mümkün değildir. Birleşik Krallık’ta devletin görünürdeki başı aynı zamanda ulusal kilisenin de başıdır. Günümüzün en saldırgan demokrasisi ABD, gücünü dini taassubun kışkırtılmasına borçlu bir idare tarafından yönetilmektedir. İran İslam

Cumhuriyeti örneğinde ise durum daha da karmaşık ve kafa karıştırıcı. Evrensel tanımı olan din ve devletin ayrılmasının aksine, devrim sonrası İran’da sekülerizm, önce dini siyasetten ayırma talebiyle yürürlüğe konmuştu. Bugüne dek süregelen bu karışıklık sekülerizmin ne savunucuları ne de karşıtları tarafından düzeltildi. “Siyaset” ismine layık herhangi bir kamusal eylemin dinle de ilişkili olduğu bir ülkede – örneğin, 19. yüzyılın sonundaki sömürge karşıtı tütün boykotu, 1906-07’deki anayasa devrimi, 1951-53’te petrol endüstrisinin kamusallaştırılması ve son olarak 1979 devrimi – böyle bir talep siyasetin otomatik olarak dışlanmasıyla sonuçlanıyor. Dolayısıyla şu açık: Yukarıdaki karışıklığın anlamı siyasetin devlete indirgenmesinden, yani devletçi bir ideolojinin mutlak hakimiyetinden ibaret.

Bu devletçi ideoloji, ister açıkça ister örtülü bir şekilde ifade edilsin, İran’daki sekülerizm yanlısı ve karşıtı tüm güncel tartışmaların merkezinde yer alıyor. Bu, iki tarafın gizli ortak zemini. Ne var ki üç bin yıllık istibdat tarihine sahip, İslam-öncesi Sasani İmparatorluğu (226-651) dönemindeki mutlak din ve devlet sentezinin erken dönem Müslüman halifelerinin gaddar monarşik idarelerine model oluşturduğu bir ülkede devletçi ideolojinin, aydınlanmış ya da dini, despotizmin yeniden üretimine yol açacağı baştan bellidir. Bu hüküm, sekülerizmin çağdaş yanlılarına uygulandığında haksızca gelebilir ancak unutmayalım, eski bir Marksist düstur bize bir fraksiyonun gerçek siyasi öneminin ne dediği veya neye inandığı tarafından değil pratiğinin nesnellığı tarafından belirlendiğini söyler. Dolayısıyla biz de İran’da sekülerizmin gerçek tarihini ve etkilerini dostları ve düşmanlarının gerçek eylemlerinde görmeye çalışalım.

### Günahlar ve konular

Devrimden iki yıl kadar sonra, “kültür devrimi” sonucunda üniversitelerin kapatılması ve Cumhuriyet’in ilk seçilmiş cumhurbaşkanının düşüşüyle, tüm İslami olmayan siyasi eylemler ve söylemler yasaklanmış ve “meşru” siyasetin alanından dışlanmıştı. Ancak özgürlüksüzlüğün diyalektiği dışarıyla sınırlı kalmadı ve büyük bir hızla sistemin çekirdeğine kadar yayıldı. Sonraki otuz yılda sadece Marksistler ve azınlık dinlerine mensup insanlar değil, aynı zamanda Sünniler ve hatta Şiiilerin çoğunluğu da üst ve orta iktidar kademelerinden dışlandı. Daha sonra, muhafazakâr şahinlerin zaferinin ardından bu dışlama taktikleri yönetici elitin diğer fraksiyonlarına da, örneğin Hatemi’nin reformist takipçilerine de uygulandı. Buradan da anlaşılıyor ki ayrımcılık ve dışlama dini fanatizmin değil, her zaman devlet politikasının bir meselesidir. Devlet “sekülerizm” veya “liberalizm” gibi kelimeleri eleştirmenlerini damgalamak ve karalamak için, tamamıyla faydacı bir yaklaşımla, inançlarının içeriğini katıyen göz önünde bulundurmadan, kullanmıştır. Bu yüzden, İran’ın mevcut yöneticilerinin yukarıda bahsedilen



karışıklığı ortadan kaldırmaya kalkışmalarına şaşırılmamak lazım; din-siyaset ayrımını anti-demokratik eğilimleri yüzünden değil, sadece devlet iktidarının tekeline bir tehdit oluşturması yüzünden eleştirmelerine de. Mevcut yönetimin ruhani lideri Ayetullah Misbah Yazdi, İslami cumhuriyetin meşruiyetinin katiyen seçimlerde ifade bulan halk iradesinde temellenmediğini açıkça belirtmiştir. Yazdi'ye göre halkın tek yapabileceği ilahi seçimi desteklemektir, ki halkın vereceği oylar bile bir şekilde ilahi takdirin etkisindedir. Küresel kapitalizm çağında, her ülkede olduğu gibi İran'da da sağ muhafazakârların zaferi şahlanmış depolitizasyonun ve umursamazlığın bir ürünüdür ve tüm halk yardakçısı süslerine rağmen, siyasi ataleti yaimaktadır. Bunun sonucu olarak sekülerizm bugün siyasi bir konumdan ziyade devletin kendisine karşı işlenmiş bir günah olarak algılanmaktadır.

Farklı şekil ve derecelerde sekülerleşme talep eden siyasi grup, parti ve bireylerin listesi uzun. Ancak bunların çoğu ya aynı cins devletçilikten muzdarip, ya da aşağıda göreceğimiz gibi sekülerizmin devletçi bir yorumunun kısır döngüsüne kapılıp kalmış durumdadır. Hatemi'yi ve Hatemi'nin seçilmesinden sonra yükselen geniş reformist hareketi destekleyen Abdülkerim Süruş gibi dini entelektüeller için sekülerizm en azından kısmi olarak siyasi bir meseleydi. Sekülerizm devletin çok anlamlılığına sınır çekmenin bir yoluydu. Resmi söylemin doldurduğu alanda bazı boşluklar yaratmayı başardılar, ancak dini demokrasi taleplerinin siyasi anlamı, onlar bu talebin dini ve demokratik boyutlarını vurgulamak arasında gidip geldikçe, değişip durdu. "Aşağıdan baskı, yukarıdan pazarlık" taktiği, hareketin siyasi enerjisini yönetici elitler arasındaki alışveriş ile bağlantılı kıldı, bu da bir kez daha siyaseti devlet politikalarına indirgemiş oldu. Akbar Ganji gibi bazı bireyler bir süre sonra bu bocalamadan yoruldular ve yeni bir sayfa açmayı tercih ederek sivil itaatsizlik stratejileri ile tamamıyla seküler bir cumhuriyet kurulmasını talep ettiler.<sup>01</sup> Ancak bu yönelim bile onların bu çelişkiye bulaşmasına engel olamadı. Ganji, tutkulu ve militan bir siyaset uygulanması çağrısında bulundu ve bunun bedelini ödemeye hazır olduğunu gösterdi. Ancak Ganji için mücadelenin nihai hedefi liberal demokrasinin hayata geçmesiydi. Ganji, insanların özel hayat biçimlerine istedikleri gibi dalıp gidebilecekleri ve serbest piyasalara sahip depolitize bir toplum, küçük bir devlet ve asgari gerilim elde edebilmek için insanları aşırı politize etmeyi hedefliyordu.

Bu tür tasavvurların nafileliği, sekülerizmin çelişkilerinin demokrasinin çelişkilerinden pek de farklı olmadığını gösteriyor. Demokrasinin ana çelişkisi, demokrasinin kendisinin demokratik yollarla üretilmemesidir. Demokrasinin kökeni, uzun bir reform sürecinden de gelse; ani, şiddetli bir değişim sonucunda da ortaya çıksa, kendi dışında yer alır. Demokrasinin kendisi asla oylanmaz. Orta Doğu şartlarında bu çelişki, seçimlerin "demokrasinin düşmanları" tarafından kazanılabileceği anlamına geliyor. Birkaç

**01** İranlı eski bir reformcu olan gazeteci Akbar Ganji 2000 yılında hapsedilmişti. 2006 yılında neredeyse 80 gün süren bir açlık grevinin ardından serbest bırakıldı. Hapisteyken tam teşekküllü bir demokratik cumhuriyet talep ettiği *Cumhuriyetçi Manifesto*'yu kaleme aldı.



yıl önce Cezayir’de gerçekleşen, şimdiyse Hamas’ın başarısıyla Filistin’de gerçekleşen tam da budur. Yerleşik devlet yönelimli demokrasilerde seçimler, sermayenin ve devlet oligarşilerinin sürekli hakimiyetine engel çıkardıklarında seçimi tekrar etmek her zaman mümkündür (yakın zamanlarda Avrupa Anayasası’na “hayır” diyen Hollanda ve Fransa’da olduğu gibi). Ancak Orta Doğu’da böyle seçenekler yoktur (Cezayir ve Filistin’deki, hakim güçlere birer tehdit olarak görülen seçim galiplerinin asla demokrasiye bağlılıklarını kanıtlama şanslarının olmaması ayrı). Geriye, demokratik seçimlere gitmeden demokrasiyi yerleştirme çelişkisi kalıyor.

Bu aynı zamanda sekülerizm için de geçerlidir. Bu çıkmaz karşısında gösterilen tipik tepki “liberalizmin (hukukun üstünlüğü ilkesi, birey hakları, vs.) demokrasiden önce geldiğinde” ısrar etmektir. Ancak bu görüşe göre halkın “demokrasi oyununun kurallarını” bilmediği ülkelerde tek çözüm onları yukarıdan “eğitmektir”. Türkiye’de Atatürk’ün ve İran’da Rıza Şah’ın (1925-41) otoriter yönetimleri kendi sekülerizm yorumlarını dayatarak bu mantığı hayata geçirmeye çalıştılar. Devletin sekülerleştirilmesi için uygulanmış tarihsel yöntemlerden – Otuz Yıl Savaşları’nda dini taraflar arasında iç savaş, kral ve parlamento arasında yüzyıllar süren çatışmanın getirdiği aşamalı değişim veya “bakir topraklar” üzerinde yeni bir devletin kurulması – hiçbiri, (nüfusunun yüzde doksan beşi Şii olan) İran gibi bir ülkeye veya Orta Doğu’nun geri kalanına uygun değildir. Irak’ın birden çok etnik yapı barındıran toplumunda mevcut durum, yarı-demokratik seküler bir devletin ayakta kalmasının işgalci bir kuvvetin mevcudiyetine gerek duyduğunu gösteriyor. Türkiye’de son dönemde gerçekleşen olaylar, ordunun yarım asırdır uyguladığı “eğitim”in bile sekülerizmin tüm çelişkilerini çözmeye yetmediğini gösteriyor. Bu bölgede, öyle görünüyor ki, seküler demokratik bir devlet ya yukarıdan ya da dışarıdan gelmelidir (İran’ın hem içinde hem dışında bazı insanlar şimdi dışarıdan gelecek bir çözüme umut bağlayacak kadar ileri gitmiş durumdadır – yani, Amerikan askeri çözümüne). Peki bu sekülerizm ile demokratik siyasetin birbirini dışladığı anlamına mı geliyor? Cevap, hayır.

### **Devletin bütününe karşı bütün-olmayan**

Her modern devlet, özellikle de her demokratik devlet genişleyen bir kuvvettir ve bir bütün yaratır. İslami bir devlet bu bütünü, içeriği gelenek, efsane ve hatta hurafe parçalarından seçilmiş dini bir ideoloji ile kurar. Seküler devlet ise tüm dinleri bu bütünden dışlamaya ve onları özel alan denen bölgeye kapatmaya çalışır. Mısır, Suriye ve Irak tarihsel örneklerinde görülebileceği gibi bu alan daha sonra milliyetçilik, ırkçılık ve Yahudi düşmanlığıyla da doldurulabilir. “Seküler” kelimesi devletin bir tanımı olarak anlaşıldığı sürece devletin bütünüdür mantığını takip etmek zorundayız. Ancak devletle ilişkisini kesersek sekülerizm siyasetin





bir diğer ismi olabilir. Lacancı “bütün-olmayanın mantığı” fikrini kullanırsak, sekülerizm devletin bünyesinde bir boşluk veya bir yara işlevi görebilir. Seküler devletin iktidarsız ve depolitize edici boşluğunun tersine, siyaset olarak sekülerizm siyasi tutkuların, icatların ve öznelerin doğum yeri olabilir. Böyle bir durumda sekülerizm artık bir hükümet biçimi olarak anlaşılmaz; ve “devletin iktidarı tüm dinleri dışlamalıdır” formülünün yerine “hiçbir din mutlak iktidar iddiasında bulunamaz” formülü konurdu. Siyasi açıdan bu, her dinin kendisinden sekülerizm tarafından ayrılacağı, dolayısıyla da her şeyi ve herkesi içeren bir bütün değil, kendisinden ayrılmış bir bütün-olmayan olacağı anlamına gelir.

Bu seküler siyaset fikrinin İran’daki durumla uyumluluğu meselesine gelirsek, yakın zamana kadar Velayet-i fakih (ruhban sınıfının iktidarı) kuramının herhangi bir siyasi geçerliliği yoktu ve alanı, kendi mallarını yönetemeyenler, yani öksüzler veya zihinsel özürülüler üzerinde bir iktidar ile sınırlıydı (konunun bağımsız Şii uzmanlarının çoğunluğunun fikri hâlâ bu yöndedir). Dahası, Şii siyaset teolojisi esasında mesihçidir: Adil evrensel devletin kuruluşu On İkinci İmam’ın gelişine dek ertelenmiştir. İnsan eylemi tarafından kararlaştırılmayacak ilahi bir mesele söz konusudur.

Horkheimer ve Adorno’nun ifade ettiği gibi “düşüncenin tikelci kökeni ile evrensel bakış açısı hep ayrılmaz olmuştur.”<sup>02</sup> Tarih, devletin alanında kaldığımız sürece, ne siyasi bir gerçek ne de gerçek bir siyasi düşünce olabileceğini söylüyor. İslam karşıtı olmayan ve Amerika’nın teröre karşı savaşının yarattığı güvenlik paradigmasını saplantı haline getirmemiş demokratik bir siyaset günümüz İran’ında geçerli olabilecek tek siyaset biçimi. Sekülerizmin bünyesindeki boşluğu içselleştiren ve devletçi iktidar iddiasını terk etmiş, ilhamını dinden alan bir siyaset, siyaset olarak demokrasinin olmazsa olmaz bir parçasıdır. ✘

**02** Max Horkheimer ve Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment (Aydınlanmanın Diyalektiği)*, çev. John Cumming (New York: Continuum, 2000), s. 37.

**MORAD FARHADPOUR** 1958’de doğdu, öğrenci olarak İngiltere’ye gitti, 1979 devriminden önce İran’a döndü ve devrime solcu bir entelektüel olarak katıldı. Ekonomi alanında yüksek lisans derecesi aldı; son 20 yıldır yazar ve çevirmen olarak felsefe, siyaset, edebiyat eleştirisi ve şiir alanlarında ürün veriyor. Yayınları arasında, *Karamsar Akıl: Modern Düşünce Üzerine Düşünceler, Batı Rüzgârları ve Paris/Tahran: Kiyarüstemi’nin Sineması* adlı kitaplar yer alıyor. Farhadpour, Nietzsche, Adorno, Benjamin, Badiou, Agamben ve Žižek’in çeşitli eserlerinin çevirilerini yapmıştır.



**But the modernity of the Lindbergh flight is now the deliberate ‘Verscheuchung jedweden Gottes, wo / Immer er auftaucht’ [III, 17]: ‘the systematic banishment of any and every god / wherever it seeks to reemerge’. Heroic secularization, then, as the very mark of the Enlightenment project and the reassertion of a new Human Age. Yet the unusual plural of the more definitive title – ‘Der Flug der Lindberghs’ / ‘The Flight of the Lindberghs’ – suggests an even greater novelty as far as the modernist conception of the subject is concerned: not merely the replaceability of this actor by all the others, as in the classical Lehrstück paradigm, but the plurality of this actant. (...) Here, too, then, the Novum is not some unusual subject, as in so many avant-garde conceptions of modernist innovation, but a whole new world of relationships, like the new world of Galileo’s physics or the new world of socialist construction, into which writer and reader alike must penetrate by means of daring exploration, and appropriation.**

**Fredric Jameson, *Brecht and Method*  
(London, New York: Verso, 1998), page 168**

Ancak Lindbergh uçuşunun modernliği şimdi kasıtlı bir “Verscheuchung jedweden Gottes, wo/ Immer er auftaucht” (III, 17): “sistemik reddidir herhangi bir tanrının, bütün tanrıların/ her nerede yeniden ortaya çıkmaya çalışıyorsa.” Öyleyse Aydınlanma projesinin kesin bir işareti ve yeni İnsan Çağı’nın bir kez daha doğrulanması olarak kahramanca bir sekülerleşme. Ancak daha kesin bir ifadeye sahip başlıktaki alışılmadık çoğul eki -“Der Flug der Lindberghs”/ Lindberglerin Uçuşu”- modernist özne kavrayışı söz konusu olduğunda daha da büyük bir yenilik ima etmektedir: Bu aktörün yerinin, klasik Lehrstück paradigmasında olduğu gibi, tüm diğer aktörlerce alınabileceğinin ötesinde, bu actant’ın çoğulluğu. (...) Öyleyse burada da Novum, modernist yeniliğin pek çok avangard kavrayışında olduğu gibi alışılmadık bir özne değil, Galile fiziğinin yeni dünyası ya da sosyalist insanın yeni dünyası gibi tümüyle yeni bir dünyadır, yazar da okuyucu da buraya gözüpek bir araştırma ve sahiplenme yoluyla girmelidir.

Fredric Jameson, *Brecht and Method (Brecht ve Yöntem)*  
(Londra, New York: Verso, 1998), s. 168.



My sweet little  
lamb

**Mladen Stilinović, Benim küçük tatlı kuzucuğum | My sweet little lamb, 1993**

# *Secularism and Politics in Iran*

**Morad Farhadpour**

**T**he establishment of an Islamic state in Iran and the imposition of a system of ideological discrimination have turned secularism into a magical concept. For its defenders, it signifies a sacred cure for all the ills of Iranian society; for the Islamic state, it is a kind of sacrilege. In Iran, the concept of secularism is wholly determined by these two great forces; its political function is thus problematic. It is as if religion and the state have filled the space of history, leaving no room for politics.

Secularism is no less ambiguous in Western societies. It comprises many different, even divergent, moments, from the expropriation of the Church to Republican anti-clericalism and a Weberian disenchantment of the world. This ambiguity, intensified through decontextualization, means that any analysis of secularism in Iran has to be selective. What follows is an attempt to analyse the relationship of secularism to the possibility of democratic politics – or politics as democracy – in Iran. This analysis is based on belief in the political potential of the 1979 revolution, which to this day has remained inexhaustible. Unable to tolerate the void of this potentiality, the official jargon of the state tries to fill it in with the word ‘Islamic’, understood in an adjectival sense, rather than as part of the proper name ‘the Islamic Revolution’, given to the event by the event itself. The question is: can the word ‘secular’ act as a gatekeeper that keeps open the strait-gates of politics, or is it just another adjective that fills the gap between the state and the community, but cannot be internalized by them?

We can begin with a simple argument: every democracy or democratic state entails the formal equality of citizens before the law; a religious state, by definition, negates this condition; therefore, only a completely secular state can be considered democratic. However, no actual or historical democracy can be grasped and explained by this logic. In the United Kingdom, the nominal head of the state is simultaneously the head of the national Church. The most aggressive democracy of our time, the USA, is governed by an administration that owes its power to the stirring of religious zeal. In the case of the Islamic Republic

of Iran, the situation is still more complex and confusing. In post-revolutionary Iran, secularism was first introduced as a demand for separating religion from politics, in contrast to its universal definition as the separation of religion from the state. This confusion, which persists to this day, has never been corrected by either the defenders or the opponents of secularism. In a country in which any popular action worthy of the name 'politics' has involved religion – for example, the anti-colonial boycott of tobacco at the end of the nineteenth century, the constitutional revolution of 1906–07, the nationalization of the oil industry in 1951–53, and finally the 1979 revolution – such a demand automatically leads to the exclusion of politics. Therefore it is clear: what the above-mentioned confusion involves is nothing but the reduction of politics to the state and hence the omnipresence of a statist ideology.

This statist ideology, expressed in explicit or implicit terms, is at the core of all contemporary debates for and against secularism in Iran. It is the secret common ground of both camps. Nonetheless, in a country with three thousand years of despotic rule, whose absolute synthesis of state and religion in the pre-Islamic Sassanid Empire (226–651) has been a model for the tyrannical and monarchical rules of early Moslem caliphs, statist ideology is bound to lead to the recreation of despotism, be it enlightened or religious. Such a judgement may seem unfair when applied to contemporary defenders of secularism, yet an old Marxian maxim tells us that the true political significance of a faction is determined not by what it says or believes but by the objectivity of its praxis. So let us consider the actual history of secularism in Iran and its implications as manifest in the actual actions of its friends and enemies.

### **Sins and positions**

Nearly two years after the revolution, with the closing down of universities as a result of the 'cultural revolution' and the downfall of the first elected president of the Republic, all non-Islamic political activities and discourses were banned and excluded from the sphere of 'legitimate' politics. However, the dialectic of unfreedom did not remain limited to the outside, but very quickly spread to the core of the system. In the three decades that followed, not only Marxists and members of minority religions but also Sunnis and even the majority of Shi'ites were excluded from all higher and middle official positions of power. Later on, with the victory of conservative hardliners, these exclusionary tactics were also applied to other factions of the ruling elite such as the reformist followers of Khatami. It is therefore clear that discrimination and exclusion has always been a matter of state policy rather than religious fanaticism. The state has employed catchwords like 'secularism' or 'liberalism' to brand

and ostracize its critics in a purely pragmatic manner, without the slightest regard for the content of beliefs. No wonder that the present Iranian rulers have never endeavoured to remove the afore-mentioned confusion or to criticize the separation of religion and politics for its anti-democratic tendencies, but only for posing a threat to the monopoly of state power. The spiritual mentor of the current administration, Ayatollah Mesbah Yazdi, has explicitly stated that the legitimacy of the Islamic Republic is by no means rooted in the people's will as expressed in elections. According to him, all people can do is to support the divine choice, and even their vote is somehow influenced by divine providence. The victory of the right-wing conservatives in Iran, as in any country in the era of global capitalism, is the product of rampant depoliticization and indifference, and, despite its populist trappings, it expands political apathy. As a result, secularism is now perceived as a sin against the state itself rather than a political position.

The list of political groups, parties and individuals that in some way or other ask for different degrees of secularization is long. Nevertheless, most of them suffer from the same predicament of statism, or, as we shall see, are caught in the vicious circle of a statist interpretation of secularism. For the religious intellectuals such as Abdolkarim Soroush, who supported Khatami and the vast reformist movement that arose after his election, secularism was at least partly a political issue. It was a means to set limits to the ubiquity of the state. They did manage to introduce some gaps in the space filled by the official discourse, but the political significance of their demand for religious democracy kept changing as they vacillated between emphasizing its religious and its democratic dimensions. The strategy of 'pressure from below, haggling from above' coupled the political energy of the movement with the process of give and take between the ruling elites, thereby reducing politics to state policies once again. Some individuals, such as Akbar Ganji, eventually grew tired of this wavering and opted for a clean break, demanding the establishment of a pure secular republic through the tactics of civil disobedience.<sup>01</sup> Yet, even this orientation did not prevent them from getting involved in the paradox. Ganji called for passionate militant politics and exhibited readiness to pay its price. However, the ultimate goal of struggle for Ganji was the establishment of a liberal democracy. He aimed at overpoliticizing people in order to achieve a de-politicized society with free markets, a small state and minimum tension, where people could immerse themselves in their private lifestyles.

The futility of such conceptions indicates that the paradoxes of secularism are not so different from the paradoxes of democracy. The main paradox of democracy is that it is not itself democratically produced. The origin of democracy, whether in

**01** Akbar Ganji, an Iranian ex-reformist journalist, was imprisoned in 2000. He was released in 2006 after almost eighty days of hunger strike. While in prison he wrote *Republican Manifesto*, demanding a fully fledged democratic republic.

a long process of reform or a sudden violent change, remains external to it. Democracy itself is never put to the vote. In a situation like the Middle East, this means that the election can be won by the so-called 'enemies of democracy'. This is what happened in Algeria a few years ago, and is happening presently in Palestine with the success of Hamas. In the established state-oriented democracies, whenever the election erects obstacles to a continuous rule of capital and state oligarchies (as recently occurred in the Netherlands and France, when people said 'no' to the European constitution), one can always repeat the election. Yet such options are ruled out in the Middle East (even though the winners in Algeria and Palestine, considered as a threat to the dominant powers, never got the chance to prove their commitment to democracy). We are left with the paradox of establishing democracy before holding democratic elections.

This also holds true for secularism. The typical reaction to this impasse is to insist on 'the primacy of liberalism' (the rule of law, individuals' rights, etc.) over democracy. However, according to this view, in countries where people do not know 'the rules of the democratic game' the only solution is to 'educate' them from above. The authoritarian regime of Atatürk in Turkey and Reza Shah (1925-41) in Iran tried to realize this logic, by imposing their own versions of secularism. None of the known historical routes to the secularization of the state – such as civil war between religious factions in the Thirty Years War, or gradual change through centuries of conflict between king and parliament, or the establishment of a new state on 'virgin soil' – applies to a country like Iran (95 per cent of whose population are Shi'ites) or the rest of Middle East. The present situation in the multi-ethnic society of Iraq shows that the survival of a semi-democratic secular state requires the presence of an occupying force. Recent events in Turkey prove that even half a century of 'education' by the army has not solved all the paradoxes of secularism. It seems that in this region a secular democratic state must come either from above or from outside. (Some people both inside and outside Iran are now even hoping for an external solution – that is, the military American solution.) But does this mean that here secularism and democratic politics are mutually exclusive? The answer is no.

### **The not-all against the state-all**

Every modern state, particularly a democratic one, is an expanding force that creates an all. An Islamic state fills this all with religious ideology whose content is chosen from bits and pieces of tradition, myth or even superstition. The secular state tries to exclude all religions from this all and confine them to the so-called private sphere. Although, as can be seen in the historical examples of Egypt, Syria and Iraq, it may subsequently be filled with nationalism, racism and anti-Semitism. As long as the word



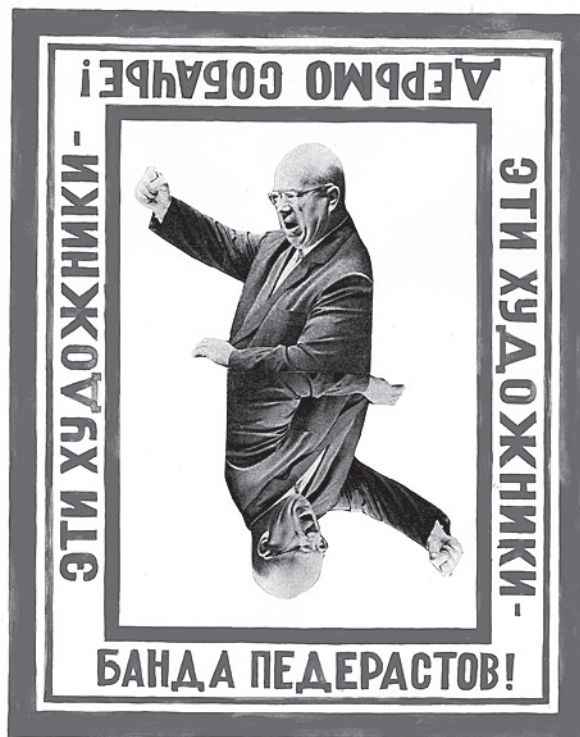
‘secular’ is conceived as a description of a state, we are forced to follow the logic of the state-all. But if we cut out its relation to the state, then secularism can be another name for politics. Using the Lacanian idea of the logic of not-all, secularism can act as a gap or a wound in the body of the state. In contrast to the impotent and depoliticizing emptiness of the secular state, secularism as politics would be a birthplace for political passions, inventions and subjects. Secularism would no longer be understood as a form of government; the formula of ‘the rule of state must exclude all religions’ would be replaced by that of ‘no religion can have a claim to total rule’. In political terms, this means that every religion would be separated from itself by secularism and would thereby be not an all that comprises every thing and every one, but a not-all divided from itself.

As to the compatibility of this idea of secular politics with the situation in Iran, until recently the theory of Velayat-e-faqih (the rule of clergy) had no political significance and was limited to authority over those who cannot manage their properties, such as orphans or the mentally handicapped. (This is still the opinion of the majority of independent Shi’ite authorities.) Moreover, Shi’ite political theology is essentially messianic: the establishment of the just universal state is deferred until the coming of the Twelfth Imam. It is a divine matter that cannot be decided by human action.

As Horkheimer and Adorno once wrote, ‘the particularist origin and the universal perspective of thought have always been inseparable.’<sup>702</sup> History suggests that there will be no political truth or true political thinking as long as we remain inside the realm of state. A democratic politics that is not anti-Islamic and is not obsessed with the security paradigm created by the American war against terror is the only viable politics in contemporary Iran. A religiously inspired politics that internalizes the gap of secularism and abandons its claim to statist rule is a necessary part of democracy as politics. ✘

**02** Max Horkheimer and  
Theodor W. Adorno,  
*Dialectic of Enlightenment*,  
trans. by John Cumming  
(New York: Continuum,  
2000), p. 37.

**MORAD FARHADPOUR** was born in 1958, went to England as a student, returned to Iran before the 1979 revolution and participated in the revolution as a leftist intellectual, later received a BA in Economics. During the past 20 years, Farhadpour has been active as a writer and translator in the fields of philosophy, politics, literary criticism, and poetry. His publications include *The Depressed Reason: Reflections on Modern Thought*, *The Western Winds* and *Paris/Tehran: The Cinema of Kiarostami*. He has translated several works by Nietzsche, Adorno, Benjamin, Badiou, Agamben and Žižek.



*Ахун. 72*

**Vyacheslav Akhunov, Pullar | Stamps, 1977-85**

# Post-komünist Robinson

Boris Buden

**G**ayet iyi bilindiği üzere “robinsonad”, yazarın toplumunun sözde kökenini hayal ettiği bir hikâye türüdür. Bu tür ismini, Daniel Defoe’nun ünlü romanı *Robinson Crusoe*’dan alır. Karl Marx’ın bir zamanlar yazdığı gibi, her devir böyle hayaller üretir. Öyleyse sosyalizmin de bir robinsonadı olmasına şaşmamak lazım. Sovyet yazarlar Ilya Ilf ve Yevgeny Petrov tarafından yazılan bu metnin başlığı, *Robinson Nasıl Yarattıldı*’ydı. Hikâye 30’ların başında Sovyetler Birliği’nde geçer. Kısa bir özetini aşağıda sunuyorum:

Okurunu yayına daha da bağlamak isteyen bir gençlik dergisinin editörleri bir romanı tefrika halinde yayımlamaya karar verirler ve bu roman da bir Sovyet robinsonadıdır. Bir yazar bulurlar, kısa zamanda da ilk sonuç önlerine gelir, gemisi kazaya uğradıktan sonra kendisini ıssız bir adada yalnız başına bulan genç bir Sovyet erkeğinin hikâyesidir bu. Elbette, tüm engellerin üstesinden gelir, vahşi hayvanlar, egzotik bitkiler, yağmur ormanı, vs. ve üç yıl sonra nihayet bir Sovyet keşif seferi tarafından kurtarılır. Yazar neredeyse asıl Robinson Crusoe kadar heyecanlı bir hikâye çıkarmayı başarmıştır, ama yazı işleri müdürünü maalesef memnun edemez. Müdür, hikâyenin gerçek anlamıyla Sovyet olmadığı kanısındadır. Okuyucular, diye itiraz eder, bu hikâyede Sovyet gerçekliğini hissedemeyecek. “Parti komitesi nerede, sendikanın öncü rolü hiç de görünür değil,” vs.

Dolayısıyla romanı baştan yazmak gerekir. Yeni versiyonda enkazdan iki adam kurtulur, biri Sovyet Robinsonu, diğeri de bölgenin Parti Komitesi başkanı. Ancak yazı işleri müdürü yine tatmin olmaz. Adada daha fazla insan olsun ister, en azından iki Parti üyesi daha mesela, bir de, üyelik aidatını toplayacak mali işler müdürü olarak bir kadın. Yazar bu değişiklikleri de yapmayı kabul eder, ama Robinson ve genç mali işler müdürü arasında geçen bir aşk hikâyesi ekleme konusunda da ısrar eder. Ancak yazı işleri müdürü buna hararetle karşı çıkar. Kendi deyimiyle, ucuz bulvar erotizmine izin vermeyecektir, ama üyelik aidatlarının yangına dayanıklı bir kasada güvence altına alınması konusunda koşulsuz ısrarcıdır. Böylece yazar bir yolunu bulup hikâyeye dalgaların yangına dayanıklı bir kumbarayı kıyıya sürüklediği bir sahne

Boris Buden, “Vom Ende des Postkommunismus”, *Zone des Übergangs* içinde (Frankfurt/M: Suhrkamp, 2009, yayıma hazırlanıyor).

eklemeyi başarır. Ancak maalesef roman hâlâ tam olmamıştır. Adadaki parti toplantılarının düzenli yapılması gerekir. Bunun içinse masa, masa örtüsü, sürahi, küçük bir zil, vs. gerekir. Ama bu da yetmez. Yazı işleri müdürüne göre kitleler eksiktir bir de, “işçi sınıfının tüm katmanları” yani. İssız ada yarımdaya dönüşüverir. Nihayet enkazdan da vazgeçilir, hatta sonunda Robinson’un kendisinden de, çünkü “zaten baştan tatminsiz bir adamın uygunsuz gestaltı”dır o. Yazı işleri müdürü artık memnundur. Sonunda hem gerçekten macera dolu bir metne, hem de üstelik mükemmel bir sanat yapıtına kavuşmuştur.

Marx’ın robinsonadlar hakkında yazdığı doğrusu –ki bazen o bile haklıydı–, yani her dönem kendi robinsonadını yaratıyorsa, bizim hayal gücümüzün de kendi post-komünist Robinson hikâyesini yaratabilmesi gerekir.

Böyle bir hikâye bir erkek dergisinin ofisinde geçebilir, uluslararası bir medya kuruluşunun ürün yelpazesinden, merkez ofisi batı metropollerinden birinde yer alan dünya çapında bir markanın yerel baskısını çıkaran bir ofiste. Post-komünist medyada çalışan ve *ancien régim*lerinin çökmesinden sonra, sanki bu işin bir öncesi yokmuşçasına taze bir başlangıç isteyenlerin dileklerinin aksine, bu medya projelerinin genellikle şüpheli bir tarih öncesi dönemi vardır. İşte bizim erkek dergisinin de kendi komünist geçmişi diyebileceğimiz böyle bir dönemi söz konusu. Dergi en başta, temel amacı sağlıklı sosyalist değerleri, kültürü, sporu, toplumsal olarak kabul edilebilir ve işe yarar eğlence biçimlerini ve elbette Parti’yi özendirmek olan haftalık bir sosyalist gençlik dergisiydi. Rejim değişikliğinin hemen ardından dergi asla tam olarak açıklığa kavuşmayan koşullar altında özelleştirildi. Derginin yeni sahibi, Parti’nin ideolojik komisyonunda propaganda meselelerinden sorumlu, devlet sansürünün perde arkası figürlerinden biri olup eski sosyalist basında önemli rol üstlenmiş oldukça karanlık bir tipti. Bu arada siyasi tavrını değiştirip, siyasal yelpazenin aşırı-sağ, milliyetçi-popülist ucunda yerini bulmuş yeni, ve yine, iktidarda olan bir partinin halkla

ilişkiler danışmanı oluvermişti. Bu adamın dergiyi gerçekten satın alıp almadığını, aldysa da kaç para verdiğini kimse bilmiyordu. Ancak, söylentiye göre, anlaşmada eski/yeni gizli servisin derin bir rolü vardı. Yine de bunlar zor zamanlardı. Demokratik değişimden kısa bir süre sonra ülkede iç savaş çıktı. Eski gençlik dergisi kendine milliyetçi vazife çıkarmak için önüne çıkan bu yeni fırsatı hemen yakalayiverip, yerel azınlığa saldıran bir karalama kampanyası dergisine dönüşüverdi. Yeni yazı işleri müdürü sürgünden yeni dönmüş bir muhalif olduğundan hemen başa geçirilmişti. İşin doğrusu hiç gazetecilik tecrübesi yoktu. Ama bu aslında sorun yaratmıyordu, çünkü militan milliyetçi ve anti-komünist başyazıları derginin eski sosyalist imajını neredeyse hemen değiştirdi. Üstüne üstlük, yeni iktidar sahipleriyle yakın ilişkileri sayesinde dergi para içinde yüzüyordu. Bu dönemde dergi ayrıca, yazı işleri müdürüne gönderilen mektuplara da tam sayfalar ayırır olmuştu. Mektupların sahiplerinden komşu ülke hakkında bazı çok alçakça fikirler dışında pek ilginç bir fikir çıkmamasına rağmen; okuyucular, ve özellikle de siyasetçiler mektupları çok seviyordu. Halkın sesi, söyleyecek hiçbir şeyi olmasa bile, kulağa her zaman hoş gelir. Bu dönemden akılda kalan, bugün ancak isteksizce hatırlanan, son derece karanlık bir hikâye de vardır. Dergi düzenli olarak halkın düşmanı olduğunu iddia ettiği kişilerin listesini basıyordu. Maalesef bu listedeki zavallı kişilerin bazıları daha sonra yakındaki bir nehirden, elbette ölü olarak, çıkarılmıştı. Çok üzücü bir hikâye olduğuna şüphe yok, ama acaba bunu durdurmak için kimse herhangi bir şey yapabilir miydi? Zor zamanlardı, ve demokrasinin doğum sancıları bazen gerçekten çok, çok acı vericidir.

Normalizasyon sürecinin –post-komünist geçiş sürecine böyle dendiği de oluyordu– sonraki aşamalarında, genç demokrasi belli bir olgunlaşma sürecini yaşayıp meyvelerini vermeye başladıktan, yani yukarıda bahsi geçen nehirde yüzen ceset kalmadıktan sonra, derginin sahibi

değiştii. Yeni sahip, pek tanınmayan ama haliyle oldukça güçlü ve o zamanlar sadece ülkedeki medyanın neredeyse tamamının değil, komşu ülkelerdekinin de sahibi, Batılı bir medya kuruluşuydu. Bu sefer de kimse, yeni sahibin dergiye kaç para verdiğini, o da verdiyse tabii, bilmiyordu. Aynı dönemde, eski sahip birden ortadan kayboluverdi. Bazı söylentilere göre ailesiyle birlikte İsviçre Alpleri’nde yeni bir hayata başlamıştı. Ancak kayboluşu hakkında bir söylenti daha vardı. Bazıları, şehrin dışındaki yeni bir alışveriş merkezinin bodrumunda, beton kalıba batırılmış bir şekilde yattığını düşünüyordu. Ancak o zamanlar kimse onun kaderiyle gerçekten ilgilenmiyordu. Özelleştirmenin sorumlusu mafya mı, yoksa mafyanın sorumlusu özelleştirme mi sorusu artık akademik bir mesele haline gelmişti. Diğer yandan, yeni patron çok daha ilginçti. Batı medya kuruluşunun tepesinde, bölgede, savaş sırasında uluslararası istikrar programının başı olarak tanınan çok nüfuzlu bir Avrupalı siyasetçi vardı. Belli ki prestij ve bağlantılarını bölgenin en büyük medya tekeli oluşturmak için kullanmıştı, çöken komünist rejimin klasik ajitasyon ve propaganda mekanizması bu iktidar ve güç imparatorluğunun yanında birçok açıdan cüce kalıyordu.

Bu ikinci özelleştirmenin sonucunda eski sosyalist gençlik dergisi modern bir erkek dergisi oluverdi –kuruluşun özel bir anlaşma içerisinde olduğu, başarısı zaten kanıtlanmış bir marka. İçeriden tecrübeli bir gazeteci yazı işleri müdürlüğüne getirildi (“Sonunda gerçek bir profesyonel”). Aslında daha önce de yazı işleri müdürlüğü yapmıştı. Sosyalist pazar ekonomisinin koşulları altında bile sosyalist gençlik dergisini şaşırtıcı derecede çok sattırmayı başarıyordu. Başarı formülü basitti: Biraz seks ve suç, çok daha fazla pop ve rock’n’roll, iyi fotoğraf –ki ne kadar koysan az gelir. Daha o zamanlar bile ideoloji artık kimsenin umurunda değildi. Ancak, tüm post-komünist beyin yıkamalara rağmen, belli ideolojik meseleler hâlâ eski/yeni yazı işleri müdürünün vicdanına baskı uyguluyordu. Özel sektörde de olsa bir kamusal iletişim

aracının oynayacak bir toplumsal rolü olduğuna inanıyordu. Böyle bir rolün de ille özel çıkarlarla çelişmesi gerekmediğinden emindi.

Peki ticari bir erkek dergisinin post-komünist geçiş dönemindeki toplumsal rolü ne olabilirdi acaba? Post-komünist bir toplumu ekonomik refah yoluna sokacak ve eski sosyalist yanlılardan, öncelikle de bireylerin kendi kaderleriyle fazla ilgilenmelerine gerek olmadığı, çünkü bunu yapmak üzere toplumun zaten çalıştığı inancından kurtaracak tüm değerleri temsil eden yeni insana dair bir vizyon şekillendirmek, daha ne. Gelmekte olan demokratik toplumun insanı güçlü, özerk, girişimci ve risk almaya istekli, yeni bir mücadeleye her zaman dalmaya ve sürekli değişen koşullara anında tepki vermeye hazır bir birey olmalıydı. Eski çökmüş sistemin enkazından yeni bir dünya kuracak beceriye sahip olmalıydı. Peki bu post-komünist geçiş döneminin yeni insanına Robinson Crusoe’dan daha iyi bir model bulmak mümkün müydü? Fikir, tefrika edilecek bir roman, bu roman için de yeni bir kahraman –yani post-komünist Robinson’u– yaratmaktı.

Yazı işleri müdürü hemen uygun bir yazar buldu –prestijli bir üniversitede sömürge sonrası dönem araştırmaları üzerine yaptığı doktorayı bitirip Birleşik Devletler’den yeni dönmüş genç, hırslı bir kadın yazar (cinsiyet dengesi).

Yazarın, Robinson’un bir kadın olabileceği yolundaki ilk önerisi kabul edilmedi: “Hedef kitlemiz erkekler, sevgili meslektaşım.” Ancak hikâyede yapacakları başka bir değişiklikte hemen anlaştılar. Robinson artık bir uçak kazasından sağ kurtulacaktı.

Hikâyenin ilk taslağı kısa zamanda yazı işleri müdürünün masasına kondu. Hikâyenin kahramanı, yine Batı’da eğitim görmüş, genç bir yöneticiydi, uluslararası bir şirketin bürosundaki yorucu ama son derece başarılı bir yılın ardından ilk kış tatilini yapmak üzere güney yarımküreye uçuyordu. Uçaktan tek kurtulan olarak ıssız tropik bir adada doğa güçleriyle, vahşi hayvanlarla, açlıkla,

yalnızlıkla, vs. başa çıkmaya çalışıyordu. Olağanüstü zekâsı, yaratıcılığı ve dayanıklılığı sayesinde, üç sene sonra kurtulana kadar hayatta kalmayı başarıyordu. Hikâyede, yazı işleri müdürünün özellikle bayıldığı bir ayrıntı vardı: Genç adam, kuşağının çoğu üyesi gibi, komünist dönemde ateist olarak yetiştirilmişti, ancak birden –ıssız adada karanlık, fırtınalı bir gecede– Tanrı’yı keşfedivermişti. Dolayısıyla kurtarıldığında derin bir inanç sahibi olarak kurtarılmıştı, ya da, ki hikâye bunu ima ediyordu, tam da derin bir inanç sahibi olduğu için artık kurtarılmıştı.

“Hikâyeyi sevdim,” dedi yazı işleri müdürü, “ama bazı ayrıntılar üzerinde daha fazla çalışmamız lazım.” Öncelikle Robinson’un uçak enkazından bulup çıkardığı alet edevat listesini pek inandırıcı bulmuyordu –balta, olta takımı, tabanca, pusula, ilaç kutusu, vs. Robinson’a hayatta kalmasına yardım edecek bir takım çantası bahsedilmiş gibiydi. Yazı işleri müdürü bunun yerine yazara uçak kazasından sonra kıyıya vurmasını istediği diğer eşyaların listesini verdi. Aralarında şunlar vardı: bir kravat, ünlü markalardan bir erkek kokusu, golf sopaları, pahalı bir saat, bir egzersiz cihazı –buraya gelince yazar gözlerine inanmadı– özel bir televizyon kanalı ve hatta üstü açık bir araba. “İssız adada üstü açık arabayı ne yapacak bu adam Allah aşkına?” diye sordu çaresizce. “Ben ne bileyim, yazar sensin, ben değilim,” diye cevapladı yazı işleri müdürü.

İşin aslı, bütün bu mallar dergiyle, ve dolayısıyla derginin sahibi medya kuruluşuyla reklam sözleşmeleri olan ünlü markalara aitti. Öyleyse hepsine hikâyede birer yer bulunmalıydı. Yazar epey uğraşıp hepsine, televizyon kanalına bile bir işlev uydurdu: Hikâyenin sonunda Robinson, adaya bir reality show çekmek üzere gelen televizyon ekibi tarafından kurtarılıyordu. Sadece üstü açık arabaya çözüm yokmuş gibi görünüyordu. Ancak yeteneği ve gayreti nihayetinde meyvesini verdi. Robinson sahilde bu ünlü araba yapımcısının logosunu bulacaktı. Daha sonra bu logoyu komşu adada bir yığın altın ve inciyle değiş tokuş edecekti. Bu küçük, pırlıtlı

metal parçasında yerliler tanrılıklarınınecessümünü görmüş olmalıydılar.

Edebi başarısından dolayı pek gururlu, yazar düzeltilmiş taslağı yazı işleri müdürüne sundu. Yazı işleri müdürü sonuçtan oldukça memnundu aslında. Parfümü dezenfektan, golf sopasını silah, televizyon ekibini kurtarıcı yapmıştı yazar, her şey mükemmeldi, ancak bir tek istisna vardı: “Altın ve inciye ne yapar bir insan ıssız bir adada?” Görünen oydu ki, yazarın bir sıçrama daha gerçekleştirmesi gerekecekti.

Bu sefer adada iki kazazede vardı: Biri Robinson, diğeri de ünlü bir Batı bankasının bir çalışanı. Bu banka da, tesadüfe bakın, tam da yakın zamanda uluslararası emlak piyasasında hisselerle spekülasyona kalkışan medya kuruluşuna büyük bir krediyle destek olan bankaydı. Bankacı kıyıya elinde bir laptopla (elbette listedeki markalardan birine ait) çıktı ve anında adada bankanın bir şubesini açtı. Robinson artık sadece altın ve incileri satabilmekle kalmayacak, parasıyla yatırım da yapabilecekti. Laptopun pilinin bitmesine saniyeler kala büyüyen finansal piyasada çok sayıda hisse, üstüne cila olarak da Kaliforniya’da havuzlu ve deniz manzaralı büyük bir villa aldı.

Ancak yazı işleri müdürü hayal kırıklığını gizleyememekteydi: “Bütün bunlar fazla safça, hepsi ucuz bir mutluluk vaadinden ibaret. Amatör bir ajitator bile asla böyle bir şey yazmaz. Senin kapitalizmle ilgili gerçek fikrin ne? Ufak bir çaba göster, sonra da hayatının geri kalanını, elbette deniz manzaralı, bir havuz kenarında şezlongda geçir. Ütopya çağı kapandı, sevgili meslektaşım. Şu post-komünist gerçekliğimize bir bak, suç, yolsuzluk, fakirlik, savaşlar... Ancak bu, olsa olsa bizi gerçek kapitalizmde bekleyen ön sevişmesi gibi bir şey olabilir. Ne merhamet kalacak, ne de bize kanat gelecek toplum, sadece ve sadece hayatta kalma mücadelesi kalacak geriye. Aynı doğada olduğu gibi. Robinson’u da bu yüzden seçtik zaten. Eğer bir gelecekleri olsun istiyorlarsa, halkımız için en iyi model o. Bu sebeple, rica ediyorum, hayalleri bir kenara bırakalım. Komünistler

de hayal dağıtmaya kalkıştı, ne oldu ya peki, komünizm çöktü. Çıplak gerçekle artık yüzleşmemiz gerekiyor, yani kapitalizmin gerçek yüzüyle. Senin rüyasını gördüğün altın ve inciler yağmayacak gökten. Ben bile uzun zaman önce Parti okulunda şunu öğrendim: Kriz olmadan kapitalizm olmaz. Marx dedi, değil mi?” Bu eleştirisine rağmen, yazı işleri müdürü yazarı hikâyeyi son bir kez elden geçirmesi için teşvik etti. Yazar eve aklında tek bir kavramla döndü: Kriz.

Böylece bir gün dalgalar kıyıya bir gazete getirdi. Robinson mutluluktan uçuyordu. Nihayet uygarlıktan bir haber gelmişti. Ancak ön sayfanın tamamı tek bir habere ayrılmıştı, büyük borsa krizine. Kısacası: Her şeyini kaybetmişti. Daha önceden almış olduğu banka ve sigorta şirketi hisseleri artık beş para etmiyordu. Kaliforniya’daki villayı da kaybetmişti. Elinde golf sopasıyla adanın öteki tarafındaki bankacıya koştu. Ancak adam çoktan kaybolmuştu, tüm altını ve incileri de alarak tabii ki. Doğada hayat böyledir işte, diye yazdı yazar, ve ekledi: *homo homini lupus*.

“Peki ya şimdi?” diye sordu yazı işleri müdürü, “Hikâyemizi böyle bitiremeyiz. Fazla karamsar olur. İnsanların hevesini kırmak doğru değil. Onları umutsuz bırakmamalıyız. Yoksa yine komünist olurlar. Başka bir sona ihtiyacımız var.”

Ama yazar artık umutsuzluğa kapılmıştı. Elinde fikir kalmamıştı. Ancak yazı işleri müdürü son bir fikir attı ortaya: “Sanırım işçi kitlelerine ihtiyacımız var.”

“Ne demek istiyorsun?” diye sordu yazar, “İşçi kitleleri’ de ne demek?”

“Ah bugünün gençliği. Komünist geçmişimiz hakkında hiçbir şey bilmezsiniz, sanki dünyada hayat ilk demokratik seçimle başlamış gibi yaşarsınız. Amerika’da da öğretilmişler belli ki bunu sana. Bireycilik, bencillik, herkes kendine, tek başına, anladık. Ama ya ortak emeğin üretici gücü, toplumsal dayanışma, bunları hiç duymamışlar, öyle değil mi? Kendimi iyice nostaljik hissetmeye başladım.”

Ancak yazar bir ipucu yakalamış gibiydi: “Doğru anladıysam, vergi mükelleflerinin

oluşturduğu kitlelerden bahsediyorsunuz, değil mi? Onlar bize krizden çıkmamızda yardımcı olmalı, yani Robinson’u kurtarmamıza, doğru mu anladım?”

“Öyle olsun madem. Benim eski komünist jargonumun bugün artık bir işe yaramadığını kabul etmem lazım. Fazla ideolojik, gerçeklikten fazla uzak. Artık ona ihtiyacımız yok. Lütfen bu vergi mükellefleriyle hallediver bu işi.”

Yazı işleri müdürünün özeleştirisinin de teşvikiyle yazar kendine güven dolu bir ses tonuyla açıklamaya girişti: “Bugün buna ‘destek operasyonu’ diyoruz. Gerçek anlamıyla kapitalist bir toplum sözleşmesi gibi bir şey bu. Eminim bir yerlerde kulağımıza çalınmıştır, Hobbes, vs. Her birey kendi bireysel özgürlüğünün bir kısmından hükümdar adına feragat eder ki hep beraber barış ve düzen içerisinde yaşayabilelim. Yoksa herkes birbirini yok eder. Burada ise vergi mükellefleri vergilerinin bir kısmından kapitalizmi kurtarmak adına feragat edecek. Yoksa onlar da kapitalizmle beraber batacak. E bu ikincisine de seçenek denmez, değil mi?”

“Elbette bu bir seçenek değil. Öyleyse Robinson’u destek operasyonu ile kurtaralım. Adayı yarımada çevirip, vergi mükellefi kitlelerini adaya gönderelim.”

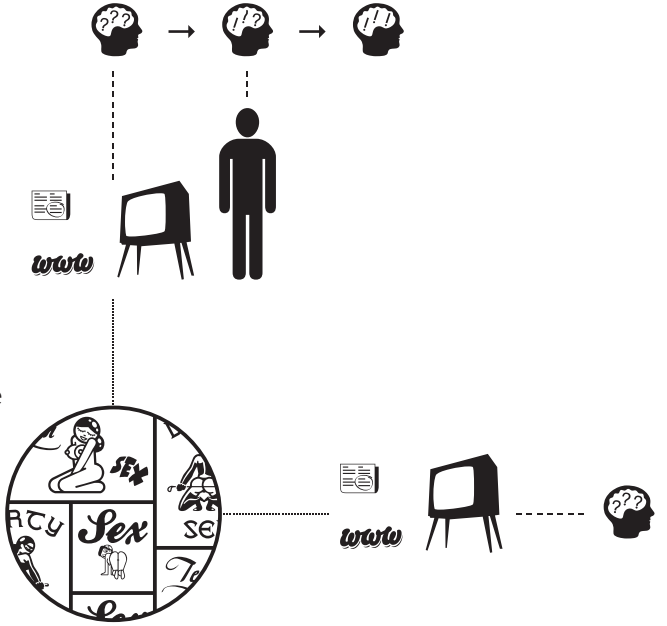
Genç yazar heyecandan aşka gelmişti. Yarımada fikri onu öyle coşturmuştu ki bu fikri kendisinin bulduğuna bile inanmıştı. Sorun çözülmüştü. Üstelik artık bir yarımada oldukları için o kahrolası doğa koşullarından da kurtulabilecekti. Düzen ve adalet getirecek bir hükümdar bile bulunabilirdi bir yerden. Peki demokrasi dönemlerinde bu rolü kim üstlenebilirdi? Halk, tabii ki, kim olacak –hür seçimler, meclis idaresi, kanunun üstünlüğü, bağımsız basın, güçlü sivil toplum, vs. Sonunda hikâyeye biraz mantık sokmak mümkün olabilmışti. Sadece Robinson değil, gelecekti kurtulan.

Ama yazı işleri müdürü o kadar coşkulu değildi. Hikâyeye ona aslında aptalca geliyordu, hedef kitle (bu laftan nefret ediyordu) için üretilmiş bir çöp parçasından başka bir şey değildi. Ama bu onun işiydi ve yıllardır da

bu işi mekanik bir şekilde, şevk duymadan yapagelmişti. Gerçekten şevkle dolmak, ancak topluma hayırlı bir şey yapıldığında mümkün, diye düşünüyordu ve bu Robinson hikâyesinde ve embesillere layık erkek dergisinde kuşkusuz böyle bir hayır yoktu. İşin aslı, emekliliği de neredeyse gelmişti ve kapitalizmi kurtarmayı değil, torunlarıyla oynamayı düşünüyordu. Ancak maalesef, yazı işleri müdürlüğüne atandıktan ve maaş makbuzunu gördükten kısa bir süre sonra, bankadan büyük bir kredi almış, bu krediyle lüks bir apartman ve yeni bir araba (elbette leasingle) almış, finans piyasasında hisselerle spekülasyon yaparak büyük kazançlar sağlayan, dolayısıyla da gelecekte olağanüstü derecede yüksek bir emekli aylığı vaat eden özel bir emeklilik fonuna yoğun bir şekilde yatırım yapmaya başlamıştı. Buna ek olarak kızlarından birinin Büyük Britanya'daki oldukça pahalı özel bir üniversitedeki eğitiminin masraflarını da karşılıyordu. Dolayısıyla hiçbir şeye dokunmadan yola devam etmekten başka bir seçenek yoktu. İşin doğrusu, kendisi de oldukça sıkışık durumdaydı.

Yazar gittikten sonra kaygılarını sosyalist gençlik dergisi zamanından tanıdığı meslektaşına açtı: “Var ya,” dedi bunalımlı bir ses tonuyla, “Kendime sorup duruyorum, işler ters giderse *bana* kim kefil olacak?”

Aklına hemen Ilf ve Petrov'un *Altın Buzağı*'sının ünlü son cümlesi geldi: “Merak etme, Ostap Bender gibi senin de hademelikten tekrar başlaman gerekecek.” Sonra gülererek ekledi: “Veya daha iyisi, komünistlikten.” Ama sesi sonra birden ciddileşti: “Bunun artık komik bir tarafı kalmadı.” ✘



**BORIS BUDEN** Zagreb'de felsefe ve HU Berlin'de kültürel teori öğrenimi gördü. 90'lı yıllarda Zagreb'de çıkan *Arkzin* dergisinin editörüydü. Deneme ve makaleleri felsefe, politika ve kültür ve sanat eleştirisi üzerinedir. Hırvatçaya yaptığı çeviriler arasında Sigmund Freud'un iki kitabı da bulunuyor. Yakın zamanda yaptığı yayınlar: *Babil Yangını* (Berlin, 2004), *Geçiş Bölgesi* (Frankfurt/Main, 2009).



# The Post-communist Robinson

Boris Buden

As it is well known, the ‘robinsonades’ are stories in which people imagine the alleged origin of their societies. They take their name from Daniel Defoe’s famous novel *Robinson Crusoe*. As Karl Marx once wrote, such illusions are typical of every new epoch. No wonder that socialism also has one. It was written by Soviet prose authors Ilya Ilf and Yevgeny Petrov under the title: *How Robinson Was Made*. The story takes place in the early thirties in the Soviet Union. Here, a short summary:

In order to bind its audience to the publication, the editors of a youth magazine came up with the idea of serializing a novel, a Soviet robinsonade. They found a writer and soon they had the result: a story of a young Soviet man who after being shipwrecked found himself alone on an uninhabited island. Of course, he overcomes all obstacles, wild animals, exotic plants, rain forest, etc., and after three years is finally rescued by a Soviet expedition. The writer really succeeded in delivering a story that is almost as exciting as the original Robinson Crusoe, but the editor-in-chief was still not satisfied. He found the story not truly Soviet. The readers, he objected, don’t feel anything of Soviet reality. ‘Where is the Party committee, the leading role of the trade union is not visible at all,’ etc.

So the novel had to be rewritten. In a new version two men survive the shipwreck, the Soviet Robinson and the president of the local Party committee. But the editor-in-chief is still not satisfied. He wants more people on the island, at least two more Party members and a woman in the role of the treasurer to collect the membership fee. The writer accepts to make these changes too, but he insists on a love story between Robinson and the young treasurer. However, the editor-in-chief vehemently opposes it. He is strictly against, as he calls it, cheap boulevard-eroticism, but insists unconditionally that the money from the membership fees is secured in a fireproof cash box. So the writer somehow manages to come up with a scene where a wave washes ashore a fireproof cash box. Unfortunately the novel is still not good enough. The party meetings on the island must be held regularly. For that reason one needs a table, a tablecloth, a water jar, a little bell, etc.

From: Boris Buden, “Vom Ende des Postkommunismus”, in *Zone des Übergangs* (Frankfurt/M: Suhrkamp, 2009, forthcoming).

But it is still not enough. The editor-in-chief lacks the masses, 'all layers of the working people.' An uninhabited island becomes a peninsula. One eventually has to give up on the shipwreck and finally on Robinson himself because 'he was anyway an inappropriate gestalt of an unsatisfied man.' The editor-in-chief is now pleased. He finally gets a really adventurous text that is also, beyond that, an excellent piece of art.

If it is true what Marx wrote about robinsonades –and sometimes even he was right– namely that each epoch invents its own one, then we should also be able to imagine a story of a post-communist Robinson.

Such a story could eventually take place in the office of a men's magazine, a local edition of a world-famous brand from the palette of products of an international media corporation, whose head office is situated in one of the western metropolises. Against the wish of many of those working in the post-communist media to launch a new beginning after the collapse of the *ancien régimes*, as though there had been nothing before, their media project often had a dubious prehistory. So our men's magazine also has what we could call its own communist past. Originally, it was a weekly of the socialist youth whose main purpose was to promote healthy socialist values, culture, sports, socially acceptable and useful entertainment and of course the Party. Immediately after the regime change the magazine was privatised under never-clarified circumstances. The new owner was quite a shady character who had worked earlier in the so-called ideological commission of the Party where he had been responsible for propaganda-questions and played a significant role in the former socialist press as a sort of grey eminence of the state censorship. In the meantime he has changed his political attitude and has become a PR adviser of a new, recently also ruling-party that has found its place in the political spectrum on the far right, nationalist-populist end. Whether this guy actually bought the magazine and if he did, the amount he paid for it, wasn't

known to anyone. However, according to rumours, the old/new secret service was heavily involved in the deal. But times were not easy. Shortly after the democratic change, civil war broke out in the country. The former youth magazine immediately recognized a new chance in carrying out its patriotic duty and transformed itself into a smearsheet attacking the local minority. The new editor-in-chief, a former dissident who had recently returned from exile, was appointed. As a matter of fact he didn't have any journalist experience whatsoever. But this was actually no problem at all, since his militant nationalist and anticommunist editorials had succeeded almost instantly in changing the old socialist image of the magazine. Additionally, thanks to his close connections with the new rulers, they were swimming in money. At that time the magazine also allocated whole pages to letters to the editor. Although the readers didn't have any interesting ideas except some very mean ones about the neighbouring nation, the audience and especially the politicians liked their letters very much. The voice of the people always sounds good even if it has nothing to say. From this time comes also a very dark story that is today only reluctantly remembered. The magazine published regularly lists with names of alleged enemies of the people. Unfortunately some of those poor guys were later found in a nearby river, dead of course. It is a very sad story though, but was there anything one could do about it? The times were hard and the birth pangs of democracy are sometimes very, very painful indeed.

Later in the course of normalization, as the post-communist transition was also called, when the young democracy had gone through a certain process of maturing and started to bear its first fruits, that is, when there were no more corpses swimming in the above mentioned river, the magazine changed the owner. The new owner was a not very well-known but obviously quite powerful Western media corporation which at that time already owned almost all other media not only in the

country but in the neighbouring countries as well. Again, nobody knew how much, if at all, the new owner paid for the magazine. Around the same time, the old owner suddenly disappeared. According to some rumours he started a new life with his family in a villa in the Swiss Alps. However, there was also another version of his disappearance. Some believed that he lay, set in concrete, in the basement of a new shopping mall on the outskirts of the city. But at that time nobody was actually interested in his fate. Whether mafia was to blame for privatization or the privatization for mafia, had in the meantime become a scholastic question. On the other hand, the new big boss was much more interesting. On the top of the Western media corporation was sitting a former, very influential European politician who became well-known in the region during the war as the head of an international stability program. His prestige and connection he used, obviously, to build the biggest media monopoly in the region, an empire of power and influence that in many aspects dwarfed the classical agitprop machinery of the collapsed communist regime.

As consequence of this second privatization the former magazine of socialist youth finally became a modern men's magazine –an already proofed brand in the West with which the corporation had a special contract. An experienced journalist from the house was appointed as editor-in-chief ('Finally a true professional'). Actually he already used to be the editor-in-chief. Even under the terms of socialist market economy he succeeded to sell the socialist youth magazine surprisingly well. His formula of success was simple: a little bit of sex & crime, much more pop & rock'n'roll and never enough good photography. Already at that time nobody cared much about the ideology. However certain ideological aspects were still making an impact on the professional consciousness of the old/new editor-in-chief despite all the post-communist brainwashing. He believed that a means of public communication, even if it were in private

hands, still had a social role to play. Such a role, as he was convinced, mustn't necessarily contradict private interest.

And what could be the social role of a commercial men's magazine in the time of post-communist transition? To forge the vision of a new man who embodies all those values that would put a post-communist society on the road to economic prosperity and liberal democracy and liberate it from old socialist fallacies, before all the belief that individuals don't have to be concerned much about their own fate, since there is the society to take care of them. The man of the coming democratic society should be a strong individual, autonomous, enterprising and willing to take a risk, a person full of character who is always prepared to accept a new challenge and to react promptly to ever changing circumstances. He must be able to create a new world from the ruins of the collapsed system. Who if not Robinson Crusoe could provide a good role model for the new man of post-communist transition? So the idea was to create in the form of a serialized novel a new hero –the post-communist Robinson.

The editor-in-chief quickly found an appropriate author –a young, ambitious female writer (gender balance) who had recently returned from the United States where she got her PhD in postcolonial studies from a prestigious university.

Her first suggestion that Robinson could be a woman, was not accepted: 'The men are our target audience, dear colleague.' However they agreed quickly on a further change in the story. Now, Robinson survived a plane crash.

Soon there was a first version of the story on the table of the editor-in-chief. The hero was a young manager, also educated in the West, who was flying to the southern hemisphere for his first winter holidays after an exhausting but very successful year in the office of an international company. After he saved himself, as the only survivor from the plane, on a desert tropical island, he struggled with the forces of nature, with wild

animals, hunger, loneliness, etc. Thanks to his extraordinary intelligence, wit and endurance he managed to survive until he was rescued three years later. There was especially one detail in the story the editor-in-chief was thrilled with: the young man, who, like so many others from his generation, was raised during communism as an atheist, suddenly – in a dark stormy night on the desert island – discovered God. So he was rescued as a deep believer, or, as the story suggested, he was rescued precisely because he was a believer.

‘I like the story,’ said the editor-in-chief, ‘but we should work more on some details.’ First of all he found all the items Robinson rescued from the wreckage of the plane – an axe, a fishing-set, a pistol, compass, a box with various drugs, etc. – not very convincing. It looked like Robinson was provided with a survival-kit. Instead of that he gave the writer a list of other items that should be washed ashore after the plane crash. Among them: a tie, a famous men’s fragrance, golf clubs, an expensive watch, an exercise machine, and – the writer couldn’t believe her eyes – a private TV channel and even a cabriolet. ‘What for God’s sake could one do with a cabriolet on a desert island,’ she asked desperately. ‘I don’t know, you are the writer, not me,’ returned the editor-in-chief.

In fact, all these items belonged to very famous brands with which the magazine, respectively the media corporation as its owner, had advertising contracts. So a place had to be found for them in the story. The writer tried really hard and found some use for all of them, even for the TV channel: at the end of the story Robinson was rescued by a TV-team that came to the island to shoot a reality show there. Only for the cabriolet it seemed that there was no solution. However, her talent and diligence bore the palm again. Robinson found on the beach only the logo of a famous car producer. Moreover, on the neighbouring island he bartered it for a good deal of gold and pearls. The natives recognized in this little piece of glittering metal the embodiment of their godhood.

Very proud of her literary achievements she presented the improved version to the editor-in-chief. He was actually quite happy with the result. *Eau de toilette* as disinfectant, golf-club as weapon, TV-team as saviours, everything was perfect except: ‘But what should one do with gold and pearls on a desert island?’ This was of course only one more challenge for the writer.

This time there were two castaways saved on the island: Robinson and the employee of a famous western bank. By the way, it was precisely the bank that had recently supported the media corporation with a large credit in its attempt to speculate with shares on the international real estate market. He swam ashore with a laptop (of course, also from the list of brands) and immediately opened a branch of his bank on the island. Robinson was now not only able to sell the gold and pearls but also to invest his money. Literally in the last moment before the battery ran out he bought lots of shares on the expanding financial market and as cherry on the cake a large villa in California with a pool and sea view.

But the editor-in-chief was now openly disappointed: ‘This is all too naïve, a cheap promise of happiness. Even an agitprop-amateur would never have written this. What is your real idea of capitalism? One makes a small effort and soon is able to spend the rest of his life on a sunbed at the pool, with a sea view of course. The times of utopia are over, dear colleague. Look at our post-communist reality – crime, corruption, poverty, wars. But this is only a foreplay for what awaits us in true capitalism. There would be no mercy, no society to take care of us, only the struggle for survival. Like in nature. This is why we have chosen Robinson. He is the best role model for our people if they want to have any future. For that reason, please, no illusions. Communists tried to spread them and what happened, communism collapsed. We must finally face hard reality, capitalism as it really is. No gold and pearls will fall from heaven, as you are dreaming of. Even I learned it long

ago in the Party-school: There is no capitalism without crisis. This was Marx, right?’ Despite his criticism, the editor-in-chief encouraged the writer to one last improvement of the story. She went home with only one concept in mind: the crisis.

So one day the waves swam a newspaper ashore. Robinson was jubilant. Finally some news from civilization. But the whole of the front page was dedicated to only one event, the big stock market crash. To make it short: he lost everything. The shares of banks and insurance companies he had bought earlier were now worthless. Also the villa in California was lost. With a golf-club in his hand he ran to the bank employee on the other side of island. However, the guy had already disappeared, of course with all the gold and pearls. This is what life looks like in nature she wrote, and added: *homo homini lupus*.

‘And what now,’ asked the editor-in-chief, ‘we cannot end our story in that way. It is too pessimistic. We shouldn’t discourage the people. One shouldn’t leave them without hope. Otherwise they will become communists again. We need another end.’

But the writer was now in despair. She had no more ideas. However, the editor-in-chief had one indeed: ‘I think we need working masses.’

‘What do you mean by that,’ she asked, ‘what does it mean, ‘working masses?’’

‘Ah, the youth today. It knows nothing about our communist past, as though life on earth started with the first democratic election. In America too, they haven’t taught you that at university. Sure, individualism, egoism, every man for himself, alone. But the productive force of collective labour, social solidarity, they have never heard about them, right? I am becoming really nostalgic.’

But the writer seemed to get a clue: ‘If I understand properly, you actually mean the masses of taxpayers, right? They should help us get out of the crisis, I mean, to rescue Robinson, am I right?’

‘If you like so. I must admit, my old communist language is of no use today. It is

too ideological, far from reality. We don’t need it any more. So please go ahead with these taxpayers.’

Encouraged by his self-criticism she explained self-confidently: ‘You know, we call it ‘bail-out’ today. This is like a sort of truly capitalist social contract. I am sure, you have heard about it, Hobbes, etc. Each individual gives up a small part of his or her individual freedom and passes it to the sovereign so that all can live in peace and order. Otherwise they would exterminate each other. Here the taxpayers give up a small piece of their tax payments in order to save capitalism. Otherwise they would go down with it. And this is no option, true?’

‘Of course, this is no option. So let us bail out our Robinson. We will make a peninsula out of the island and let the masses of taxpayers in.’

The young writer was exalted. She was so thrilled by the peninsula-idea that she even believed she came upon it herself. The problem was solved. Moreover: Now on the peninsula one can get rid of that bloody state of nature. One can even get a sovereign who would bring order and justice. And who can take this role in the times of democracy? People of course, who else, thus – free elections, parliamentarism, rule of law, independent media, a strong civil society, etc. Finally the story got some sense. Not only Robinson, the future was rescued.

But the editor-in-chief was not so euphoric. He himself found the story actually stupid, a piece of trash for the so-called target audience (he hated the word). But it was his job and he has been doing it for years as a matter of routine, without any enthusiasm. To be truly enthusiastic, as he believed, is only possible if one is doing something socially meaningful and this was for sure not the case with this Robinson-story and with the imbecilic men’s magazine. Actually his retirement was already due and he was dreaming about playing with his grandchildren, not about rescuing capitalism. Unfortunately, shortly after he had been promoted to editor-in-chief and after he

had seen his pay slip, he took out a huge loan from the bank, bought a luxurious apartment, a new car (leasing, of course) and started to invest intensively in a private pension fund that was making big gains speculating with shares on the financial market and therefore promised extraordinarily high pensions in the future. Additionally he was paying for a quite expensive private college in Great Britain for one of his daughters. So there was no other option than to go on that way. In fact he himself was in a squeeze.


After the writer had gone he confided his anxieties to his colleague, whom he knew from the times of the socialist youth magazine: 'You know,' he said depressed, 'I am asking myself who is going to bail *me* out if things go wrong?'

She recalled immediately that famous sentence with which Ilf and Petrov concluded *The Golden Calf*: 'Don't worry, like Ostap Bender you'll have to retrain for a caretaker.' And then she added laughing: 'or better directly for a communist.' But he became immediately serious: 'This is not funny any more.' ✖

**BORIS BUDEN** studied philosophy in Zagreb and cultural theory at HU Berlin. In the 90s he was editor in the magazine *Arkzin*, Zagreb. His essays and articles cover topics of philosophy, politics, cultural and art criticism. Among his translations into Croatian are two books of Sigmund Freud. Recently published: *Der Schacht von Babel* (Berlin, 2004), *Zone des Übergangs* (Frankfurt/Main, 2009).

**Kanun tek bir amaçla konur:  
Onu anlamayanları, bir de  
sefaletlerinin çaresizliği  
yüzünden boyun eğmek  
elinden gelmeyenleri  
sömürmek için.**

Bertolt Brecht, *Üç Kuruşluk Opera*



**The law was  
made for one  
thing alone, for  
the exploitation  
of those who  
don't understand  
it, or are  
prevented by  
naked misery  
from obeying it.**

[**Bertolt Brecht**, *The Threepenny Opera*]

# Ne Zaman? When?

Alain Badiou

**G**ördüğünüz gibi, Brecht'i yüzyılın tanığı olarak çağırmanın; savunduğum için yöntem için, yani bu yüzyılın, bu yüzyılda yaşamış insanlara ne ifade ettiğinin incelenmesi için meşru bir belge olarak ele almanın pek çok nedeni var.

Brecht'ten seçtiğim metnin başlığı "Proletarya Beyaz Yelekle Doğmadı" (*Das Proletariat ist nicht in einer weissen Weste geboren*). Bu metin, ana hipotezlerimizden biriyle doğrudan bağlantılı: Bu da, savaş paradigması içindeki yüzyılın, yok etmeyle başlangıç arasındaki müphem bağ hakkında düşünmek zorunda kaldığıdır. Metin 1934'ten. Göreceğiniz gibi bu bölümde söz konusu edildiği hemen görülen şey kültürdür, ya da daha kesin bir ifadeyle söylemek gerekirse, kültürün öznel kategorileridir. Metin, burjuva kültürünün yok olduğunu, ama yeni kültürün henüz ortaya çıkmadığını görüyor. Brecht, yüzyılın tipik sorusunu soruyor kendine: Yeni sonunda ne zaman gelecek? Yeni şu anda işe koyulmuş durumda mı, gelişimini şimdiden görebilir miyiz? Yoksa hâlâ yeninin yalnızca eski bir biçiminin, hâlâ yok edilmenin tutsağı olduğu için fazlasıyla eski bir "yeni"nin büyüü altında mıyız? Dolayısıyla soru "Ne zaman?"dır. Metinden, bu "zaman"la bezenmiş bir tür ana duayı alıntıluyacağım:

**Kısaca: Çöküşün ortasındaki kültür lekelerle, neredeyse bir leke takımyıldızıyla, düpedüz çöple kaplandığı zaman;**

**A**s you can see, there are numerous reasons for summoning Brecht as a witness to the century, as a legitimate document for the immanent method I am advocating, which is an examination of what the century meant for the people of the century.

The text by Brecht I have chosen is entitled: 'The Proletariat Wasn't Born in a White Vest' (*Das Proletariat ist nicht in einer weien Weste geboren*). This text is directly connected to one of our central hypotheses: That, under the paradigm of war, the century stove to think the enigmatic link between destruction and commencement. The text is from 1934. As you'll see, what is immediately at stake in this passage is culture, or to be more precise, the subjective categories of culture. The text recognizes that great bourgeois culture is no more, but that the new culture is not yet with us. Brecht asks himself a question typical of the century: When will the new finally come? Is the new already at work, can we already discern its development? Or are we still spell bound by what is merely an old form of the new, a 'new' that is all too ancient because it is still prisoner to destruction? Consequently, the question is 'When?' I will extract from the text a sort of central litany, punctuated by this 'when'.

**Briefly: when culture, in the midst of its collapse, will be coated with stains, almost a constellation of stains, a veritable deposit of garbage;**



ideologlar mülkiyet ilişkilerine saldıramayacak kadar, ama onları savunamayacak kadar da umutsuz hale geldiğinde ve destekledikleri ama hizmet edemedikleri efendileri onları kovduğunda;

sözcükler ve kavramlar, işaret ettikleri şeylerle, edimlerle ve ilişkilerle tüm bağlarını kopardığında ve kendilerine dokunmadan diğerlerini değiştirmeyi, ya da sözcükleri değiştirip şeyleri, edimleri ve ilişkileri olduğu gibi bırakmayı mümkün kıldığı zaman;

insanın kendi hayatını kurtarmak için öldürmeye hazır olması gerektiği zaman;

entelektüel etkinlik, sömürüyü bile sekteye uğratacak kadar kısıtlandığı zaman;

ihamet yararlı, umutsuzluk kârlı, aptallık tavsiye edilir olmaktan çıktığı zaman;

din adamlarının dindirilmez kana susamışlığı bile yeterli olmadığı ve aforoz edilmeleri gerektiği zaman;

baskı artık demokrasi maskesi olmaksızın, savaş artık pasifizm maskesi olmaksızın, sömürü artık sömürülenlerin gönüllü rızası maskesi olmaksızın ilerlediğinden, maskesi düşürülecek hiçbir şey kalmadığı zaman;

tüm düşüncelerin en kanlı biçimde sansürünün tartışmasız hakim kılındığı ama her türlü düşünce çoktan ortadan kalktığı için gereksiz kaldığı zaman;

ah, işte o gün proletarya, harabeye dönüşmüş kültürden –üretimi de o halde bulmuştu– kurtulabilecektir.

Metin son derece açık, o yüzden yalnızca beş noktaya dikkat çekeceğim:

A • Temel tema: Yeni ancak yok etme nöbeti olarak ortaya çıkabilir. Yenilik ancak tam anlamıyla gerçekleştirilen bir yıkım biçiminde gerçekleşebilir. Brecht, yıkımın

when the ideologues will have become too abject to attack property relations, but also too abject to defend them, and the masters they championed, but were not able to serve, will banish them;

when words and concepts, no longer bearing almost any relation to the things, acts and relations they designate, will allow one either to change the latter without changing the former, or to change words while leaving things, acts and relations intact;

when one will need to be prepared to kill in order to get away with one's life;

when intellectual activity will be so restricted that the very process of exploitation will suffer;

when great figures will no longer be given the time needed to repent;

when treason will have stopped being useful, abjection profitable, or stupidity advisable;

when even the unquenchable blood-thirst of the clergy will no longer suffice and they will have to be cast out;

when there will be nothing left to unmask, because oppression will advance without the mask of democracy, war without the mask of pacifism, and exploitation without the mask of the voluntary consent of the exploited;

when the bloodiest censorship of all thinking will reign supreme, but redundant, all thought having already disappeared;

oh, on that day the proletariat will be able to charge of a culture reduced to the same state in which it found production: in ruins.

The text is perfectly clear, so I'll simply call attention to five points.

A • The essential thematic: the new can only come about as the seizure of ruin. Novelty will only take place in the element of a fully

kendisinin yeniye doğuracağını söylemiyor. Diyalektiği basit bir Hegel diyalektiği değil. Daha çok, yeniliğin dünyayı ele geçirmesinin zemininin yıkım olduğunu söylüyor. Bu mantık, güçlerin mücadelesi mantığı değil, dikkatinizi çekerim. Yeninin, eskiden daha güçlü hale gelmek suretiyle kazanacağı öngörüsünde bulunamayız. Eski kültür söz konusu olduğunda, olası bir yenilik için gerekli ve makul bir alan olan şey onun zayıflaması değil, olduğu yerde bir tür çürümesi, besleyici bir biçimde bozunmasıdır.

**B •** Ayrıca burada rakip aslında bir güç olarak sunulmuyor. O artık bir güç değil. Daha çok bir tür nötr umutsuzluk ya da plazma –her durumda bir düşünce biçimi olmadığı kesin. Bu çürüyen nötr şey asla diyalektik olarak olumsuzlanamaz. Savaş paradigması belirleyici (ya da nihai) savaştan alınıyorsa, bunun nedeni savaşın taraflarının hiçbir şekilde denk olmamasıdır; aynı türden birer güç değildirler. Bu da elbette Nietzsche'nin aktif ve reaktif güçler, Dionisos ve Çarmıha Gerilen arasındaki karşıtlığını akla getiriyor –daha önce ileri sürdüğüm bir noktayı destekliyor bu da: Brecht çoğu zaman Nietzsche'ye, Marx'a olduğundan daha yakındır.

**C •** Sanatçı için çok önemli bir nokta, bozunmanın belirtilerinden birinin dilin çöküşü olmasıdır. Sözcüklerin adlandırma gücü etkilenir; sözcüklerle şeyler arasındaki ilişki çözülür. Sonuna yaklaşmakta olan her baskının ana unsurlarından birinin bu dil çöküşü olduğu (günümüzün en önemli hakikatlerinden biridir bu) görülür –sıkı ve yaratıcı bir adlandırmaya duyulan nefret, aynı anda hem kolay hem de ahlaksız bir dilin hakimiyeti, gazeteciliğin dili.

**E •** Brecht'in sonuç olarak söylediği şey şu: Ancak öldür ya da öl seçenekleriyle karşı karşıya kaldığımızda gelir son. Bu da yüzyılın şiddetinin bir diğer işaretidir. Cinayet bir tür ana ikon işlevi görür.

accomplished destruction. Brecht does not say that destruction by itself will engender the new. His dialectic is not simply Hegelian. Rather, he says that destruction is the terrain upon which novelty can seize the world. Note that this logic is not exactly that of a play of forces. We cannot predict that the new will carry the day by becoming stronger than the old. As regards the old culture, what is both required and conceivable as a space for possible novelty is not its weakening, but something like a rotting on the spot, a nourishing decomposition.

**B •** Besides, the adversary is not really represented as a force. It's no longer a force. Rather, it is a sort of neutral abjection or plasma –in any case not a form of thought. This rotting neutrality could never be dialectically sublated. If the paradigm of war is drawn from the definitive (or final) war, it is because the protagonists of that war are not commensurable; they do not belong to the same type of force. This obviously brings to mind the Nietzschean opposition between active and reactive forces, Dionysus and the Crucified –a further indicator of what I argued earlier: Brecht is often closer to Nietzsche than to Marx.

**C •** A very important point for the artist is that one of the symptoms of decomposition is the ruin of language. The power of words to name is affected; the relation between words and things comes undone. One recognizes (and this is one of the foremost truths of the present day) that a central component of any oppression nearing its end is this ruin of language –a contempt for any rigorous and inventive nomination, the dominion of a language which is at once facile and corrupt, the language of journalism.

**D •** What Brecht ultimately says is that the end is only attained when we're faced with the alternative: kill or be killed. This is another sign of the century's violence.

**Murder functions as a kind of central icon. In murder, we can make out a metonymy of History. Once again, we encounter the stigmata of the passion for the real, all the more terrible in that this passion now arises within a language, a medium, that has become incapable of naming. The century as the thought of the end (of the end of the old culture) is death in the guise of the unnameable murder.**

**What strikes me is that this category has well and truly become a fundamental category of the contemporary spectacle. The most represented character ends up being that of the serial killer, who universally doles out a death stripped of any symbolization, a death which in this respect fails to be tragic.**

**The thesis of a conjunction between murder and the failure of language is a powerful one. In any case, it is a spectacular emblem of the century's ending. Brecht sensed the association between the flight of words and something touching on death, something touching on a body which, with the disappearance of symbolization, is no more than a residue.**

**E • The question of the mask. Brecht says that the end is with us when the figures of oppression no longer need masks, because the thing itself has taken root. It is necessary here to think the relation between violence and the mask, a relation that Marxist thinkers in the century, up to and including Althusser, called the question of ideology. (...)**

**What is it to 'unmask' an instance of oppression? What is the exact function of the mask? Brecht is a thinker of the theatre conceived as a capacity to unmask the real, precisely because theatre is above all the art of the mask, the art of semblance. The theatrical mask is the symbol of a question that is often designated, quite erroneously, as that of the importance in the century of the lie. This question is better formulated as follows: What is the relationship between the passion for the real and the necessity of semblance? ✘**

Cinayette bir Tarih metonimisi görebiliriz. Bir kez daha gerçeğe duyulan tutkunun damgasıyla karşılaşyoruz, bu tutku artık adlandırmaktan aciz bir dilin, bir aracın içinde ortaya çıktığı için daha da korkunç. Bir son düşüncesi (eski kültürün sonu düşüncesi) olarak yüzyıl, adı anılamaz bir cinayet kılığına girmiş ölümdür.

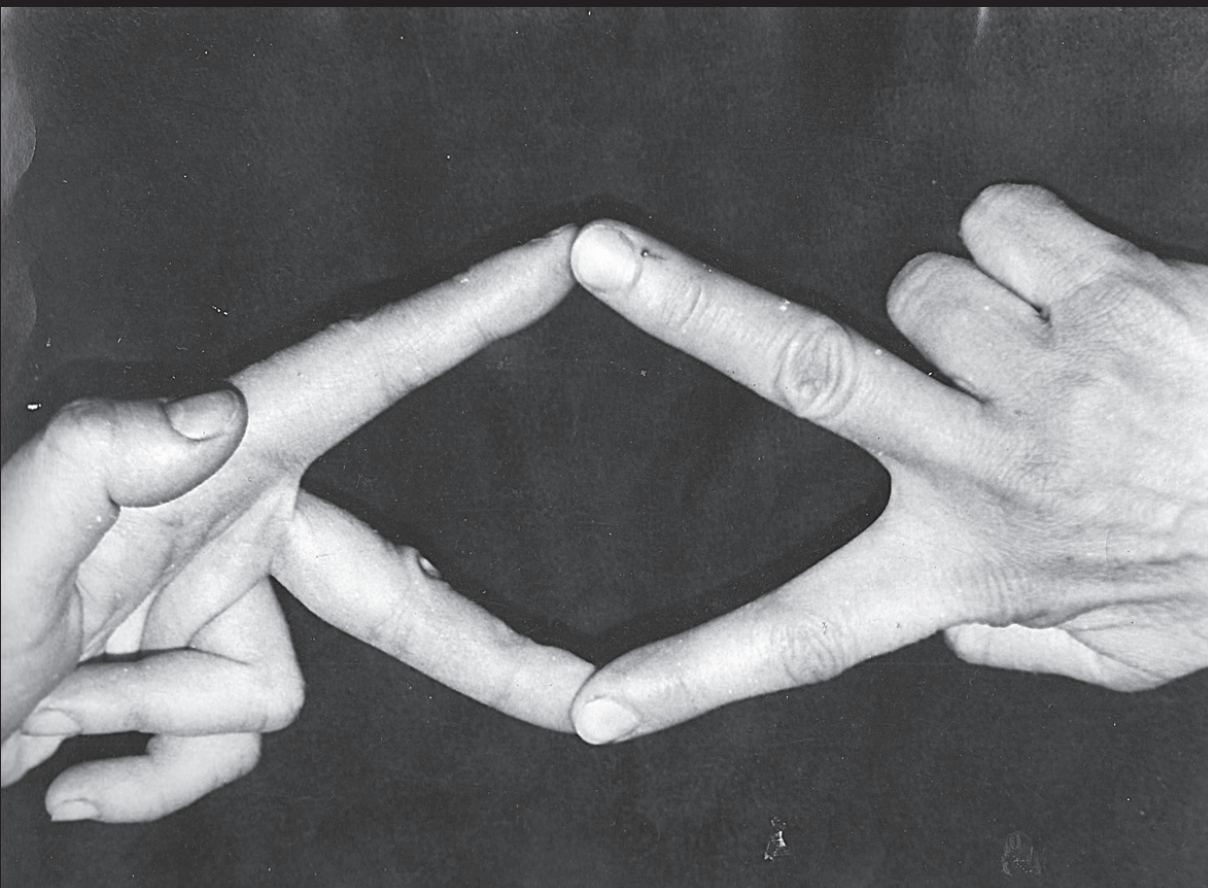
Dikkatimi çeken şey, bu kategorinin çağdaş gösterinin gerçekten ve tam anlamıyla temel kategorisi haline gelmiş olması. En çok karşımıza çıkan karakter, hiçbir simgeselliği kalmamış bir ölümü, bu nedenle trajik olamayan bir ölümü evrensel biçimde dağıtan seri katil artık.

Cinayetle dilin yetersiz kalışı arasında bir bağlantı tezi, çok güçlü bir tez. Her durumda, yüzyılın sonu için görkemli bir amblem. Brecht, sözcüklerin kaçışıyla ölümle ilgili bir şey arasındaki, simgelemenin yok oluşu yüzünden artık yalnızca bir kalıntı haline gelmiş bir bedenle ilgili bir şey arasındaki bağlantıyı sezmişti.

**E • Maske meselesi. Brecht, şeyin kendisi kök saldığı için baskıcıların artık maskelere gerek duymadığı zaman sonun geleceğini söylüyor. Burada şiddetle maske arasındaki ilişki üzerinde düşünmek gerek –Althusser dahil olmak üzere ona geleşiyen yüzyılın Marksist düşünürleri bu ilişkiyi ideoloji olarak adlandırmıştı. (...)**

Bir baskı anının "maskesini indirmek" ne demektir? Maskenin tam işlevi nedir? Brecht, tiyatroyu gerçeğin maskesini indirme yetisi olarak ele alan bir düşünürdür, çünkü tiyatro her şeyden önce maske sanatıdır, benzerlik sanatıdır. Tiyatro maskesi, çoğu zaman oldukça yanlış biçimde yalanın yüzyıl içindeki önemini sorgulama görevi yüklenen sorunun simgesidir. Bu soruyu şu şekilde sormak daha iyi olacaktır: Gerçek olana duyulan tutkuyla benzemenin gerekliliği arasındaki ilişki nedir? ✘

Alain Badiou, *The Century*  
(*Yüzyıl*) (Cambridge; Malden: Polity Press, 2008),  
s. 44-47 / pp. 44-47.



## Brecht'in Jestü

### Mladen Dolar

**Z**engin ve şişman bir kapitalistin sahneye çıkıp lafı dolandırmadan dobra dobra: "Ben bir kapitalistim. Tek ilgilendiğim şey işçilerin ümüğünü sıkabildiğim kadar sıkamak, onları yorabildiğim kadar yormak ve onlara verebileceğim en düşük ücreti vermek. Umurumda olan tek şey ne kadar kâr ettiğim," dediğini getirin gözünüzün önüne. Bu sahnede hemen tipik bir Brechtçi durum fark ederiz, karakterler açıkça ve utanmadan işlerini katıksız bir şekilde, maskesiz, kimliklerini gizlemeden açıklamakta, aldatmaya ve kendini kandırmaya başvurmadan iş konuşmaktadırlar. Bu son derece basit düzeneğin, minimal bir biçim içerisinde, kötü şöhrete sahip *Verfremdungseffekt*'in, yani yabancılaştırma etkisinin veya en azından bu etkinin birçok görünüşünden birinin özünü içerdiğini görebiliriz. Çünkü bu ifadenin yabancılığı, yabancılaştırıcılığı, kendisine açıklayıcı bir niteleme eşlik etmeden açıkça ve kamuya açık bir şekilde ifade edilmesinin imkânsızlığında yatar –kamuya açık bir şekilde ve kendini gizlemeden ifade edilmesi ifadeyi hükümsüz kılar, modern sömürünün dayandığı toplumsal bağı etkili bir şekilde kurması mümkün olmazdı. Modern baskı yöntemlerinin biçimsel çerçevesini sağlayacak şekilde, ezilenlerin danışıklığı ve rızasına asla mazhar olamazdı. İdeolojinin minimal düzeyde bir mantığı varsa eğer, o da çıkar arayışının ortak değerlerin –insan haklarının evrenselliği, yüksek ahlaki idealler, insanlık aşkı, ilerleme ve genel refah çabası, demokrasi, tolerans, özgürlük, vs., hangi biçimi alırsa alsın– biçimsel cephesi ardına saklanması zorunluluğunda gösterir kendini. Çıkarın dobra dobra ifade edilmesi bir yandan herkesin bildiği, veya en azından farz ettiği bir şeyi ifade eder –yukarıdaki beyanların görünürdeki iddialarına kim inanmıştır ki aslında?– diğer yandan da gizlenmeden ve doğrudan konuşmanın imkânsızlığını sahneler. Bu durum, "sade gerçekler"le bu gerçeklerin üstünün örtülmesinin diyalektiğini dayatır: Sade gerçeklerin, ancak üstleri örtüldüğünde ve onları başka bir anlamın havasıyla donatan başka bir söyleme aktarıldıklarında varolabildikleri ve gelişebildikleri çelişmesini. Yüceltme ve alçaltmaya karşı çıkan, yüksek fikirlerin arkasındaki esas itici gücün foyasını meydana çıkaran ve tüm

Lidia Blinova, El Süsleri |  
Hand Ornament, 1995



fikirleri esas itici güçlerine raptetmeye çalışan, son derece basit ve etkili bir ilk Brechtçi adım vardır.

Macheath'in *Üç Kuruluşluk Roman*'daki (*Üç Kuruluşluk Opera*'nın 1928'de kazandığı muazzam başarı üzerine 1934'te yazılan ayrıntılı devamı) sözlerini ele alalım:

Benim görüşüme göre (benim görüşüm ciddi çalışan işadamlarının görüşleridir), devletin başında, olması gereken insanlar yok. Hepsi şu ya da bu partinin adamları, partiler ise bencil kurumlar. Görüş açıları tek yönlü. Partiler üstü adamlara ihtiyacımız var, bizim gibi ticaret adamlarına. Biz mallarımızı fakir zengin farkı gözetmeden satarız. Görünüşüne bakmaksızın herkese bir kilo patates satar, elektrik tesisatını yapar, evini boyarız. Devletin yönetilmesi ahlaki bir görevdir. İşverenlerin iyi işverenler, işçilerin iyi işçiler olmaları, kısaca, zenginlerin iyi zenginler, yoksulların iyi yoksullar olmaları sağlanmalı. Böyle bir devlet yönetiminin geleceği günlere inanıyorum. Böyle bir devlete bağlanabilirim.<sup>01</sup>

**01** Alıntılayan: Walter Benjamin, "Brecht'in 'Beş Paralık Roman'ı", *Brecht'i Anlamak* içinde, çev. Haluk Barışcan-Güven İşışağ (İstanbul: Metis, 2000), s. 53.

**02** Age.

Bu, Macheath'in partisinin, Benjamin'in çok sevdiği, manifestosudur (aynı diğer kötü şöhretli manifestoyu uyarlaması gibi).<sup>02</sup> İddianın dolaysız faydası kendini belli etmektedir: Partilerin kendi çıkarlarını gözetken, kısmi çıkarlara ve küçük hesaplara boğulmuş tek yönlü kurumlar olduğu gerçeğine üzümlü hayıflanmayacak parti yoktur, dolayısıyla ihtiyacımız ortak çıkar ve ilerleme adına küçük çıkarları geride bırakacak, tüm partilerin üstünde bir partidir. Ortak çıkarın gerçek somut şekli ise sermayenin partisinden başkası değildir, bu parti fark gözetmeyen evrensellikten yanadır, sadece iyi insanlara, yani, iyi zenginlere ve iyi fakirlere ihtiyaç duyar. Sermaye ancak herkese eşit davranan evrensellik olarak işler, rütbe gözetmediğinden eşitlik ve adaletin partisidir. Dolayısıyla iş demek iyi insanlar demektir, iyilik de bir ahlak meselesidir, dolayısıyla ahlak da iş dünyası üzerine kuruludur. En ahlaktan yana görünenler en ahlsızlardır. Macheath'in partisinin temeli iş söylemiyle ahlak söyleminin çakışmasına dayanır.

Macheath'in manifestosunun tuhaf tarafı bugün artık gözümüze o kadar da tuhaf görünmeyişidir. Bu yabancılaştırma etkisi sanki artık işlememektedir, ve burada belki de belli açık konuşma biçimlerinin makul ve mümkün, kamuya açık konuşmalarda kabul edilebilir hale gelmiş olmasına dair bir ipucu bile bulabiliriz, bunun sonucu olarak da Brecht'in vahşi çıkarlar ve gizlenmeleri arasında kurmaya niyetlendiği diyalektik tam olarak işlememektedir. Son zamanlarda gerçekleşen bu kaymaya bir isim vermemiz gerekirse –daha iyi bir isim bulana dek– 70'lerden bu yana baskın hale gelmiş neoliberal söylemin hegemonyasına işaret edebiliriz. Bu söylemin başarılarından biri tam da bu belirli türdeki kör ifadelerin kamu nezdinde itibar kazanması, halka sunulabilmesidir, örneğin "açgözlülük iyidir" gibi –80'lerde





gerçekleştirilen bir programın içeriğini ve kapsamını yansıtan basit ve önemsiz slogan buydu, bu anlayışı ortak fayda ve kamu çıkarı hakkında herkesin kabul ettiği genel bir gerçek düzeyine bu slogan çıkardı. “Açgözlülüğünün peşinden git, piyasa gerisini halleder”- Brecht’in karakterlerinin sinizmi sinik görünmekten çıkmış ve yabancılaştırma üretme gücünü yitirmiş gibidir. Gizli kör çıkar, kimliğini ifşa etmiş ve üstelik bir halk kahramanı haline gelmiştir. Bu söylemin yükselişinin diğer yüzü ise ahlak üzerine söylemin eşzamanlı yükselişi oldu, toplumsal sorunların ahlaki koşullar çerçevesinde sunumu tam da siyasi etkilerini engellemenin bir yolu olarak kullanılıyordu, ahlaki tartışmaların genel anlamda çoğalması siyasetin gerileyişinin bariz bir işaretiydi. Ahlaki olan birçok açıdan siyasetin yedeği, ersatz’ı (özellikle de sosyalizmin çöküşünden sonra), iyi zenginler ve iyi fakirler hakkında bir söylem olarak işlev görmeye başladı. Eğer Brecht, ahlaki söylemin kör çıkar düşkünlüğünün maskesi olarak işlev göstermesi anlamında, ikisinin nasıl yakından ilişkili olduğunu gösterdiyse, bu yeni gelişme de kör bir çıkar beyanının karşılığını, yabancılaştırma olmadan, ahlaki komitelerin yükselişinde bulabileceğini gösterdi. Tuhaf olan artık yabancılaştırmanın olmayışı; Brecht’in oyunlarının, bugün hâlâ gücünü koruyan *Verfremdungseffekt*’i ise belki de ana kaynağını tam da *Verfremdungseffekt*’in artık olmayışında buluyor.<sup>03</sup>

**03** Mevcut krizin etkileri her alanda belirildikten sonra en çok yöneltilen tepkilerden biri ahlaki olandı. Fazla açgözlülük göstermiş iyi zenginlere bol bol ahlaki iç çekildi, iş dünyasına daha fazla ahlak yerleştirmek gerekiyordu. Brecht buna şüpheşiz çok gülerdi.

**04** Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke (Bütün Eserleri)* cilt 12, (Frankfurt/M: Suhrkamp, 1982) s. 504. (Bundan sonra GW olarak anılacak.)

Macheath Brecht’in gözünde bir ahlaksız, bir suçlu, bir sahtekâr mıdır? Brecht’in gözünde en büyük hata ahlaktan dem vurmak olurdu, çünkü burada mesele tam da ahlaktan dem vurmanın kör çıkar düşkünlüğünün rakibi değil ikizi olduğudur. Macheath açıksözlü, kendini kandırmadan, lafını sakınmadan konuşma kapasitesi takdire şayan birisidir, ancak kamu önünde çıkardan ancak ahlak maskesi altında bahsedebileceğini hesaba katar. Hem çıkarı hem de çıkarın gizlenme ihtiyacını anında ve doğrudan ortaya koyar. Gaddar bencillik kendini ancak ahlaki kaygı olarak ifade edebilir, ancak gaddar bencillikten bile kötü bir şey varsa o da diğerkâm hayırseverlik, şefkat ve komşu sevgisidir – bunların hiçbirinden hayır gelmez. Brecht *Me-ti*’de, veciz bir ifade kullanarak, şöyle söyler: “İnsan ahlakını, dedi Me-ti, ahlakla meşguliyet kadar zedeleyen çok az uğraş vardır.” Şöyle devam eder: “Şöyle dediklerini duyuyorum: İnsan doğru sözlü olmalı, sözünü tutmalı, iyilik uğruna savaştırmalıdır. Ama hiç ağaçların şöyle dediğini duydunuz mu: Yeşil olunmalı, meyvelerin yere dik düşmesi sağlanmalı, rüzgâr estiğinde yapraklarla hışırardanmalı.”<sup>04</sup> Ahlak her zaman bir feragat etme emriyle başlar: Elini çek, kendi doğanı reddet, vazgeç, doğal eğiliminden feragat et, Brecht buna her zaman kişinin kendi çıkarına değer vererek, yeşil olmakta ısrar ederek karşılık verir. (Hayattaki tek pişmanlığı gençliğinde, 1957’de Berlin’e gittiğinde Brecht’le tanışmamamak olan) Fredric Jameson şöyle diyor: “İlk başta, ve açıkça söylenmesi gereken (...) işadamları arasındaki amansız rekabetin (...) çok daha ilginç





05 Fredric Jameson, *Brecht and Method (Brecht ve Yöntem)* (Londra: Verso, 1998), s. 158.

06 Age., s. 108.

07 Walter Benjamin, *Selected Writings 2/2 (Seçme Yazılar)*, (Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 2005) s. 478. (Bundan sonra SW olarak anılacak.)

08 Ancak Benjamin'in birkaç sene sonraki notlarında Brecht'in diğer yorumlarını da okumak mümkün: "Kafka'yı reddediyorum." Tuhaftır, Kafka'yı her zaman bir Efendi, "güvenilecek bir lider," [Benjamin, SW 2/2, s. 786.] arayan umutsuz bir adam olarak görür. Ayrıca bkz: "Adamin bütün garantileri geçersizliği dışında hiçbir şeye pek inanmıyormuş gibi görünen bir sigortacı olması Kafkaesk bir ironiydi." [SW 2/2, s. 787]

olduğu ve Brecht'e saf ideolojik bir zıtlıktan çok daha zengin dram malzemesi sağladığıdır."<sup>05</sup> İdeolojik çatışmalara sıkışıp kalmak, Jameson'a göre, karmaşık ve incelikli ideoloji kuramları üretebilen, ama bunlardan bir fayda elde edemeyen Batı Marksizmi'nin zaaflarından biridir. Brecht'in sorusu her zaman çok daha önemsizdir: Elde işe yarayan ne vardır? Neyi işe koşmak mümkündür? Jameson'ın tezi ise şöyledir: Eğer Brecht'in ince bir tarafı varsa, o da ince olmamayı becerebilmesi, kaba düşünme kapasitesi (*plumpes Denken* adını verdiği şey), bayağı yaklaşımı, faydacı duruşuydu. Sanat ve kuramda, kendi yarattığı adı çıkmış, sahtekâr işadamlarından biri gibi davranırdı. Brecht'in sorusu her zaman ahlaki çıkarı, düşünceyi arzuya nasıl bağlayacağıydı.

*Bay Keuner'in Öyküleri*'ni (1930) ele alalım, bu karşıtlıklar barındıran, sinik düşünür figürü, bu kurnaz ve koşullara uymaya hazır militan, bu "kahraman korkak" (Jameson'ın deyişiyle)<sup>06</sup> her zaman beklenmedik bir gerçek, saklı bir varsayım bulup çıkarmayı başarır. İsmi, Keuner, üçlü bir etimolojiyle bağlantılandırılabilir: Birincisi, *keiner*'in yani hiç kimsenin, yöresel bir lehçede söylenişidir; sonra Yunanca *koiné*'ye, genel, evrensel olana bir bağlantı vardır; son olarak da Brecht'in sık sık Bay K. kısaltmasını kullanmasından, Kafka'nın K.sıyla da doğrudan bir bağlantı söz konusu. Walter Benjamin günlüklerinde Brecht'le yaptığı konuşmalardan şu bilgiyi aktarır: "Brecht'e göre Kafka tek gerçek Bolşevik yazar."<sup>07</sup> Çevrilmesi imkânsız İngilizce bir ifadeyle şunu ekleyebiliriz: [Bir Bolşeviği görünce] tanımak için [Bolşevik] olmak lazım.<sup>08</sup> Benjamin'in notlarına göre, Brecht Kafka'nın K.sıyla Arslan Asker Şvayk (Haşek'in romanının mitik figürü, Orta Avrupa edebiyatının en mükemmel örneği ve Orta Avrupalı duruşunun en üstün simgesi) arasında açık bir karşıtlık kuruyordu: İlki her şey karşısında şaşkınlığa uğrar, ötekisi ise hiçbir şey karşısında şaşkınlığa uğramaz; Şvayk hiçbir şeyin mümkün olmadığı bir dünyada yaşar, Kanun ile ilgili tüm beklentilerinden vazgeçmiştir, K. ise ne yöne dönse Kanun'a toslar, sürekli Kanun'un temelini inmeye çalışır, Kanun kapısının ardında neyin pusuda beklediğini keşfetmek için. Şvayk asla bir kapının önünde, derinliklerin bir şey ifşa etmesini beklemeyi, yüzeydedir ve yüzeyde kalır. İkisi de aynı dünyaya aynı tarihsel anda, İmparatorluğun sonunda, karşılık gelen aynı figürün cisimleşmiş hali midir, aynı yaratığın iki farklı bakış açısından görünümü müdürler? Bu soruyu havada bırakmak zorundayım.

Bay Keuner hem bir düşünür hem de bir düşünürün parodisidir. Brecht, düşünür tüm gereksiz çabalardan kaçındığından Bay Keuner'in sahneye sedyeyle getirilmesini hayal etmişti, sahnede sadece sessizce etrafını gözlemleyecekti, düşünür müdahale etmez çünkü –mevcudiyetinin doğal müdahalesi hariç, ki o da yeterince güçlü bir müdahaledir.

Bay K.'ya, onun dünyasında düşüncenin babasının fazla sıklıkla arzu (*der Wunsch*, Freud'un kullandığı kelime) olduğu itirazında





09 Brecht, *GW 12*, s. 391.

10 Bu, burada bizi ilgilendirmesi gerekmeyen karışık bir konudur. *Mater semper certa, pater numquam?* Babalığın belirsizliği şüphesiz ataerkil kültürün yakasını bırakmamış (kâbusu olmuş) ama aynı zamanda mevcut haliyle bu kültürü kurmuş bir unsurdur. "Babanın adı" kanunu tam da babalığın belirsizliği ile ilişkilidir, çünkü babalığın simgesel olarak kurumsallaştırılması, simgesel olarak aktarılması gerekmektedir (anneliğin sözde aşıkarcılığının aksine). Krş. Freud: "İnsanoğlu çıkarsamalarını hislerinin getirdiği kanıtlarla aynı düzeye koymaya ve anaerkillikten ataerkilliğe adım atmaya karar verdiğinde uygarlık büyük bir ilerleme sağlamış oldu." ["Rat Man" ("Fare Adam"), *Sigmund Freud, 9 - Case Histories II* (*Sigmund Freud, 9 - Vaka Hikâyeleri*) içinde (Londra: Penguin, 1990), s. 113.] Ama bunu bu şekilde ifade etmek şüphesiz yanıltıcı ve sorunlu olur, çünkü babalık ve annelikteki gerçeklik sorunu asla "simgesel kesinlikle algılanan kesinlik" şeklinde konulamaz.

11 Brecht, *GW 12*, s. 402.

12 Age., s. 515.

13 Age., s. 380.

bulunuldu. Bay K. cevap verdi: "Babası arzu olmayan düşünce asla olmamıştır. Üzerinde tartışılabilir tek soru 'hangi arzu?'dur. Bir yandan babasız çocuk olmayacağı gerçeği, ama diğer yandan: Babayı belirlemek zordur."<sup>09</sup>

Düşüncenin babası kimdir? Babalığın (anneliğin tersine?) belirsiz ve görünmez olduğu varsayılır, izini bulmak için çaba sarf etmek gerekir, mesele babalığı –geleneğe kalsa olacağı gibi, simgesel mirasa değil– gizli kökenine iliştiirmektir.<sup>10</sup> Düşüncenin babasının kim olduğunu aramak, düşünceyi ve ruhsal alanı çıkar ve arzuların ötesinde bir şey olarak gören ve ideallığının üzerine titreyen geleneğin bakışına aykırıdır. Düşüncenin babasının kimliğini saklı tutma ve bu kimliği günahsız gebeliğin alanında koruma, manivelası, itici gücü olarak çıkar ve arzularla bağlantısını gizleme çabası son derece önemliydi. Arzu, düşüncenin varsayılan evrenselliğine bulaşmış bir leke, düşüncenin babasının izi gibidir. Baba burada düşüncenin lekesidir.

Düşünce her zaman bir soruna çözüm bulmak gerektiğinde ortaya çıkar, su insanın boğazına kadar yükseldiğinde, arzu insanın boğazına yapıştığında. –Bay Keuner sel basmış vadiye geldi. "Tekne bulmak umuduyla olduğu yerde durdu, ve tekne gelir diye umduğu sürece de durmaya devam etti. Ama ufukta tekne görünmeyince umudunu kesti ve suyun daha da yükselmemesini ummaya başladı. Ancak su çenesine kadar geldiğinde o umudundan da vazgeçti ve yüzmeye başladı. Teknenin kendisi olduğunu o zaman anladı."<sup>11</sup> Beklediği tekne kendisiydi: Düşünce anı, öznenin kendi çözümü olarak hareket etmeye başladığı andır, tam da görünürde nesnel olan bir duruma kendi de katıldığı, kendi kontrolünün ötesinde umutsuz koşulların içine çekildiği noktadadır. Ancak sular çenesine kadar yükselip şartların şiddeti altında kendi çıkarını aradığında düşünce faydalı bir şey üretebilir. "Dönüşümler ancak çıkmaz sokaklarda gerçekleşir [*Umwälzungen finden in Sackgassen statt*]," der Me-ti.<sup>12</sup>

Bay K.'nın stratejisi düşüncenin varsayımlarını ve faraziyelerini, düşünceyi güden çıkar ve arzulardaki önkoşulları ortaya çıkarmak ve düşüncenin fayda boyutundan asla gözünü ayırmamaktır. Diğer bir deyişle, Tanrı fikri işe yarar mı?

Birisi Bay K.'ya Tanrı'nın var olup olmadığını sordu. Bay K. şöyle cevap verdi: "Sana tavsiyem bu sorunun cevabına göre davranışlarının değişip değişmeyeceğini düşünmen. Eğer davranışların değişmeyecekse o zaman zaten soruyu unut. Ama eğer değişecekse sana edebileceğim tek yardım, senin çoktan karar vermiş olduğun şeyi sana söylemek olacak: senin Tanrı'ya ihtiyacın var."<sup>13</sup>

Peki Tanrı fikri ne işe yarar? Tanrının varlığı hakkında verilen karar herhangi bir değişikliğe yol açar mı? Elbette ancak insan bir değişikliğe yol açacağına inanırsa açacaktır, ama bu soru her zaman geç çıkar insanın karşısına, inanç sorudan önce gelir, karar çoktan verilmiştir, soru her zaman daha önce alınmış bir karar



- 14 Žižek buna kısaca değinir: “Brecht burada haklı: Biz hiçbir zaman teizmle ateizm arasında doğrudan seçim yapacak bir konumda olmayız, çünkü seçim aslında inanç alanının içinde yer almaktadır. ‘Ateizm’ (Tanrı’ya inanmamaya karar vermek anlamında) Tanrı’ya özlem duyan ama onu bulamayanların (ya da ‘Tanrı’ya karşı isyan edenlerin’) zavallı acıklı bir duruşudur. Gerçek bir ateist ateizmi seçmez: Onun için, sorunun kendisi konu dışıdır.” [Paralaks, çev. Sabri Gürses (İstanbul: Encore, Mart 2008), s. 97.]

- 15 Brecht, *GW 12*, s. 404.

- 16 Brecht, *Me-ti, GW 12* içinde, s. 478. Şüphesiz Heidegger’e yöneltilebilecek en acımasız eleştiri, kendisini bu kadar ciddiye alan birisinin haklı olamayacağıdır. Toplu eserlerini oluşturan go ciltte bir tek mizah dolu cümle yoktur.

- 17 “[Hegel] filozoflar arasında en büyük komedyenlerden biri olabilecek kapasiteye sahipti (...) Mizah anlayışı o kadar güçlüydü ki, örneğin, düzensizliği düşünmeden düzen üzerine düşünemezdi. En büyük düzenin hemen yanı başında en büyük düzensizliğin bulunacağından emindi, hatta şunu diyecek kadar ileri gitmişti: Düzen ve düzensizlik, bir ve aynı yerde! (...) Birinin diğerine

tarafından çerçevelenmiştir, insanın tek ihtiyacı bu kararın ve bu kararı destekleyen arzunun farkına varmaktır, Tanrı’nın (olmayan) varlığının değil. Soru kendi kendine gönderme yapan cinstendir, ideolojik etkisi de buradan gelir, soru teoloji hakkında değil, soruda zaten ima edilen inançlar ve varsayımlar hakkındadır, böylece soru tüm cevapları çerçevelemeyi başarır.<sup>14</sup>

Yüce’den önemsiz’e geçelim: Peki gazeteler bir işe yarar mı? Bay Keuner bu konuyu Bay Wirr ile tartışır (Wirr *wir*’e yani “biz”e benzer, ama Herr Wirr aynı zamanda *verwirren*, yani kafası karışmak fiiliyle de kaffiyelidir), Wirr gazetelerden nefret eder ve seçkin konumundan onlara tepeden bakar.

Bay Wirr’in gözünde insan yüce bir varlıktı, gazeteleri ise daha iyi hale getirmek imkânsızdı; Bay Keuner içinse insan bayağı bir varlıktı, gazeteleri ise daha iyi hale getirmek mümkündü. “Her şeyi daha iyi hale getirmek mümkündür,” dedi Bay Keuner, “insan hariç.”<sup>15</sup>

Dolayısıyla insanı düzeltmeye çalışmayın, gazeteleri düzeltin yeter. İnsan hakkında zayıf bir hükme sahip olmak değişimin başlangıcıdır, insanı yüceltmek ise kendi kendini kandırmaktır, ve değişimi engeller.

Macheath bir düşünür müdür? Peki ya Baal, Fatzer ve diğer benzeri Brechtçi figürler? Alçaklık ve fesat simgeleri olduklarına şüphe yok, ama bu hallerine rağmen baştan aşağı zıtlıklarla doludurlar. Kötücül çıkarlarını doğrudan ifade ederler, kendilerini kandırıp başka biriymiş gibi davranmaya kalkışmazlar, bu da onlara birer dönüşüm figürü niteliği kazandırır. Bir duruşu, bir tavır, *Haltung*’u temsil ederler, konu düşünce olunca da tavır, fikirlerin övülmesinden daha önemlidir. Bir düşünür tavır takınan Bay K., son derece ciddi bir havayla komikliğin arasındadır, bir düşünür olmakla bir düşünürün parodisi olmak arasında. Brecht kendisinin de asla tam ciddi olmadığını savundu her zaman; ciddi düşünebilmek için ciddiyetten vazgeçmek gerekir çünkü. Ne kadar ölümüne ciddi, o kadar komik. Komedi olmadan ne düşünce ne de diyalektik vardır. “Mizah duygusuna sahip olmayanların *Büyük Yöntem*’i [yani diyalektiği] kavramaları genellikle çok daha zordur.”<sup>16</sup> Ve mizah ile diyalektik arasında bir iç bağlantı olduğuna göre, Hegel, Brecht’e göre, tüm zamanların en büyük mizahçılarından biriydi.<sup>17</sup> Brecht’in ciddiyetle ve arsızca önümüze koyduğu bu figürlerin tavır şüphesiz bizde sempati uyandırmaz, ama tam da bu halleriyle devrimci bir potansiyel taşırlar. Benjamin’in dediği gibi:

Hepsinin ortak yönü, hayırseverlikten, komşu sevgisinden, idealizmden, âlicenaplıktan veya benzerlerinden değil de, o durumda geçerli yaklaşım neyse sadece ondan kaynaklanarak rasyonel siyasal eylemin ortaya konmasını sağlama arzusu. Bu yaklaşım, temelde şüphe uyandırıcı, nahoş veya kendi çıkarını kovalayan bir yaklaşım olabilir. Yaklaşımın sahibi kendini kandırmadığı sürece, gerçekliğe sıkı sıkı tutunduğu



denk olduğunu reddederdi, sadece varolan her şey karşı konulmaz ve yorulmak bilmez şekilde başka bir şeye, hatta karşıtına dönüştüğünden değil, hiçbir şey kendisiyle de denk olmadığından.

Her komedyen gibi o da şeylerin neye dönüştüğüyle özellikle ilgilenirdi.

Berlin’de ne derler bilirsiniz: ‘Aman Allahım, ne kadar değişmişsin, Emil!’ [Bir dul, rahmetli kocasının mezar taşına söyler bu sözleri.] Cesurun korkaklığı ve korkağın cesaretiyle ilgileniyordu (...) Onun gözünde kavramlar, sallanan bir sandalyedeymişesine sürekli ileri geri sallanırlar, sandalye devrilene kadar da bu başta oldukça olumlu bir izlenim bırakır. (...) Bütün büyük komedyenler gibi her şeyi yüzünde ölümcül ciddiyette bir ifadeyle yapar. [Siyaset] de yaptığı şakalardan biriydi. En büyük devrimciler devletin en büyük savunucularının öğrencisi olarak ortaya çıkarlar.” [Bertolt Brecht, *Flüchtlingsgespräche*, GW 14, s. 1460-2.]

18 Benjamin, *SW 2/1*, s. 367.

19 Age., s. 369.

20 “Onu uzun süredir görmemiş birisi Bay K.’yı şöyle selamlar: ‘Hiç değişmemişsiniz.’ ‘Oh!’ der Bay. K. ve benzi atar.” [Brecht, *GW 12*, s. 383.]

21 Brecht, *GW 12*, s. 395.

sürece yaklaşım kendi kendisini ıslah edecek yolu bulacaktır. Bu ahlaki bir ıslah olmayacaktır: Yaklaşımın sahibi daha iyi bir insan haline gelmeyecektir. Ancak toplumsal bir ıslah olacaktır: Davranışı onu faydalı kılacaktır. Veya Brecht’in bir diğer noktada dediği gibi: “Tüm ahlaksızlıklar bir işe yarar... Tek işe yaramayan onları yapandır.”<sup>18</sup>

Diyalektik değişimin varsayımı kendi kendini kandırma huyundan kendini kurtarma ve gerçekliğe bağlı kalma becerisidir, bu yüzden vicdani kaygılardan vareste iş adamları Brecht’in gözünde entelektüellerden çok daha ilginçtir. Çıkar, eğilim ve bencilliğin ötesinde, tüm bayağılıklardan arınmış bir düşünce değil de; çıkarları temelinde etkili olabilecek bir tavır söz konusu olduğunda işadamları diyalektik figürlerdir. “Gerçekten de bencilliği, topluma kayıtsız olanı temsil ederler. Ama Brecht’in sürekli çabası bu topluma kayıtsız figürleri ve sokak serserilerini fiili devrimciler olarak tasvir etmektir. (...) Devrimci olanın herhangi bir ahlaktan yoksun bayağı ve bencil kişilikten, (...) bir yoksulluk ve kötülük karışımından (...) çıkmasını ister.”<sup>19</sup>

Brecht’in ilk stratejisi, eyleminin ilk boyutu budur: Devrimci potansiyel, herhangi bir hayalin aracılığı olmadan görülen, aşağılık ve bayağı olandan doğacaktır; bu yüzden en kötünden başlayacak dönüşüme oynar. Bayağı gerçekliğin kendisi bir değişim manivelası içerir. *Denken heisst verändern*, der Bay Keuner, düşünmek değiştirmek demektir,<sup>20</sup> ve düşüncenin ilk adımı kendini kandırma olarak düşüncenin ortadan kaldırılmasıdır, düşüncenin çıkar ve arzudan türediği noktaya gelmek gerekir –bu bağlantıyı kurmak zaten değişime başlamak demektir.

*Lehrstücke*’de takip edilebilecek, buna görünürde büyük bir zıtlık içeren bir diğer strateji vardır. *Lehrstücke*’nin ele aldığı merkezi tema fedakârlık, uyum gösterme ve feragat sorunudur –tam da ilk bakış açısından bakıldığında ideolojinin ve içerdiği kendini kandırma mekanizmalarının özü gibi görünen sloganlar. Bu sloganlar etik ve ahlakın sarsılmaz sütunları, hakim ideolojinin dayattığı gündemin özü görevini görürler: Kendinden fedakârlıkta bulun, feragat et, rıza göster. Bay Keuner’in, köpekbalıklarına göre küçük balıkların ideolojisi olarak bahsettiği şeydir bu: Küçük balıkların ahlaki eğitimi, bir balığın ulaşabileceği en yüksek hedefin kendini köpekbalıkları için feda etmek olduğu fikrini zihnine yerleştirmekten ibarettir. Dolayısıyla din de, balığın gerçek hayatının ancak köpekbalığının midesinde başladığı inancıdır.<sup>21</sup>

*Lehrstücke* bundan önemli ölçüde farklı ve görünürde zıt bir yol takip ederler. İsimleri –“öğretici oyunlar”– pedagojik, eğitici niteliklerini vurgular, ama mesele tiyatrunun izleyiciyi eğitmesi, ona vaaz vermesi değildir, çünkü nihai aşamada ancak katılımcılar, oyunculardır eğitilecek olanlar. Sırayla farklı rolleri oynamalı, tüm tavırları takınmalı, tüm açıları denemeli ve sahnelemelidirler.



Bu sonuna kadar götürüldüğünde, eğitimle ilgili amaçları sınırlı, izleyicisiz bir tiyatro ortaya çıkar, eğitilmişleri eğiten elit bir tiyatro. Ancak katılımcıların eğitimi, rollerini ikna edici bir üslupla oynamaya (hele ki kendilerini ifade etmeye) çaba göstermelerini sağlayacak bir şekilde uygulanmamalıdır. Brecht'in sahneleme ile ilgili direktifleri güçlü bir disiplin ve bireysellikten arınma talep eder; rolle empati kurma ve özdeşleşme yerine, ezberden okuma, nutuk çekme, anlamamışçasına, dua okur gibi mekanik bir ağdalı konuşma gibi yöntemler önerir. İdeoloji, kılık değiştirip, bireylerden ayinsel formüllerin budalaca tekrarını talep ediyorsa, Brecht de kılık değiştirmeye ihtiyaç duymadan bunu kendi yol göstericisi kabul edecek, sahneleyecek ve aşacaktır. Düşüncemmiş gibi görünen çıkarılmalı, mekanik tekrar sahnelenmelidir – ideolojinin üretimi değil, ideolojinin pratik eleştirisidir bu, anlama yoluyla değil, mekanik olarak sahnelenmesi aracılığıyla–, Brecht burada Althusser'le buluşur.

İdeoloji, şu veya bu şekilde, rıza, uzlaşma, fedakârlık ve nesnellüğün dayatılan gerçeklikle çatışma içerisindeki kısmından vazgeçilmesini talep ediyorsa; ideolojinin nihai özeti “dünyayı değiştirmeye çalışmayın, kendinizi verili olana uyacak şekilde dönüştürün, teslim olun ve boyun eğin” ise, o zaman Brecht bu talimata ideolojik manevraların *en mükemmeli*, apaçık bir düzenbazlık olarak karşı çıkmaz, ama en uç noktasına kadar götürülmesini talep eder: Bunun panzehiri, daha da fazla feragattir.

Anlaşma, *Einverständnis*, günün sloganı haline gelir:

Her şeyden önce anlaşmayı öğrenmek önemlidir.  
Çoğu insan evet der, ama ortada anlaşma yoktur.  
Çoğu insanın fikri sorulmaz ve çoğu insan da  
Yanlış olanı kabul eder.

Bu nedenle: Her şeyden önce anlaşmayı öğrenmek önemlidir.<sup>22</sup>

- 22** Bertolt Brecht, *Evet Diyen*.  
*Hayır Diyen, Bütün Oyunları*  
Cilt 3 içinde, çev. Ayşe Selen  
(İstanbul: Mitos Boyut  
Yayınları, 1998), s. 207.

- 23** Brecht sadece Arthur  
Waley'nin son derece  
serbest çevirisini (eğer  
buna çeviri denebilirse)  
biliyordu, bu metni Brecht  
için Elisabeth Hauptmann  
Almanca'ya çevirmişti.  
Doğru çeviri (Johannes  
Sembritski'ninki) birçok  
sürpriz içermektedir.

*Lehrstücke*'den öğrenilecek en önemli şey anlaşma ise, bu nihai anlamıyla, insanın kendinden vazgeçmeye rıza göstermesidir. Bütün “öğretici oyunlar”ın içinden geçen kırmızı iplik, Brecht'in fedakârlık teması karşısında hissettiği muazzam büyülenmedir. *Lehrstücke*'nin merkezinde sahnelenen yüce an, tam da kurbanın feda edilmeye rıza gösterdiği andır, konusu kendinden vazgeçme olan ders. Bu en azından dört öğretici oyunun etrafında kurulduğu çekirdektir: *Evet Diyen*'in iki versiyonu, *Hayır Diyen*, ve aralarında en çok tepki çekenleri, *Tedbir* (günümüzde beş ayrı versiyonu bulunan), ki aynı çekirdeğin uğradığı son dönüşümdür. Bu çekirdeğin kaynağı ise bir Japon “noh” oyunudur, *Taniko, Vadiye Fırlatma*.<sup>23</sup>

Hikâye çok basit: Bir çocuk, alimlerden hasta annesi için ilaç almak umuduyla, öğretmeni ve başkalarıyla tepelerin öteki tarafındaki kasabaya doğru yolculuğa çıkar. Yolda, tepeleri geçerken, kendisi de hasta düşer ve işte burada ona, yolda hasta düşen herkesin vadiye atılması gerektiğine dair bir Büyük Gelenek





olduğunu söylerler. Çocuğa aynı zamanda Gelenek'in hastalanan kişiye onun uğruna geri dönmelerini isteyip istemediğini sormayı emrettiği de söylenir, hastanın da onlara, Gelenek uyarınca, geri dönmelerinin doğru olmayacağını ve kendisini Gelenek'in emrettiği gibi vadiye fırlatmaları gerektiği cevabını vermesi gerekmektedir. Bu da kurban'ın kendi kurban edilişine rıza gösterdiği yüce andır. Bir yandan da koro açıkça kabul etse de etmese de onu uçurumdan fırlatacaklarını söyler. Çocuğun rızası sadece ve sadece formalite icabı gereklidir, gaddar kaderine özgürce boyun eğecektir; resmi olarak evet deme özgürlüğüne sahiptir, öyle de yapar. Böylece, dünyanın bu üzücü hallerine figan eder, onu uçurumdan aşağı fırlatırlar, herkes samimiyetle üzgündür.

Kurt Weill'in müziğini bir "okul operası" olarak bestelediği ve okullarda sahnelenmek üzere düzenlenen oyun, Haziran 1930'da Neukölln'de bir okuldaki ilk sahneleşinde bir skandala sebep oldu. Oyunda yer alan öğrenciler oyundan tiksindi. Yapılacak en hafif yorum, bunun son derece tuhaf bir Marksizm türü ve Sol'u anlamının hayli hayret verici bir biçimi olduğu. Zorluk, Brecht'in Japon oyunundan aktardığı varsayılan, Doğulu düşünce biçimi gibi görünen şeydeydi: Saçma bir gelenek, mânâsız bir kurban etme eylemi, bireyin ve bireyin özgürlüğünün silinmesi, boyun eğme talebi, koşulsuz itaat, emredilen rıza. Bir eleştirmenin dediği gibi: "Çocuğun kaderine razı olması Doğu kültürü çerçevesinde saygı uyandırabilir, ama *biz* [Batılılar] buna katılmayız, katılamayız."<sup>24</sup> Öyleyse Brecht orijinal Japon metnine fazla bağlı kalıp, Doğulu usullerin kendisini ayartmasına izin mi vermişti? Brecht'in metnini Japon asıyla kısaca karşılaştırdırca büyük bir sürprizle karşı karşıya kalıyoruz: Doğulu olduğu iddia edilen unsurların hiçbirisi asıl metinde yer almıyor, hepsi Brecht'in kendi ilaveleri.

Büyük Gelenek'in mantıksızlığından mânâsızlığından başlayalım: Orijinal Japonca metinde tepelere yolculuk dini saiklerin ilham verdiği bir ziyaret. Çocuğu bu yolculukta "mimleyen" hastalık ise, yeniden doğuş inancı uyarınca, daha önceki günahkâr bir hayatın hak edilmiş sonucu, dolayısıyla onun saf olmayışının, bu dini girişimi de tehlikeye sokan bir işareti. Gelenek saçma değil, belli dini inanışlar çerçevesinde bir mantığı var. Bu da kafa karıştırıyor, çünkü "sekülerleştirilmiş versiyon metni dini bağlamından yoksun bırakmış, bu yüzden de oyunun aydınlanmış dünyasında soyu tükenmiş mitolojik bir canlı gibi göze batıyor."<sup>25</sup> İkincisi, kurbanın ritüel rızası düpedüz Brecht tarafından icat edilmiş, metnin Japonca aslında çocuktan hiçbir şey talep edilmiyor (akıbetine uzun uzun yas tutulsa da). Üçüncüsü, kurban irrasyonel bir kayıp değil: Oyunun Japonca aslı çocuğun vadiye fırlatılmasıyla değil, yeniden doğuşuyla bitiyor. Çocuğun ölümünden sonra öğretmenin acısı o kadar fazla, duaları o kadar coşkuludur ki, Tanrı ona merhamet eder, dileklerini yerine getirir ve çocuğa tekrar hayat verir. Dolayısıyla oyunun ana

24 Peter Szondi, *Der Jasager und Der Neinsager. Vorlagen, Fassungen und Materialien* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1973), s. 110.

25 Age., s. 107.





fikri de insanın, çektiği acı ve kalpten ettiği dualarla ilahi iradeyi esnetebildiği ve merhamete nail olabildiğidir.

O zaman sonuç şu: Eğer bu Japon oyunu Hıristiyanlığa oldukça yakınmış gibi geliyorsa, o zaman Brecht, bizim Japon'umuz. Doğu'yu kendi icad etmiş. Bibliyografide *Lehrstücke*'nin 1967 tarihli bir Japonca çevirisi de yer alıyor. *Lehrstücke*'nin Japonlara ne ifade ettiği gerçek bir merak konusu olabilir – Batılı egzantrikliğin bir diğer kanıtı olarak görmüş olabilirler onları pekâlâ, Batılı tuhaf zihniyetin bir örneği, aynı Çinlilerin Brecht'in (*İ Çing* model alınarak yazılmış) *Me-ti*'deki Çinli bilgeliği karşısında mutlaka afallayıp kalacakları gibi.

Bu oyunun sonraki üç versiyonu ilkinin ham köktencilikinden belirgin bir kopuşu temsil eder. *Evet Diyen*'in ikinci versiyonunda kurban, akla yatkın ve meşru kılınmıştır. Tepelere yapılan yolculuğun sebebi artık, şehirdeki doktorlardan ilaç alınmasını gerektiren veba salgınıdır. Çocuk hasta düştükten sonra onu dar bir geçidin öteki tarafına geçirmek mümkün olmaz, bu yüzden diğerleri onu terk etmek zorunda kalırlar. Ona geri dönmelerini isteyip istemediğini sorarlar, ama o dönmelerini istemez ve ölümü tek başına beklemek istemediğinden vadiye fırlatılmayı ister. Salgının yayılmasını önlemek gerekmektedir, dolayısıyla bu fedakârlık kamu yararındır.

*Hayır Diyen*, ilk versiyondaki Büyük Gelenek'in mânâsızlığı ile ilgili durumu tekrar eder, ama şimdi çocuk, Gelenek uyarınca rıza göstermesi istendiğinde göstermez. Kurban hayır der, Büyük Gelenek'e karşı çıkar:

O zaman verdiğim cevap yanlıştı, ama sizin sorunuz daha da yanlıştı. A diyen, B demek zorunda değildir. A'nın yanlışı olduğunun ayırdına varabilir. (...) Büyük Gelenek'e gelince, bana hiç de mantıklı gelmiyor. Onun yerine hemen uygulamaya koymamız gereken, yeni bir Büyük Gelenek'e ihtiyacımız var; o da, her yeni durum karşısında yeniden düşünmek geleneği olmalıdır.<sup>26</sup>

26 Bertolt Brecht, *Evet Diyen*.  
*Hayır Diyen*, s. 217-218.

Tek hamleyle Doğu varsaydığımız manzaradan çıkıp Aydınlanma'nın bağlamına geliveririz. Hayır diyen, Büyük Gelenek'i her gerektiğinde değiştirebilen özerk öznedir, o Büyük Gelenek'in üzerindedir ve Büyük Gelenek'in yürüttüğü mantıkları sorgulayabilir, kanun koyabilir ve kendi kaderini belirleyebilir. Biçimsel özgürlüğü gerçek bir özgürlük olarak görebilir, zorunlu seçimi gerçek bir seçime dönüştürebilir, veya en azından durum böyle görünmektedir. Bu yeterli midir? Doğru cevap “hayır” mıdır? Öznenin cevabı bu mudur? Dünyayı şekillendiren özneliğin özü, gem vurulmaya direnen öz bu mudur? Peki ya anlaşma ne olacak, *das Einverständnis*, *Lehrstücke*'den alınacak en önemli ders, daha ilk mısradan bize duyurulan?



27 Bertolt Brecht, *Die Massnahme (Tebdir)* (Frankfurt/M: Suhrkamp, 1972), s. 28-29.

*Tebdir*, bu senaryonun son, en ünlü ve en karmaşık versiyonudur (beş ayrı versiyonu olması Brecht'in ısrarlı takıntısının kanıtıdır).<sup>27</sup> *Tebdir*, bir açıdan bakıldığında ikisinin imkânsız bir sentezi, Aydınlanma söyleminin kendi devrimci doruğuna ulaştırılmış ve radikal kurban fikrini paylaşan hali olarak görülebilir. Tepeleri aşmak üzere yola çıkan sefer şimdi Moskova tarafından devrim davasını ilerletmek üzere Çin'e gönderilen dört provokatörün misyonuna dönüşmüştür (dolayısıyla oyun tuhaf bir biçimde Doğu varsayılan yere döner). Çocuk şimdi bu misyona katılan, idealizm ve insanlık aşkı ile yanıp tutuşan genç bir yoldaştır. Provokatörler yabancı casuslar olarak izleri sürülmesin diye maske takarlar, ama bir noktada genç yoldaş şefkat ve hümanizmden kendini öylesine kaybeder ki, maskesini yüzünden yırtıp atar, yüzünü ve gerçek kimliğini gösterir ve şöyle bağırır:

İnsanlığa inanıyorum! Özgürlükten yanayım!..

Şimdi, şimdi, şimdi onların karşısında

Kimsem o olarak yürüyor, onlara hakikati iletiyorum...

Size yardım etmeye geldik

Biz Moskova'dan geldik.<sup>28</sup>

28 Age.

Bu jest yüzünden her şey riske girmiştir, misyon tehlikeye atılmıştır, ordu provokatörlerin peşine düşer ve kimliği ortaya çıkan genç yoldaşın feda edilmesi gerekir. Yine yüce anda hatasını anlar, silinip atılmayı talep eder, onlar da onu sönmemiş kirece atarlar. Yürekte, samimiyetle konuşmaya kalkışması tüm devrimci girişimi tehdit etmiştir. Bireyliğinden, hislerinden vazgeçememiş, kimliksiz bir özneye dönüşmemiştir, bu yüzden iz bırakmadan, tamamen silinmesi gerekmiştir. Ve ölümün eşliğinde rıza ve fedakârlık dersini nihayet almıştır.

Brecht'in *Lehrstücke*'sinin büyük kısmı, 1929-32 yılları arasında, yani tam olarak faşizmin yükselişi sırasında yazılmıştı. Şu büyük gerçek göz önünde bulundurulmalıdır, fedakârlık bu dönemin en büyük sloganlarından biri, faşist ideolojinin merkezi meselelerinden biriydi. Fedakârlık takıntısı (anavatan adına, lider adına, görev bilinciyle, şerefini muhafaza için) tüm faşist söylemin kırmızı ipliklerinden biriydi (ve elbette sağ söylemin genel dayanaklarından biri). Bunun yanı sıra bir de Stalinizmin talep ettiği, fedakârlığın rasyonalize edilmiş versiyonunu yayma çabasının muazzam yükselişi sürüyordu: Sonraki kuşaklar adına, ilerleme adına, giderek uzaklaşan ve daha da uzak geleceklere havale edilen gelecek adına –dolayısıyla talep edilen fedakârlık da giderek artıyordu. Hayaletimsi bir gelecek, şimdiki zamandaki hakimiyeti ve sonsuza kadar sınırsız fedakârlığı meşru kılıyordu. Dolayısıyla havadaki fedakârlık ve feragat takıntısının kokusunu alan Brecht, o çalkantılı dönem tarafından kuvvetle ve çarpıcı bir şekilde gözler önüne serilen bir olguya odaklandı, bu genel sloganı aldı ve en aşırı uca götürdü. Fedakârlık temasına karşı Brecht'in göstermeye çalıştığı, bunun sadece aldatıcı bir manevra, uğursuz



**29** *Tedbir*'i Brecht'in Stalinist fedakârlık (kurban) versiyonunu benimseme biçimi olarak görmek yanıltıcı olur, bu eleştiri tüm tarihi boyunca bu oyunun başına bela olmuştur ve Brecht Anti-Amerikan Etkinlikler Komitesi önünde kendisini bu suçlama karşısında savunmak zorunda kalmıştır. Oyun özellikle sosyalist ülkelerde olumsuz karşılanmıştır, mantığını fazla ileri götürür ve anti-hümanist varsayımları Stalinizm'i yansıtmaz.

**30** Bertolt Brecht, *Anlaşma Üzerine Baden Öğreti Oyunu, Bütün Oyunları Cilt 3* içinde, çev. Ayşe Selen (İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 1998), s. 194-195.

**31** Age., s. 187.

**32** Benjamin, *SW 2/2*, s. 783.

ideolojik bir entrika, yöneten sınıfların içyüzünü görmemiz ve fedakârlığın bir değer olduğuna (küçük balık-müminlerinin düştüğü tuzağa düşerek) inanacak şekilde kandırılmamıza müsaade etmememiz gereken bir tuzağı olduğu değildi.<sup>29</sup> Brecht'in buna karşı çıkma biçimi, fedakârlığı, feragati ve rızayı en uç halleriyle benimsemekti, herhangi bir ideolojinin üstleneceğinden çok daha radikal bir biçim. Brecht, önceki örnekler dizisinde her tür fedakârlığa karşı, çıkar ve arzuyu desteklemeyi önermişti; ama şimdi önerisi fedakârlığın içinde arzuyu harekete geçirecek bir manivela aramak, yeterince zorlandığı takdirde feragati bir arzunun inşası olarak görmek. Ana fikir belki de şöyledir: İdeoloji yeterince fedakârlık talep etmemektedir, yeterince feragat dayatmamaktadır. İdeoloji, düzenin sürdürülmesi için mevcut düzenle çatışma halindeki kısımdan vazgeçilmesini talep eder, ama düzeni sökmek ve dönüştürmek için, buna düzeni destekleyen ve onunla uyum içinde olan kısımdan da vazgeçmenin talep edilmesiyle katkıda bulunmak gerekir.

Her şey değişecektir;

Dünya ve insanlık,

(...) Değiştirin dünyayı ve kendinizi!

Kendinizi değiştirin!

Bunlar *Anlaşma Üzerine Baden Öğreti Oyunu*'nun korosunun son mısraları.<sup>30</sup> Ancak anlaşmada yeterince ileri gidildiği takdirde dönüşüm söz konusu olabilir. Aşırı anlaşma, muhalefetin ta kendisidir, bu da ancak anlaşmanın kendinden vazgeçmek olduğu öğrenilerek başarılabilir. Anlaşma aşırı bir eylemlilik, dünyanın gidişatına uyum sağlamamayı gerektirir. "Bir insanı ölmeye yüreklendirmek için harekete geçen Düşünür, ondan mallarından vazgeçmesini rica etti. Her şeyden vazgeçtikten sonra, geriye yalnızca yaşamı kaldı. Düşünür, daha da fazlasından vazgeç dedi."<sup>31</sup> Fedakârlık talebi karşısında Brecht'in sloganı "Daha da fazlasından vazgeçin!" dir: Bireylikten, Ben'in kaygılarından, mevcut dünyanın tüm hayali desteklerinden vazgeçin -özne olmak adına mı?

Anlaşmayı, rıza göstermeyi ve fedakârlık etmeyi öğrenmek, insanın kendi yüzünden vazgeçmeyi öğrenmesi demektir. Genç yoldaş gerçek yüz, yani gerçek bireyliği adına maskeyi çıkararak Dava'yı tehlikeye atar, bu an Brecht'in anti-hümanizmi açısından simgeseldir: Hakikat, gerçek yüzde değil, onu söylebilme gücündedir. Bu yüzden Carola Neher'e nasıl yıkanmak gerektiği konusunda şu tavsiyede bulunur: "Sadece rol yapmayı değil, ama örneğin, nasıl yıkanacağını da öğrendi. O zamana kadar kirli olmak için yıkanmıştı. Ama bunun konuyla ilgisi yoktu. Ona yüzünü nasıl yıkayacağını öğrettim."<sup>32</sup> İnsanın yüzünü nasıl yıkayacağını öğrenmesi gerekir, yıkanmanın amacı budur: Kirden kurtulmak değil, yüz­süz hale gelmek.

Dolayısıyla iki stratejimiz var, birbiriyle uzlaşmaz görünen iki kırmızı iplik. Bir tarafta, görüneni, maskeli baloyu, kurnazlığı,







33 Brecht, *GW 12*, s. 474.

34 Brecht, *GW 12*, s. 413.

hileyi; arka planda gizli, kendini maskeleyen gerçek çıkarı ortaya çıkarmak için sekteye uğratma ilkesi vardır. “Olduğu gibi görünmemek kişinin kendisine mutsuzluk getirir. Olduğu gibi görünmek başkalarına mutsuzluk getirmez,” der Me-ti.<sup>33</sup> Neysen o ol, rol yapma –ama nesin peki? “İnsanın kendisiyle meşgul olması doğru mudur?” [Keuner:] ‘Kendisiyle meşgul olan hiçbir şeyle meşgul değildir. Hiçbir şeyin uşağı değildir ve hiçbir şeyin efendisi değildir.’”<sup>34</sup> Burada ikili bir hareket söz konusu: Bir yanda düşünce ve eylemin arkasında yatan çıkar ve arzuyu öne çıkarmak –dolayısıyla kendin ol; diğer yandan ise, insanın ne olduğunu öğrenmesi, hiçbir şey olmayı öğrenmesi, kendisiyle ilgili her tür çıkardan vazgeçmesidir. Bir yandan çıkarı saf bencillik sınırına kadar götürmek, ki bu bencillik, katıksız halinde tersine, bir tür Hegelci “aklın hilesi” aracılığıyla, değişimin manivelası haline geldiği noktaya doğru işler. Diğer yanda, ideolojik işlemin yüzeyinin altından çıkan o sert çekirdekten vazgeçme noktasına gelmek, tüm çıkarları, Ben’i, kendiliği silmek, feragat etmek, rıza göstermek –rıza, tersine dönme anını üretecek deredece ileri götürülmelidir. Birbirine eşlik eden, birbirini aydınlatan ama bir tür (yine Hegelci) olumsuzlamanın olumsuzlanmasını oluşturan iki adım söz konusudur: Birincisi, kendi çıkarımı takip edebilmek için tüm ahlaki hayallerden ve kaçamaklardan, süslemeden ve retorik laf kıvrımlardan, dikkat dağıtan manevralardan vazgeçmek. İkincisi, nihai ve en kökleşmiş hayal ve kaçamak, tüm diğer kendini kandırışların göz boyayıcı dayanağı olarak bencil çıkardan vazgeçmek; en büyük hayalin insanın maskenin arkasında kendisini hayalden bağımsız zannetmesi olduğunu anlamak. Bencil çıkar kendini kandırma ihtiyacı hisseder, üstelik başkalarını kandırmak için değil sadece, başkalarını kandırarak kendini de kandırır. Brecht’te olumsuzlamanın olumsuzlanması böyle formüle edilir: Çıkar adına ahlak ve ideolojinin inkârı, sonra da çıkarın kendisinin inkârı, yok edilmesi –ancak bu çifte düğüm değişiklik üretebilir. Önce sağlıklı bir sinizm, sonra sinizmin kendi hayali doğasının maskesinin düşürülmesi. Ahlak, çıkarın maskesi haline gelerek insanı kandırır, ama ham çıkar, insanın kendini ve başkalarını kandırmasına dayanır. Brecht, yukarıda gördüğümüz gibi, düşünceyi neyin beslediği, düşünceyi ileri iten gizli yayın ne olduğu sorusunun ipucu olarak arzu, *der Wunsch*, terimini kullanır, ve belki arzu ikisi arasındaki bağlantı olarak görülebilir. Çünkü arzunun bir anlamı telaffuz edilmesi gereken kirlî sırrı olarak kişisel çıkara işaret ederken diğer bir anlamı da olumsuzluğa işaret eder, bu olumsuzluk ise, mantığının aşırı ucuna kadar götürüldüğünde dayanağı olan kendilik fikrine karşı döndüğü noktaya gelir –kaynağı bir kendilik değil, bir öznedir. Kendi kendini kandırmadan benliği desteklemekle, benliği olumsuzlamak ve dönüştürmek arasındaki ana noktadır bu. Arzuyu var saymayı öğrenmek özne olmayı öğrenmek demektir.





“Birisini sevdiğinde,’ diye sordular Bay K.’ya, ‘ne yaparsın?’  
‘Onun resmini yaparım [*Entwurf*, portre, skeç, tasarı, plan,  
proje],’ dedi Bay K., ‘benzediğinden de emin olurum.’ ‘Resmin  
mi?’ ‘Hayır, adamın.’”<sup>35</sup>

35 Brecht, *GW* 12, s. 386.

Almanca metinde hem *der Mensch* hem de *der Entwurf* maskülen olduklarından, kimin/neyin kime/neye benzediği konusunda gerçek bir kafa karışıklığı oluşur.

Bu hikâye iki türlü okunabilir. Öncelikle, şiddet olarak aşkın bir eleştirisi olarak alınabilir. Sürekli kendisini kandırıldığından aşk iyi bir başlangıç noktası olamaz, ideal imgeler yaratır, sevilen kişi hakkında oluşturduğu fantezileri besler, sonra da sevilen kişiyi bu hayali resimlere benzemeye zorlar; bunu elde edemeyince de hiddete kapılır ve hayal kırıklığına uğrar. (Bu, elbette, aşk’ın narsisizmle suç ortaklığı konusunda psikanalizin yaptığı uyarının başlıklarından biriydi –insanın başkasında kendi ideal imgesine, kendi yaptığı portreye aşık olması mekanizması, ve eyvahlar olsun sözde orijinalin yerini tutmak zorunda kalan kişiye.) Aşk terördür – Stalinizmin de insanlığa yönelik aşırı bir aşk olarak anlaşılabilceği iddia edilebilir: Stalinistler insanları aşırı derecede seviror ve çizdikleri portreye benzemelerini sağlamaya çalışıyorlardı. Dolayısıyla ilk okuma, oldukça genel bir aşk modeli olan mekanizma hakkında olacaktır, bu modelin gizli çerçevesi, gizli şiddeti, “ötekine açılma, değişiklik hali içerisinde ötekini dinleme, ötekini kabul etme ve ötekine teslim olma” maskelerini takınan –sadakat, açıklık ve alçakgönüllülük maskelerinin arkasında şiddet. Ama hikâyeyi başka, zıt bir şekilde de anlamak mümkün. Brecht’in bir iddiası da, “gerçek aşk”ın kişinin iç özüne yönelik olmadığı, aksine *Entwurf* teriminin ima ettiği tüm gizli potansiyel dahil, yabancılaşmasına, dışsal imgesine yönelik olduğudur: Farklı ve yeni bir şeyin, projenin, planın izdüşümü. Kendiliğin hakikati değişim olasılığını içeren dış taslağında yer alır, insan da buna benzemelidir, kendine değil. Kendine benzemek ve otantik insani hazinesini ortaya çıkarmak veya ifade etmek değildir amaç, gerçek aşk ahlaki şiddet ve değişikliğe kalkışabilmelidir. Mesele, kişiye benzemediği sürece, portre, suret, sadık yeniden üretimdir, ama bu orijinalden daha fazla bir şey içerir ve olumsuzlama gücü ile ilişkilidir. Bay K. sevilen kişiye, onu kendi fantezisiyle baskı altında tutmak için, kendi imgesini dayatacak değildir (onu kendi imgesine göre yaratmak üzere), ancak sevilen kişi portrede, kendisine ilgisinde olduğundan daha gerçektir, Bay K. ise bu kaymanın ancak uygulayıcısı olacaktır. İnsanın kendisine ilgisi sıfır olduğunda portre bu boşluğu dönüştürme, kendilik boşluğunu terk etme, ondan vazgeçme olasılığını içerir. Portre yanıltıcı olabilir, ama en büyük illüzyon gerçeğin orijinalde, içsellikte, tarif edilemeyen bireysellikte, otantiklikte yattığıdır. Brecht’in oyunları *Entwurf* olarak insana duyduğu aşkın işareti olarak alınabilir, benzerlik ve proje, plan, bir yandan (kendini) kandırma olmadan gerçekliğin portresi, diğer yandan da yeniye dair bir proje –tek gereken insanın gerekli ikili olumsuzlama süreci aracılığıyla *Entwurf*’una benzemesinin sağlanmasıdır.



36 Brecht, GW 12, s. 410.

Son yargı olarak:  
“Bay K. ne ayrılmayı ne selam vermeyi ne yıl dönümlerini  
ne ziyafetleri ne bir işi bitirmeyi ne hayatında yeni bir sayfa  
açmayı ne hesap tutmayı ne intikamı ne de sonlandırıcı  
yargılarda bulunmayı severdi [*abschliessende Urteile*].”<sup>36</sup> ✘

**MLADEN DOLAR** 1951’de doğdu. Şu anda öğretim görevlisi olduğu Ljubljana Üniversitesi Felsefe Bölümü’nde ders veriyor. Slovincede yayımlanmış yedi kitabının ve uluslararası dergilerde yayımlanmış pek çok makalesinin dışında şu kitapların yazarıdır: *A Voice and Nothing More* (*Bir Ses, O Kadar*, MIT 2006; Almanca çevirisi: *Sahibinin Sesi*, Suhrkamp 2007), *Wenn die Musik der Liebe Nahrung ist* (*If Music Be the Food of Love / Eğer Müzik Aşkı Besliyorsa*; Turia & Kant, Viyana, 2001), *Opera’s Second Death* (*Opera’nın İkinci Ölümü*; Slavoj Žižek ile birlikte, Routledge 2002).

Michel Journiac, *Sıradan bir Kadının Hayatında 24 Saat* | *24 Hours in the Life of an Ordinary Woman*, 1974-94.





## Brecht's Gesture

### Mladen Dolar

Imagine a rich fat capitalist coming on stage and without further ado stating bluntly: 'I am a capitalist. My only interest is to squeeze workers as much as I can, to make them toil as hard as possible and to pay them as little as possible. I only care about my profits.' One can immediately recognize a prototypical Brechtian situation in which characters blatantly and shamelessly state their business in an unadulterated form, without a mask or a disguise, talking shop without illusions and self-deceit. One can see that this very simple mechanism contains in a nutshell the notorious *Verfremdungseffekt*, the effect of estrangement, at least in one of its multiple facets. For the strangeness, the estrangement of this statement resides in the impossibility of it ever being stated bluntly and publicly without any further qualification –it being stated publicly and without disguise would make it inoperative, it couldn't effectively constitute a social bond on which modern exploitation is based. It could never meet with the collusion and the consent of the oppressed which provides the formal framework of the modern ways of oppression. If there is some sense to the notion of ideology, then it consists in a way in which the pursuit of interests must be hidden behind the formal façade of common values, be it in the form of universality of human rights, the high ethical ideals, the love for humanity, the endeavour for progress and general prosperity, democracy, tolerance, freedom, etc. The blunt statement of interest on the one hand states something which is common knowledge, or at least a common assumption –for who has ever believed in those proclamations at their face value?– and it stages at the same time the impossibility of speaking it out in undisguised and direct manner. It imposes the dialectics of 'plain facts' and their concealment: The paradox that the plain facts can only exist and thrive by being concealed and transposed into a different kind of discourse which endows them with a flair of another meaning. There is a first Brechtian step, a very simple and effective one, which confronts elevation and debasement, debunking the actual driving force behind the high ideas and trying to pin all ideas to their actual driving forces.

Let's take Macheath's proclamation from the *Threepenny Novel* (written in 1934, as an elaborate sequel to the enormous success of *The Threepenny Opera* in 1928):

In my opinion – and this is the opinion of a serious, hardworking businessman – the wrong people are running this country. They all belong to some party or other, and parties are self-serving. Their point of view is one-sided. We need men who stand above the parties, as we businessmen do. We sell our goods to rich and poor alike. Making no distinctions, we'll sell anyone a hundredweight of potatoes, install his electrical wiring, paint his house. Governing the country is a moral task. We have to reach a point where the employers are good employers, the employees good employees – in short, where the rich are good rich and the poor are good poor. I'm convinced that such a regime will come someday. It will find me among its supporters.<sup>01</sup>

**01** Quoted by Walter Benjamin, in *Selected Writings Vol. 3* (Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 2002), p. 7. (From now on SW)

**02** Ibid.

This is the manifesto of Macheath's party (like his remodeling of the other notorious manifesto) that Benjamin was so fond of.<sup>02</sup> One can see the immediate usefulness of the proclamation: There is no party which wouldn't lament and deplore the fact that parties are self-serving and one-sided, permeated by partial interests and pettiness, so what we need is a party above all parties, leaving behind the narrow interests in the name of common good and progress. And the true embodiment of common interest is precisely the party of the capital, it promotes universality which makes no differences, it only needs good people, that is, good rich and good poor. The capital only works as the universalism which treats everybody as equal, it is the party of equality and justice, since it takes no consideration of rank. So business is about good people, hence goodness is the question of morals, so morality sticks to business as its underside. The most unscrupulous are the greatest promoters of morals. Macheath's party is based upon the coincidence of the discourse of business with the discourse of morals.

The strange thing about Macheath's manifesto is that it doesn't look so strange at all in our time. It is as if the estrangement effect doesn't quite work any longer, and maybe we have an inkling there about the fact that certain ways of blunt talk have actually become conceivable and admissible, acceptable in public speech, so that Brecht's intended dialectics of brute interests and their concealment doesn't quite function. If one needs to give a name to this shift which occurred in the last decades, then, for lack of a better name, one can point to the hegemony of the neoliberal discourse which has taken the upper hand since the seventies. One of its achievements was precisely that certain type of blunt statements gained public currency, that it could be publicly promoted e.g. 'greed is good' – such was the simple and trivial

slogan which embodied and encapsulated a certain program in the eighties, promoting it to the rank of a commonly acceptable general truth about common good and public interest. 'Pursue your greed and the market will take care of the rest' – it is as if the cynicism of Brecht's characters has ceased to look cynical and has lost its force to produce estrangement. The hidden blunt interest has made its coming out and turned into a public hero. And the flipside of the rise of this discourse was at the same time the rise of the discourse on ethics, where posing the social problems in ethical terms was precisely a way to circumvent their political impact, so that the general proliferation of ethical debates was a revealing indicator of the decline of politics. The ethical started to function in many ways as a stand-in for politics, its ersatz (and particularly after the collapse of socialism), a discourse on the good rich and the good poor. If Brecht showed how the two go hand in hand, in the sense that the moral discourse functions as the disguise of the blunt interest, then the new development demonstrated how the blunt statement of interest can actually find its counterpart in the rise of ethical committees, without estrangement. The strange thing is that there is no more estrangement, and the *Verfremdungseffekt* of Brecht's plays today, still powerful, perhaps draws its source from the very lack of *Verfremdung*.<sup>03</sup>

**03** Once the extent of the present crisis was fully deployed, one of the predominant reactions to it was again the one in terms of ethics. There was no shortage of moral sighs about the good rich who have displayed too much greed, so one should instill more morals into business. Brecht would have had a good laugh.

**04** Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke* Vol. 12 (Frankfurt/M: Suhrkamp, 1982), p. 504. (From now on GW)

Is Macheath, for Brecht, immoral, a criminal, a crook? For Brecht the worst error would be moralizing, since the point is precisely that moralizing is the twin of blunt interest, not its opponent. Macheath is frank, admirable in his capacity to say things outspokenly without self-delusion, yet he takes into account that the interest can only be publicly stated through the mask of morals. He displays in an immediate way both the interest and its need for camouflage. The brutal egoism can only express itself as concern for morals, yet, if there is anything worse than the brutal egoism, then it is the altruistic philanthropy, compassion and love for the neighbour – none of this will ever help. In *Me-ti* he states succinctly: 'There are few preoccupations, said Me-ti, which would damage the human morals more than the preoccupation with the morals.' He continues: 'I hear that they say: One must be truthful, one must hold promises, one must fight for the good. But the trees don't say: One must be green, one must let the fruit fall vertically to the ground, one has to rustle with the leaves when the wind blows.'<sup>04</sup> The morals always start with an injunction to renunciation: resign, renounce your nature, give up, sacrifice the natural inclination, to which Brecht always responds by valuing the self-interest, sticking to being green. Fredric Jameson (whose one regret in life has always been the missed encounter with Brecht when he went to Berlin as a young man in 1957) says: 'What must first be said openly... is that the fierce competition between businessmen... is far more interesting,



**05** Fredric Jameson, *Brecht and Method* (London: Verso, 1998), p. 158.

and provides far richer dramatic material for Brecht, than any kind of sheer ideological contradiction.<sup>05</sup> Being stuck with ideological conflicts is for Jameson a sign of deficiency of Western Marxism, which could come up with complex and subtle theories of ideology, but to no avail. Brecht's question is always far more trivial: What is useful? What can be put to use? And Jameson's thesis runs: If there is anything subtle with Brecht, then it is his ability not to be subtle, his capacity for crude thinking (what he called *plumpes Denken*), his vulgar approach, his utilitarian stance. He acted like one of his notorious crooked businessman in art and theory. His question was always how to tie morals to interest and thought to desire.

**06** *Ibid.*, p. 108.

Let's take *The Stories of Mr. Keuner* (1930), this ambivalent figure of a thinker and a cynic, this crafty and compliant militant, the 'heroic coward' (as Jameson says)<sup>06</sup>, who is always able to squeeze out an unexpected truth and a hidden assumption. His name, Keuner, can be linked to a triple etymology: first, it's a dialect form of *keiner*, no-one, nobody; then there is a link to the Greek *koiné*, the common, the universal; and last, since Brecht frequently uses the abbreviation Herr K., there is an immediate link with Kafka's K. Walter Benjamin reports in his diaries about the conversations with Brecht and says the following: 'Brecht is inclined to regard Kafka as the only authentic Bolshevik author.'<sup>07</sup> One can add, with an untranslatable English phrase: It takes one to know one.<sup>08</sup> According to Benjamin's notes, Brecht made a neat opposition between Kafka's K. and the good soldier Schweik (the mythical figure of Hašek's novel, the quintessential Central European reading and the paramount embodiment of Central European stance): The first one is shocked by everything, the other is shocked by nothing; Schweik lives in a world where nothing is impossible, he gave up any prospect of the Law, whereas K. runs into Law wherever he turns, he constantly tries to come to the bottom of the Law, to find out what lurks behind the gate of the Law. Schweik never waits in front of a gate, expecting some disclosure of the depth, but sticks to the surface. Are they two embodiments of the same figure, pertaining to the same world in the same historical moment, the end of the Empire, one creature seen from two different perspectives? I must leave the question hanging.

**07** Benjamin, *SW 2/2*, p. 478.

**08** But one can also read Brecht's other comments in Benjamin's notes a few years later: 'I reject Kafka.' Oddly, he saw Kafka as someone always looking for a Master, 'longing for a leader one can rely on,' [SW 2/2, p. 786.], a man in despair looking for a savior. Cf. also: 'It is a Kafkaesque irony that the man was an insurance agent who appeared to be convinced of nothing more surely than the invalidity of all guarantees.' [SW 2/2, p. 787.]

Mr. Keuner is both a thinker and a parody of a thinker. Brecht imagined staging Mr. Keuner so that he would be brought on stage on a stretcher, since the thinker avoids all unnecessary efforts, he would just silently observe, since the thinker doesn't intervene – apart from his sheer presence, which is intervention enough.

The objection was raised against Mr. K. that all too often for him the desire [*der Wunsch*, the Freudian word] was the father of thought. Mr. K. responded: 'There was never any thought that wouldn't have desire for its father. One can only argue about the question 'which desire?' On the one hand a child







09 Brecht, *GW 12*, p. 391.

10 This is a convoluted issue which needn't concern us here. *Mater semper certa, pater numquam?* The uncertainty of paternity is no doubt something which haunted the patriarchal culture and which at the same time constituted it as such. There is the law of 'the-name-of-the-father' precisely in relation to the uncertainty of fatherhood, since fatherhood has to be symbolically instituted, ascertained by symbolic transmission (as opposed to the alleged self-evidence of maternity). Cf. Freud: 'A great advance was made in civilization when men decided to put their inferences upon a level with the testimony of their senses and to make a step from matriarchy to patriarchy.' [Sigmund Freud, 'The 'Rat Man'', in *Freud 9 – Case Histories II* (London: Penguin, 1990), p. 113.] But to put it in these terms is no doubt misleading and problematic, for the real at stake in paternity and maternity can never be opposed along the lines of 'the symbolic vs. the sense certainty.'

11 Brecht, *GW 12*, p. 402.

12 *Ibid.*, p. 515.

13 *Ibid.*, p. 380.

couldn't have no father, but on the other hand: To establish fatherhood is difficult.<sup>09</sup>

Who is the father of thought? The assumption is that fatherhood (as opposed to motherhood?) is uncertain and invisible, one has to toil to trace it, and the point is not to pin it to the symbolic legacy, as the tradition would have it, but rather to its hidden origin.<sup>10</sup> The search for the fatherhood of thought works against the grain of tradition which viewed thought, and the spiritual domain, as something beyond interests and desires and which cherished its ideality. There were high stakes in the endeavour to keep paternity of thought undisclosed and to preserve it in the realm of immaculate conception, to conceal the connection with interests and desires as its levers, its driving force. Desire seems like a stain on the supposed universality of thought, the mark of its father. The father here is the stain of thought.

Thinking always emerges from predicament, when the water comes up to the throat, and the desire holds one by the throat. –Mr. Keuner came to the valley flooded by water. 'He stood still in order to look after a boat, and as long as he was hoping for the boat to come, he kept standing still. But when there was no boat in sight he gave up this hope, and hoped that the water wouldn't rise any higher. Only when the water came up to his chin he abandoned that hope as well and started to swim. He realized that he was himself the boat.'<sup>11</sup> He was himself the boat that he was waiting for: The moment of thought is the moment when the subject starts functioning as his own solution, precisely at the point of his own involvement in the seemingly objective situation, his being implicated in hopeless circumstances beyond his control. But only at the point when the water rises up to his chin and when he is drastically driven by interest, only in a hopeless adversity can thought produce something useful. 'Transformations happen only in deadlocks [*Umwälzungen finden in Sackgassen statt*],' said Me-ti.<sup>12</sup>

The strategy of Mr. K. is to bring out the presuppositions and assumptions of thought, its preconditions in interests and desires that drive it, and to keep track at all times of its utility. Is, e.g., the idea of God useful?

Someone asked Mr. K. whether God exists. Mr. K. said: 'I advise you to consider if your behaviour would change according to the answer to this question. If it wouldn't change then you can discard the question. If it would change then I can help you further only by saying that you have already decided: You need God.'<sup>13</sup>

So what is the utility of the idea of God? Does the decision about the existence of God change anything? Of course it does only if one believes that it does, but then the question comes always too





**14** Žižek briefly comments on this: 'Brecht is right here: We are never in a position to choose directly between theism and atheism, since the choice as such is located within the field of belief. 'Atheism' (in the sense of deciding not to believe in God) is a miserable pathetic stance of those who long for God but cannot find him (or who 'rebel against God'). A true atheist does not choose atheism; for him, the question itself is irrelevant.' [*The Parallax View* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2006), p. 97.]

**15** Brecht, *GW 12*, p. 404.

**16** Bertolt Brecht, *Me-ti*, in *GW 12*, p. 478. No doubt the harshest criticism one can make of Heidegger is that the man who takes himself so seriously cannot be right. Not a single line of humour in all the 90 plus volumes of his collected works.

**17** '[Hegel] had what it takes to be one of the greatest comedians among philosophers (...). His sense of humour was such that he could not think, for example, of order without disorder. It was clear to him that in the immediate proximity of the greatest order, there was to be found the greatest disorder, and he even went so far as saying: In one and the same place!

late, the belief precedes the question, one has already decided, the question is always already framed by a previous decision, all one needs is to become aware of this decision and the desire underpinning it, not of the (non)existence of God. The question is self-referential and therein resides its hidden ideological impact, it doesn't ask about theology but about the beliefs and assumption already implied in the question, so that the question frames any possible answer.<sup>14</sup>

To pass from the elevated to the trivial: Are newspapers useful? Mr. Keuner converses about it with Mr. Würr (Würr like *wir*, 'us', but Herr Würr also rhymes with *verwirren*, to confuse), who disdains newspapers and looks down on them from his superior position.

For Mr. Würr the man was something elevated while the newspapers were unimprovable; for Mr. Keuner, on the other hand, the man was something base and the newspapers something that can be improved. 'Everything can be improved,' said Mr. Keuner, 'except for man.'<sup>15</sup>

So don't try to improve man, just improve the newspapers. The low opinion about man is the beginning of change, while the high opinion about man is self-delusion which prevents change.

Is Macheath a thinker? And Baal, Fatzer, other Brechtian figures like him? No doubt they are embodiments of meanness and malice, yet as such thoroughly ambivalent. They state directly their wicked interests, they don't delude themselves and feign to be something else, and this is what qualifies them as figures of transformation. They embody a stance, an attitude, *Haltung*, and in matters of thought the attitude is more important than the celebration of ideas. Mr. K., who assumes the attitude of a thinker, is at all times on the verge between the dead serious and the comical, of being a thinker and a parody of a thinker. Brecht always maintained that he himself was never quite serious; in order to think seriously one has to be able to discard seriousness. The more deadly serious, the more comical. There is no thought, and no dialectics, without comedy. 'For people with no humour it is in general much harder to grasp the *Big Method* [i. e. dialectics].'<sup>16</sup> And since there is an inbuilt link between humour and dialectics, Hegel was for Brecht one of the greatest humorists of all times.<sup>17</sup> The attitude of these figures which Brecht seriously and flippantly places in front of us can no doubt inspire no sympathy, but they are as such endowed with a revolutionary potential. As Benjamin says:

What they all have in common is the desire to bring about rational political actions that spring not from philanthropy, love of one's neighbour, idealism, nobility of mind, or the like, but only from the relevant attitude. This attitude may be essentially dubious, unsympathetic, or self-interested. If only



(...) He denied that one was the same as one, and not only because everything that exists irresistibly and tirelessly passes over into something else, and even into its opposite, but because nothing at all is identical with itself. Like every comedian he was especially interested in what becomes of things. You know the Berlin saying: 'My, how you have changed, Emil!' [This is how a widow addresses the tombstone of her late husband.] He was interested in the cowardice of the brave and the bravery of the cowardly (...) For him concepts continuously rocked back and forth in a rocking chair, which at first makes quite a favourable impression, until the chair is overturned. (...) Like all great comedians he undertakes everything with a deadly serious expression on his face. [Politics] was also one of his jokes. The greatest revolutionaries exhibit themselves as students of the greatest defenders of the state.' [Bertolt Brecht, *Flüchtlingsgespräche*, in *GW 14*, p. 1460-2.]

18 Benjamin, *SW 2/1*, p. 367.

19 *Ibid.*, p. 369.

20 'Someone who hasn't seen Mr. K. for a long time greeted him saying: 'You haven't changed at all.' 'Oh!' said Mr. K. and turned pale.' Brecht, *GW 12*, p. 383.

21 Brecht, *GW 12*, p. 395.

the man it belongs to does not delude himself, if only he clings fast to reality, the attitude will itself provide its own corrective. Not an ethical corrective: The man does not become any better. But a social one: His behaviour makes him useful. Or, as we read elsewhere in Brecht: 'All vices are good for something. (...) Only the man who practices them isn't.'<sup>18</sup>

The presupposition of dialectical change is the ability to be rid of delusions, to stick to reality, and this is why businessmen, with their lack of scruples, are for Brecht far more interesting than intellectuals. They are dialectical figures insofar as this is not a question of thought beyond interests, inclinations and egoism, cleansed of all baseness, but of an attitude which can be effective on the basis of these interests. 'They do indeed stand for egoism, for the asocial. But Brecht's constant effort is to describe these asocial figures and hooligans as virtual revolutionaries. (...) He wants the revolutionary to emerge from the base and selfish character devoid of any ethos (...) from a mixture of poverty and nastiness.'<sup>19</sup>

This is Brecht's first strategy, the first aspect of his gesture: The emergence of revolutionary potential from the ignoble and the base, seen without illusion; to bet on the transformation from the worst. The base reality itself involves a lever of change. *Denken heisst verändern*, says Mr. Keuner, to think means to change,<sup>20</sup> and the first step of thought is the removal of thought as delusion, getting to the point where thought springs from interest and desire –to establish this link is already the inception of change.

In an apparently greatest opposition to that, there is another strategy which one can pursue through the *Lehrstücke*. The central theme they take up is the question of sacrifice, agreement and renunciation –precisely the slogans that from the first point of view seemed to represent the quintessence of ideology and the very mechanisms of deception it involves. Those slogans function as the firm pillars of ethics and morality, the core of what the ruling ideology imposes as its agenda: sacrifice yourself, renounce, consent. This is what Mr. Keuner refers to as the ideology of small fish in relation to sharks: The moral education of small fish consists of inculcating that the highest aim that the fish can achieve is to sacrifice themselves for the interests of the sharks. Religion is thus the conviction that the true life of a fish begins only in the stomach of a shark.<sup>21</sup>

The *Lehrstücke* take a dramatically different and a seemingly opposite path. Their name –'the teaching pieces'– invokes their pedagogical, instructive nature, but the point is not that the theatre should instruct the audience and preach, for ultimately only the participants, the actors, are the ones to be instructed. They should take turns at playing different parts, to assume

all the attitudes, try all the angles and stage them. In the limit, this is a theatre without an audience, restricted in its teaching aims, an elite theatre which instructs the instructed. But the instruction of participants should not be carried out in such a way that they would endeavour to play their roles in the most convincing manner (let alone, god forbid, to express themselves). Brecht's directions for staging suggest a firm discipline and deindividuation; instead of empathizing and identifying with the roles he recommends reciting, declamation, mechanical peroration as if without understanding, like saying the prayer. If ideology demands of individuals senseless repetition of ritualistic formulas, but in disguise, then Brecht takes this as his own guideline, he stages it and surpasses it, without disguise. One has to take away the appearance of thought and stage the mechanical repetition –not as producing ideology, but as the practical critique of ideology, through its mechanical staging, not through understanding. Brecht meets Althusser.

If ideology in one form or another demands consent, agreement, sacrifice, renouncing the part of subjectivity which is at odds with the imposed reality; if the ideological bottom-line is ultimately 'do not try to change the world, but transform yourself so as to comply with the given, yield and submit', then Brecht doesn't oppose this guideline as the ideological maneuver *par excellence*, its flagrant deceit, but demands its radicalization: What is called for, as the antidote, is more renunciation. Agreement, *Einverständnis*, becomes the motto of the day:

It is important above all to learn agreement.  
 Many say yes, but there is no agreement in it.  
 Many are not asked, and many  
 Agree with the false. Therefore:  
 It is important above all to learn agreement.<sup>22</sup>

**22** I am referring to the excellent edition provided by Peter Szondi, *Der Jasager und Der Neinsager. Vorlagen, Fassungen und Materialien* (Frankfurt/M: Suhrkamp, 1973)

**23** Brecht only knew the very free English rendition (if it can be counted as one at all) by Arthur Waley, which was in turn translated into German by Elisabeth Hauptmann for his use. The accurate translation (provided by Johannes Sembritski for the Szondi edition) holds many surprises.

If the paramount thing to learn from the *Lehrstücke* is the agreement, then this is ultimately the agreement with giving up oneself. The red thread which runs through all the 'teaching pieces' is Brecht's astounding fascination with the theme of sacrifice. The sublime moment they stage at their center is precisely the moment of consent of the victim to being sacrificed, the lesson of self-sacrifice. This is the core around which at least four teaching pieces are constructed: two versions of *Der Jasager*, *Der Neinsager*, and the most notorious of them, *Die Massnahme*, *The Measure Taken* (itself extant in five different versions), which is the last transformation from the same nucleus. The nucleus is drawn from from a Japanese 'no' play, *Taniko*, *The Valley-Hurling*.<sup>23</sup>

The story is very simple: A boy joins his teacher and others who embark on an expedition across the hills to a town, in the hope to obtain from the scholars there a medicine for his sick mother. On the way, in the midst of the hills, he falls ill himself and this

is when they tell him that there exists a Great Custom according to which everyone who falls ill on the way has to be thrown into the valley. He is also told that the Custom prescribes that the sick person has to be asked whether they should return for his sake, and the person is supposed to reply according to the Custom that they shouldn't go back and that they should hurl him into the valley as the Custom prescribes. So this is the sublime moment of the victim's consent to his own sacrifice.

Meanwhile the choir states clearly that whether he should agree or not they would throw him off anyway. The boy's consent has a purely formal status, that of freely submitting to his cruel fate; he has the formal freedom of saying yes, and so he does. So they hurl him off the cliff, lamenting the sad ways of the world, everybody being sincerely sorry.

The piece that Kurt Weill has set to music as a 'school opera', intended for school performances, caused scandal at its first staging in a school in Neukölln in June 1930. The pupils who participated were revolted. The least one can say is that this is a very peculiar sort of Marxism and a rather astonishing understanding of the left. The stumbling-block was what appeared as the oriental mentality which Brecht was supposed to take over from the Japanese piece: a nonsensical custom, a senseless sacrifice, the erasure of the individual and his freedom, the demand for submission, an unconditional compliance, the prescribed consent. As one critic put it: 'The agreement of the boy with his fate may be compelling within the framework of oriental culture, but *we* [the Westerners] do not agree, we cannot agree.'<sup>24</sup> So did Brecht rely too much on the Japanese original and let himself be seduced by the oriental ways? A brief comparison with the Japanese piece (in its original form) holds a big surprise: The supposedly oriental element are not there at all, they are all Brecht's own addition.

First the senselessness of the Great Custom: In the Japanese piece the expedition is a pilgrimage inspired by religious motives. The sickness which 'marks' the boy on this journey is, according to the doctrine of reincarnation, a deserved consequence of a previous sinful life and therefore a mark of his impurity, endangering the religious enterprise. The Custom is not simply absurd but makes sense within certain religious beliefs. It seems baffling 'because the secularized revision has deprived it of its religious context, so that it sticks out as a mythical relict in the enlightened world of the piece.'<sup>25</sup> Second, the ritual consent of the victim was simply invented by Brecht, the boy is not asked anything in the Japanese play (although his fate is amply lamented). And third, the sacrifice is not an irrational loss: The Japanese play doesn't end with the valley-hurling, but with the boy's resurrection. After the boy's death the teacher's pain is so great and his prayers so ardent that the deity takes pity, grants his

**24** Peter Szondi, *Der Jasager und Der Neinsager. Vorlagen, Fassungen und Materialien* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1973), p. 110.

**25** *Ibid.*, p. 107.

wishes and restores the boy to life. The bottom-line of the play is thus that the human suffering and the devoted prayer can bend the divine will and attain mercy.

So the result is this: If the Japanese play seems rather close to Christianity, then Brecht is our own Japanese. He invented the Orient himself. One can find in the bibliography a Japanese translation of *Lehrstücke* in 1967. One may well wonder what the Japanese made of them. One can imagine that they took them as another proof of Western eccentricity, a case of the weird Western mentality, just as the Chinese would be no doubt astounded by Brecht's Chinese wisdom in *Me-ti* (written on the model of *I Jing*).

The three subsequent versions of this play represent a certain departure from the crude radicalism of the first one. In the second version of *The Yes-sayer* the sacrifice is made plausible and justified. The reason for the expedition over the hills is now the plague for which one should acquire a medicine from the doctors in town. Once the boy has fallen ill they cannot get him over a narrow passage, so they see themselves forced to abandon him. They ask him whether they should return, but he doesn't want them to and asks himself to be thrown into the valley so that he wouldn't wait for his death all alone. What is at stake is to prevent the spread of the epidemic, so his sacrifice is for the common good.

*The No-sayer* repeats the situation from the first version, with the senselessness of the Great Custom, but now, when the boy is asked to consent according to the Custom he doesn't give his agreement. The victim says no, he opposes the Great Custom:

The answer I gave was wrong, but your question was more wrong. Who said 'a' doesn't need to say 'b'. He can realize that 'a' was wrong. (...) As to the Great Custom, I can see no reason in it. I need a new Great Custom that we must immediately introduce, namely the Custom to deliberate anew in each new situation.<sup>26</sup>

26 Ibid, p. 49.

27 I refer to the meticulous and rather over-blown edition provided by Reiner Steinweg: *Die Massnahme* (Frankfurt/M: Suhrkamp, 1972)

With a single stroke we are transposed from the supposed oriental landscape into the context of Enlightenment. The no-sayer is the autonomous subject who can change the Great Custom whenever necessary, he is placed above it and can question its reasons, he can lay down laws and shape his own fate. He can take the formal freedom as a real freedom, he can transform the forced choice into a real choice, or so it seems. Is this sufficient? Is 'no' the answer? The answer of the subject? The kernel of subjectivity shaping the world, refusing to be constrained? What about the agreement, *das Einverständnis*, the most important lesson to be learned from *Lehrstücke*, the lesson announced in the first line?

*The Measure Taken, Die Massnahme*, is the last, the best known and the most complex version of this scenario (its five versions testify to Brecht's persistent obsession).<sup>27</sup> It may be seen in a way as an impossible synthesis of the two, the Enlightenment

discourse brought to its revolutionary pinnacle, and subscribing to the radical sacrifice. The expedition over the hills has now turned into a mission of four agitators sent by Moscow to promote the cause of revolution in China (the play thus returns in a curious way back to the supposed Orient). The boy is now a young comrade who joins the mission, full of idealism and love for humanity. The agitators wear masks so as not to be tracked down as foreign spies, but at a certain point the young comrade is so overwhelmed by compassion and humanism that he tears off his mask, reveals his face and true identity, crying out:

I believe in humanity! I am for freedom!  
Now, now, now I tread before them  
As the one who I am and tell them the truth  
We have come to help you  
We come from Moscow.<sup>28</sup>

28 Ibid., pp. 28-29.

By this gesture everything was put into jeopardy, the mission was endangered, the army was after them and the young comrade, whose identity was disclosed, had to be sacrificed. Again, in the sublime moment, he realized his error, he demanded himself to be erased, and they threw him into quicklime. His attempt to speak as a man, sincerely from heart to heart, threatened the whole revolutionary enterprise. He couldn't renounce his individuality, his sentiments, he couldn't turn into a faceless subject, so he had to be erased, fully, without traces. And he learned, on the verge of death, the lesson of consent and sacrifice.

29 It would be misguided to see *Die Massnahme* as Brecht's way of adopting the Stalinist version of sacrifice, a criticism which has haunted this piece throughout its history and because of which Brecht actually had to defend himself in front of the Committee for Anti-American Activities. The piece produced a lot of malaise particularly in socialist countries, it carries its logic too far and its anti-humanist assumptions are incompatible with Stalinism.

The bulk of Brecht's *Lehrstücke* was written in 1929-32, that is, precisely during the time of the ascent of fascism. One should be aware of the massive fact that sacrifice was one of the great slogans of the day, one of the central issues of fascist ideology. Obsession with sacrifice (for the fatherland, for the leader, out of duty, out of honour) was one of the red threads of all fascist discourse (and indeed one of the pillars of the right wing discourse in general). At the same time there was the enormous ascent of promoting the rationalized version of sacrifice demanded by Stalinism: in the name of the future generations, in the name of progress, of the future which keeps drifting away and relegated to more remote future, therefore demanding even more sacrifice. The spectral future justified present domination and the need for constant sacrifice into infinity. So with the fascination with the sacrifice and renunciation massively in the air, Brecht concentrated on something which was greatly and dramatically put into focus by those turbulent times, he took up the general slogan and pushed it to the extreme. In face of the topos of sacrifice, Brecht is not trying to show that this is merely a deceitful maneuver, an ideological ruse, a ploy of the ruling classes that one has to unmask, so as not to be duped into believing that sacrifice is a value (thus falling in the trap of the little fish-believers).<sup>29</sup>

Brecht's gesture is to espouse sacrifice, renunciation and consent in an extreme form, a form far more radical than any ideology would adopt. In the previous constellation he proposed to endorse interest and desire against any sacrifice, but now his proposal is to search for a lever of desire in sacrifice itself, to see renunciation as a construction of a desire, if only pushed far enough. The bottom-line is rather: Ideology demands too little sacrifice, it doesn't impose enough renunciation. It demands to give up the part which is at odds with the existing order in order to keep it going, but one should supplement this by the demand to give up also the part which supports it and is in congruence with it, in order to dismantle it and transform it.

Consent that everything changes  
 The world and the humanity  
 (...) By transforming the world transform yourself!  
 Give yourself up!

**30** Bertolt Brecht, *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis, Die Rundköpfe und die Spitzköpfe, Die Ausnahme und die Regel* (Frankfurt/M: Suhrkamp, 1977), pp. 31-32.

**31** *Ibid.*, p. 22.

These are the end lines of the choir in *The Baden teaching piece on consent*.<sup>30</sup> Only by going far enough in consent can there be transformation. The extreme consent is the dissent, and one can only achieve this by learning to consent to to give up oneself. Consent demands extreme activity, not adapting to the ways of the world. 'In order to prepare a man for death, the thinking one, intervening, asked him to give up his goods. When he has given up everything, only his life was left. Give up more, said the thinking one.'<sup>31</sup> 'Give up more!' is Brecht's slogan in face of the demand for sacrifice: Give up individuality, the concerns of the ego, all the imaginary underpinnings of the existing world – in order to become a subject?

To learn consent and sacrifice is to learn how to give up one's own face. The young comrade endangered the Cause by taking off the mask in the name of the real face, his true individuality, and the moment is emblematic for Brecht's anti-humanism: The truth is not in the real face, but in being able to erase it. Thus he gave advice to Carola Neher on how to wash: 'She has not only learned how to act, but, for example, she learned how to wash herself. Up to then, she had washed so as not to be dirty. That was completely beside the point. I taught her how to wash her face.'<sup>32</sup> One has to learn how to wash off one's face, this is the point of washing: Not to be rid of dirt, but to become faceless.

**32** Benjamin, *SW 2/2*, p. 783.

So we have two strategies, two red threads, which seem irreconcilable. On the one hand there is the guideline to disrupt appearance, the masquerade, the subterfuge, the deceit in order to bring to light the true interest which lies behind and masks itself. 'Not to appear what one is causes unhappiness for oneself. Appearing what one is not causes unhappiness for others,' says Me-ti.<sup>33</sup> So be what you are, without pretense – but what are you? 'Is it right that one is concerned with oneself?' [Keuner:] 'He who

**33** Brecht, *GW 12*, p. 474.



34 Brecht, *GW 12*, p. 413.

is concerned with himself is concerned with nothing. He is the servant of nothing and the master over nothing.<sup>34</sup> There is a double movement: On the one hand to bring forth the interest and the desire which reside behind thought and action –so be what you are; on the other hand, to learn to be what one is is to learn to be nothing, to give up any interest in oneself. On the one hand, to push the interest to the point of sheer egoism which precisely through its unadulterated form works toward reversal, toward the point where, through a kind of Hegelian ‘cunning of reason’, it becomes the lever of change. On the other hand, to come to the point of giving up precisely on that hard kernel which was unearthed underneath the ideological operation, to erase all interest, the ego, the self, to renounce, to consent –the consent must be pushed far enough to produce the moment of reversal. There are two steps in counterpoint to each other, being elucidated by each other, but which form a sort of (again Hegelian) negation of negation: First, to assume one’s own interest, give up on all moral illusions and evasions, the embellishment and the rhetorical prevarications, the diverting maneuvers. Second, to give up the selfish interest as the ultimate and the most inveterate illusion and prevarication, the illusive anchorage of all other delusions; to realize that the biggest illusion of all is that one is supposedly free of illusion behind the mask. The selfish interest itself needs delusions, not only to deceive the others, but through deceiving the others it deceives itself. Brecht’s negation of negation: The negation of morals and ideology in the name of interest, then the negation of interest itself, its annihilation –only this double twist can produce change. First the salutary cynicism, then debunking the illusory nature of cynicism itself. Morals deceive by being the mask of interest, but the crude interest itself is based on a deception of oneself and others. Brecht, as we have seen, used the term desire, *der Wunsch*, as the clue to what breeds thought, the hidden spring which propels it, and perhaps desire may be seen as the link between the two. For one hang of desire points to self-interest as its dirty secret which has to be spelled out, while its other hang points to negativity, which, when pushed to the extreme in its logic, is brought to the point of turning against the very self as its anchorage –its spring is not a self but a subject. It is the pivotal point between espousing the self without delusion, and negating and transforming the self. To learn to assume desire is to learn how to become a subject.

35 Brecht, *GW 12*, p. 386. The English rendition is clumsy, since in German both *der Mensch* and *der Entwurf* are masculine, so there is a genuine confusion in the sentence as to who/what resembles whom/what.

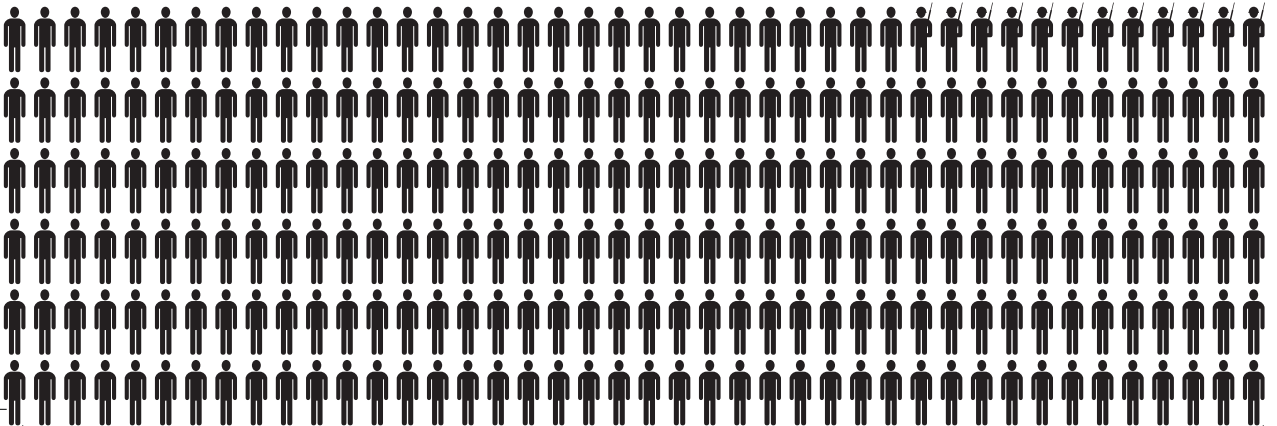
‘What do you do,’ they asked Mr. K., ‘when you love a man?’ ‘I make his likeness [*Entwurf*, a portrait, a sketch, a draft, a plan, a blueprint],’ said Mr. K., ‘and I see to it that there is resemblance.’ ‘That the likeness resembles the man?’ ‘No, that the man resembles the likeness.’<sup>35</sup>

The story can be read in two ways. One could take it as a criticism of love as violence. Love cannot be a good starting point insofar as it constantly deludes itself, it makes ideal images, fuels fantasies about the beloved persons, and then forces them to resemble those illusory pictures, to conform with fantasies; in consequence it is furious and disappointed when they don't. (This is after all one of the points of the psychoanalytic warning about love's complicity with narcissism –the mechanism by which one loves in the other one's own ideal image, the portrait painted by oneself, and woe to the person who happens to occupy the place of the supposed original.) Love is terror –and one could say that Stalinism could be understood as an excess of love for humanity: They loved people too much and endeavoured that they would resemble their portraits. The first reading would thus concern the mechanism which, notwithstanding the drastic political consequence, is rather a most common model of love, its hidden framework, its latent violence, which can take on the mask of 'opening to the other, to listen to the other in his/her alterity, to accept the other and to surrender to the other' –violence under the disguise of devotion, openness and humility. But the story can be understood in another, opposite way, and there is Brecht's point, namely that 'true love' doesn't aim at what the person is by his/her internal essence, but at what s/he is in his/her alienation, in external image, with all the undertone of potentiality implied by *Entwurf*: Projection of something different and new, the project, the plan. The truth of selfhood resides in its outer sketch which contains the possibility of change, and this is what one should resemble to. Not to resemble oneself and bring forth or express one's authentic human treasure, but the true love should be able to assume the ethical violence and change. It concerns the portrait, the likeness, insofar it is not like the person, the faithful reproduction, but contains more than the original and involves the power of negation. It is not that Mr. K. would impose his own image on the beloved person (to make him/her according to his image), to coerce him/her with his fantasy, but the beloved person is more true in the portrait than in his/her concern with him/herself, and Mr. K. would be only the operator of this shift. If the concern with oneself is null, then the portrait contains the possibility of transforming this void, to relinquish the void of selfhood, to give it up. The portrait may be illusive, but the biggest illusion is that the truth resides in the original, in the interiority, in the ineffable individuality, in authenticity. Brecht's pieces can be considered as the token of love for the man, as the *Entwurf*, the likeness and the project, the plan, on the one hand the portrait of reality without (self)deception and at the same time the project of the new –one needs only to see to it that the man will come to resemble his/her *Entwurf* through the process of the double negation it involves.

36 Brecht, *GW* 12, p. 410.

As for the concluding judgment:  
'Mr. K. didn't like taking leave nor greetings nor anniversaries  
nor feasts nor finishing a work nor beginning a new chapter  
of life nor making accounts nor revenge nor concluding  
judgments [*abschliessende Urteile*].'<sup>36</sup> ✘

**MLADEN DOLAR**, born in 1951, teaches at the Department of Philosophy, Faculty of Arts, University of Ljubljana, where he is now working as the Senior Research Fellow. His publications include, apart from seven books in Slovene and a number of papers in international journals, *A Voice and Nothing More* (MIT 2006, the German translation *His Master's Voice*, Suhrkamp 2007), *Wenn die Musik der Liebe Nahrung ist (If Music Be the Food of Love)*; Turia & Kant, Wien 2001), *Opera's Second Death* (with Slavoj Žižek, Routledge 2002).



# Yüz Yıl Siyaseti: Yöntem, Brecht ve Jameson Üzerine

Darko Suvin

Ah muhteşem akademisyenler! Yine de, itinayla araştıralım ve çaresizliğe kapılmayalım.

Aziz Augustine

En yüce şey, her görüngünün çoktan kuram olduğunu anlamaktır.  
Goethe

**B**recht bizim için –yani dünyanın felakete gebe durumu- na dair düşünen ve bu konuda bir şey yapmak isteyen insanlar için– son derece faydalı olabilir; faydası da yönteminden ileri gelmektedir. Bu tez Fredric Jameson’ın bana göre öncü kitabı *Brecht ve Yöntem*’den; Brecht’in 1998’deki yüzüncü doğum yılı kargaşasına en kalıcı katkıyı yapan eser. Peki Jameson yöntemle neyi kast etmişti?<sup>01</sup>

Jameson’ın ifadelerinden birini başlangıç noktamız olarak kullanabiliriz: “Sadece doktrinden, anlatıdan ya da biçimden ibaret olmayan, aynı anda üçü birden olan Brechtçi bir ‘duruş’ [*Haltung*] vardı ve bu duruşta ihtiyatlı bir biçimde ‘yöntem’ adını vermek doğru olur” (132). Bu önerme Lukács’ın *Tarih ve Sınıf Bilinci* kitabındaki ünlü “geleneksel Marksizm... tamamen yöntemdir” iddiasını temel alır ama onu ciddi biçimde geliştirir –özellikle de “duruş” (bütün bedeni içerir) ve “anlatı” (olası bir dünyanın yalnızca kavramsalın ötesinde bir ifadesini içerir). Ama sonra, bunun niçin yalnızca bir doktrin olmadığına vurgu yapmanın sebebini sormak isterim. Bir zamanlar içinden çıktıkları vücut bulmuş durumlara –ki herhangi bir Brechtçi (ve Jamesoncu) “karıştırıcı

**01** Fredric Jameson, *Brecht ve Yöntem* (Londra & New York: Verso, 1998). Jameson’ın yazarlığı iletmek istediğini iletmeye şekli ile de yansıtan bir tarzı sahip; dolayısıyla onun kendine has bir zenginliğe sahip metinlerinden yapılacak alıntılar burada sayfaları parantez içlerinde belirtilerek sıkça kullanılacak.

Darko Suvin, “Centennial Politics: On Jameson on Brecht on Method” dan yapılan üç alıntıdan ilkidir. (“Yüz Yıl Siyaseti: Yöntem, Brecht ve Jameson Üzerine”), *New Left Review* 1/234, Mart-Nisan 1999, s. 127-140.

düşünme” (*eingreifendes Denken*) bağlamında yine bu durumlara uygulanmalıdır- yapılan, stratejik olarak yerleştirilmiş “dikey” göndermelerce yanlışlanamayacak, sıkı bir biçimde -bir anlamda “yatay” olarak birbirine bağlı, felsefi görünümlü siyasi kavramlardan oluşmuş doktrin fikri, bu yüzyılda bizi açıkça düş kırıklığına uğrattı. Şimdi ise bir “serbest ticaret” fikri tarafından boyunduruk altına alınmış durumdayız, ancak bu öncülleri itibarıyla yalan, sonuçları itibarıyla ise dehşet içeren bir fikir. Serbest piyasanın karşı doktrini olan Leninizm’in de, 1900-1921 yılları arasında Rusya’nın batısına ihraç edildiğinde, pek çok önemli açıdan hatalı olduğu görülür, her halükârda bizzat Rusya tarafından kesinlikle kötüye kullanılmıştır ve Post-Fordizm’in fiziksel ve entelektüel teknolojileri söz konusu olduğunda yetersizdir. Öyleyse, pek çok zafer barındıran ve hataları dahi gelecek için bulunmaz dersler içeren sosyalist geçmişten ne aktarılabilir, onun hangi yönü miras bellenebilir? “Çoktan imkânsızlaşmış doktrinlerin” konumunu nasıl tayin edebiliriz? (12)

Jameson, Brecht’ten yola çıkarak -gerçi Brecht’i bütün mirası örneklediği için seçmiştir- şu yanıtı verir: Yöntem. Ancak bu sonuca Jameson’da hep olduğu üzere, “anlam yüklenecek” ya da “anlam çıkarılacak” bir argümanın en azından birkaç anahtar odağının tartışılmasını gerektiren (Brecht bunu *Coriolanus* için ve Shakespeare genelinde söylemiştir) zengin (ve son derece ikna edici) bir giriftlik sonucunda ulaşılmıştır. Bu giriftliğin en önemli bağlantıları, Brecht’in neyi kastetmiş ya da anlatmış olabileceği ve bunların niçin edebiyatın ya da tiyatro filolojisinin ötesinde bir öneme sahip olduklarıyla ilgilidir. Bu iki yön bence şurada birleşiyor: Brecht’in içinden konuştuğu ve seslendiği toplumsal ve sınıfsal konum neydi ve nedir? Kimin ya da kimlerin adına, ardından da kimlere yönelik olarak konuşabilirdi -ya da konuşmuştu? Bu tarz birkaç odağı (önemli diğer bazı odaklar, örneğin Brecht ve özne, Brecht ve modernizm, sempati karşısında empati ve diğer hisler; Brecht ve Jameson’da “kapitalizmin temsil edilebilirliği” gözardı edilmelidir) daha tartıştıktan sonra, Brecht’in ve

Jameson’ın “yöntem”inden ne şekilde aydınlanacağımıza tekrar döneceğim.

\*\*\*

Buradaki düğüm noktası “hikâye anlatmanın -ya da vücut bulmuş hikâye anlatımının, yani rol yapmanın- böylelikle daha derin bir gerçeklik alanına dönüş”üp dönüşmediği (27); Brechtçi tarzdaki (aslında hangi tarzda olursa olsun) hikâye anlatma biçiminin potansiyel olarak ayrıcalıklı, “formalizmden son derece uzak ve böylece salt yönetime yapılacak felsefi itirazlardan sıyrılan” bir yöntem teşkil edip etmediğidir (28). Tarihselleştirme örneğinde olduğu gibi, “bireysel olayları tarihsellermiş gibi tekrar tekrar anlatmak, yeni bir kendini bilme biçimi midir?” (57) Kitabın ilk sayfalarında soru işaretleriyle çevrelenmiş bu en baskın soru kitabın sonunda bana kalırsa muzafer bir edayla yanıtlanmış oluyor: *evet, bence hikâye anlatımı bilişsel bir yöntemdir* -bu durum da neyin biliş ve neyin yöntem olduğuna dair alışlagelmiş felsefi ve bilimsel önyargılarımızın esaslıca yeniden ele alınması gerektiğine işaret eder. Jameson’ın anlatıbilimi üzerine değerlendirmelerde bulunurken ima ettiği gibi, temelde “anlatılara dair nihai bir indirgenemezlik mevcuttur,” gerek anlatıda gerekse onun analizinde “soyutlama edimini tamamlamak” ve anlığı “salt” kavramsallığa indirmek mümkün değildir (108). Figürasyon, topoloji ve biçimler, kaçınılmazlığı şüpheye yer bırakmayan kavramsal kategorilerle iç içe geçirilmelidir ki, bugünün insani durumlarının karmaşıklığının hakiki bilinişi mümkün olsun.

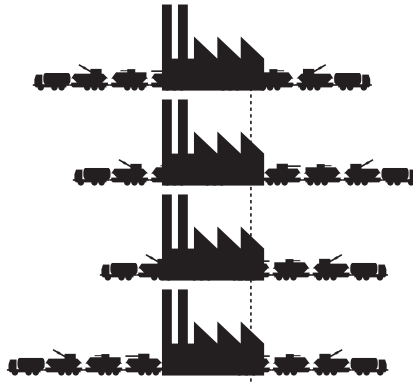
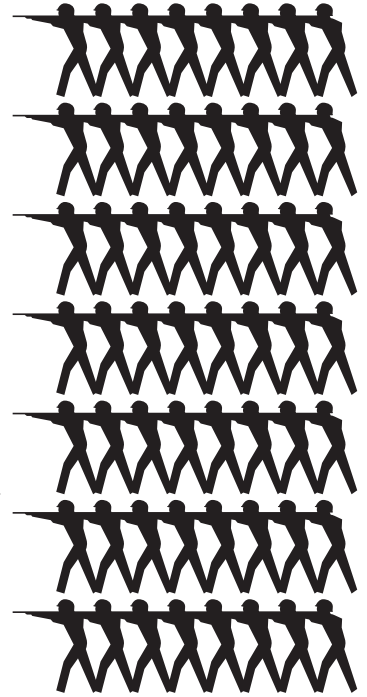
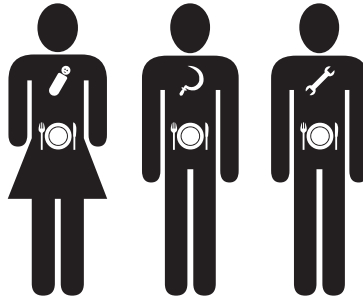
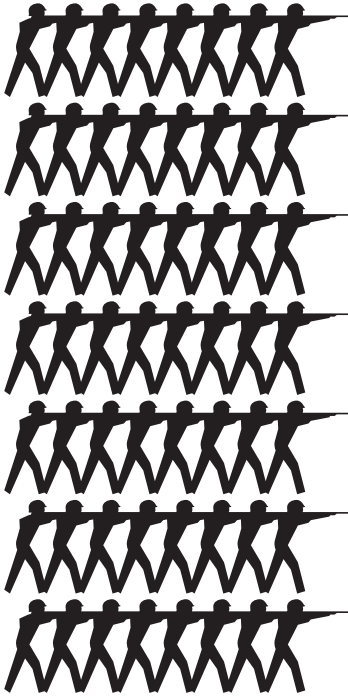
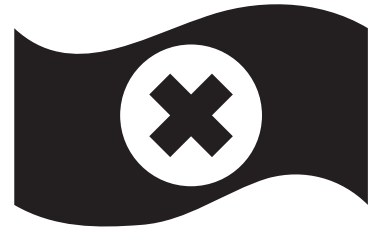
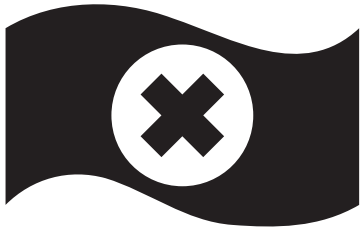
Peki, bu genel anlatı “yöntem”i, Brecht’in sınıf ve kuşağının politik meraklarıyla nasıl uzlaştırılabilir? Jameson ikna edici bir biçimde bunun ayrıcalıklı ve Brecht tarafından da kullanılmış olan yönteminin *alegori* olduğunu belirtiyor. Ancak bunun yeni cins bir “açık” alegori olduğunu akılda tutmakta fayda var. Doğrusu doktrinlere kesinlikle şüpheyle yaklaşan, hatta belki de onlara karşı doğrudan hasımlığı bulunan bir devirde, alegorilerden bahsetmenin çelişkili bir tarafı da bulunmakta, ne de olsa alegori geleneksel olarak kurgu

ile doktrini ya da mitik ortodoksiyi birleştirmenin, kurguyu bunlara ikincil kılmanın yolu olagelmıştır. Bu Aristofanes'te de, Budizm'de de, Ortaçağ Hıristiyanlığı'nda da böyleydi –bu sonuncusu Almanya'da asla İtalya, Fransa ve İngiltere'de olduğu gibi bir “Gotik karşıtlığıyla” yıkılmamış, daha ziyade Brecht'in kültürel geleneğinin kökünde bulunan Katolik, Protestan ve halk Barok'una dönüşmüştür. Teorik olarak, bizim çağımızda ciddiye alınacak klasik (doktrinel) bir alegori olamaz. Ne var ki pratik, teoriden daha sinsidir ve en üst derecede önemi haiz bir Yasa'nın (Kafka) ya da –teatral anlamda– Cennet tanımayan bir Araf'ta geçen bir Gizem-oyununun (Beckett) bulunmaması nedeniyle yeise kapılmış alegori, bu yüzyılın avangard ufuklarının en önemli parçalarından biridir. Brecht hem Kafka'ya hem de Beckett'e oldukça büyük bir saygı duyuyordu, ancak onlara daha çok ümit vaat eden karşı-projeler sunmak istiyordu. Brecht, görüngülerle doktrin arasındaki gerilime kısa devre yaptıran gerçekçi (ve Toplumsal Gerçekçi) bir tez ve doktrini ancak kendi yokluğuyla cehennemi görünür kılan bir tür “negatif yol” olarak kabul eden bir antitezle (bu iki düşman kardeşin kuramcıları Lukács ve Adorno'ydu) karşı karşıyaydı; ancak balad tarzı meselleri için paradoksal bir üçüncü yol seçmiştir: Doktrini –ya da daha mühimi onun deneyle sınanabilen kimi unsurlarını– sınıfsız bir geleceğe işaret eden Platonik bir öz olarak değil, bizzat doktrin sağladığı özgürleşme ufkuna bağlı olanların günlük edimlerinde ortaya çıkan duyusal bir mevcudiyet olarak göstermek. Brecht dünyadaki cehennemi, yeise kapılmış olanlar kadar açık bir biçimde görüyordu (onun için bu cehennem, Bruegel'in *Dolle Griet* [Deli Meg] vizyonunda ortaya konmuştu), ama *Mahagonny*'den itibaren bunu tüketici kapitalizminin “tuzak kenti”yle ve Cesaret Ana'yı ya da Shen Te'yi izleyenlerin bir çıkış yolu bulması gereken topyekûn savaşıla özdeşleştirmiştir: Jameson bunu Brecht'in Tao'su olarak adlandırır, bu aynı zamanda sömürüden ve savaştan çıkış yolunu sunan *meth'odos*'tur.

Bu tür bir alegorileştirme, soyutlama ve somutlaştırma arasında gidip gelir, böylelikle

le “her seferinde bir kavramdan biraz fazlası ve biraz azını barındırır... süreci açık tutar” (100). Bu, Nietzsche'nin Sokrates'e saldırılarından başlayan, kavramlara yönelik alışlagelmiş şikâyeti, yani tüm alt vakalar için geçerli olduklarında, herhangi tek bir vaka için tam (duyusal ya da deneyimsel) olarak geçerli olmadıkları şikâyetini bertaraf eder. Jameson'ın hükmü ise Brecht'in biraz bulanık kategorisi *Gestus*'ta ortaya çıkar: Kimse bunun Almancadan nasıl tercüme edileceğini bilmediğinden (Derrida'daki pek çok oyunbaz dil ebeliğinin çevrilemezliği kadar kötü bir işarettir bu), ben bunu duruşun (*Haltung*) bir çeşidi olarak, onun kolektif (teatral) bir uygulaması olarak görmeye çalışacağım. Brecht'in duyusal açıdan somut ama yine de açık biçimde doktrinel alegori kullanımının mükemmel bir örneği, Menenius'un asillere özgü “Göbek ve Organlar” meselidir, bu mesel Brecht'in *Coriolanus*'u tekrar yazarken kullandığı halk bakışıyla eğlenceli bir işlerlik kazanmış ve o sahnedeki *dramatis personae* tarafından takınılan çeşitli tavırlarla performatif olarak açığa çıkarılmıştır.

Brecht'teki ana anlatı aygıtı ve bence ana alegorik janr olan “açık mesel”, hikâyenin alegoride kastedilen anlama klasik –yani ilk üç İncil'e özgü– şekilde boyun eğdirilişini yeniden karmaşıklaştırmalı, hikâyenin kendi başına bilişsel bir gereç olarak doktrini sınıdığı gerçek bir geribildirim yaratmalıdır. Meselin bitmez tükenmez dallanmaları arasından burada, Brecht'in sürekli olarak elde etmeye uğraştığı geribildirim, kişisel (ancak sınıfa bağımlı olarak) çıkar ve hayal edilebilecek en iyi doktrin arasındaki geribildirim olarak görülebileceğine işaret etmekle yetineceğim. Eğer onun popüler kültürle derin meşguliyetini hatırlarsak, alegorilerinin bugün bizim aklımızı karıştırıp sanki bizi ciddiye alıyormuş gibi gözükürken devamlı mağdur kılan egemen makinelere, Mickey Mouse'tan Aslan Kral'a, (Jameson'ın hakkında çığır açan bir kitap yazdığı) Nation'dan Süpermen'e ve Serbest Piyasanın Görünmez Eli'ne uzanan alegorilere tamamen karşıt bir alegori sağladığını görebiliriz. ✘





# Brecht ve Latin Amerika

## Yeniden işlevlendirme modelleri

### Luis Ignacio García

Bu hürmetkâr yaklaşım klasikleri korkunç bir hasara uğrattı; saygı onları hırpaladı, pohpohlama onları karaladı. Klasiklere daha serbestçe yaklaşılsaydı –bilimin keşiflere, en büyük keşiflere bile yaklaştığı gibi, yani sürekli düzelterek, hatta çürüterek, inatçılıktan değil, düpedüz gereklilikten– şimdi durumları daha iyi olurdu.

Bertolt Brecht

Brecht'i kopya etmek mi? Asla; bayağı ve işe yaramaz olurdu sonuç. Ya onu taklit etmek? Mânâsız. Ona eşlik etmek? Evet.

Fernando Peixoto

01 Kübalı Fernando Ortiz tarafından 1940'ta *Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar*'da (Küba Karşı Noktası: Tütün ve Şeker) ilk defa kullanılan, daha sonra Uruguaylı Ángel Rama gibi diğer Latin Amerikalı eleştirmenler tarafından etkili bir şekilde geliştirilen ünlü kavramı serbest bir yaklaşımla kullanıyoruz. Bir "kültürel etkileşim diyalektiği"nden bahsederek benzer bir kavram geliştiren Antony Tatlow'un da, Brecht ile Doğu arasındaki ilişkilerle ilgilenen Brechtçi bir eleştirmen olması tesadüf olmasa gerek: "Kendi'likle karşılaşmanın tek yolu,

**I** Bu metinde karmaşık ve son derece geniş bir konuya yaklaşmaya çalışacağız: Bertolt Brecht'in estetik ve kuramsal-siyasi üretiminin geçen yüzyılın Latin Amerikan kültürünün bazı alanlarında mevcudiyeti. Brecht'in Latin Amerika ülkelerindeki mevcudiyetinin olası anlamlarının değerlendirilmesi aynı zamanda karmaşık *transkültürleşme* süreçlerine her türlü yaklaşımın karşılaşıcağı geniş bir zorluklar yelpazesini öngörmek demek.<sup>1</sup> Çünkü, "algı"yı sadece bir "etkilenme," mekanik "kültür değişimi," "kültürel mallar"ın sorunsuz iletimi süreci olarak incelemenin estetik açıdan yanıltıcı (araştırmamızı konu dışına sürükleyeceği için), epistemolojik açıdan savunulması imkânsız (refleks kuramını kültür tarihinin ana metinlerine aktarmaktan başka pek bir anlama gelmeyeceği için), siyasi açıdan ise gerici (ancak kültürel emperyalizmin yerini tutacak bir meşrulaştırma eylemi olacağı için) olduğu kabulünden hareket ediyoruz. Bu etkenler, konu bize kültürel iletim süreçleri üzerine kapsamlı bir eleştirel düşünce mirası bırakmış Brecht gibi bir yazar olunca daha da güç kazanıyor. Klasikleri hürmetkârlığa kaymadan kavrayışı, geleneği bir "kendine mal etme" süreci olarak anlaması, burjuva sahiçilik kavramına getirdiği eleştiriler veya yazılarında sanatın *Umfunktionierung*'u (yeniden işlevlendirme) kavramının giderek üstlendiği kilit rol, karşımıza gelenekleri bir yük değil bir tetikleyici olarak gören bir düşünür çıkarıyor. Dolayısıyla Brecht'in üretimiyle ilişkimiz tabi olmaya eğilimli, tören haline getirilmiş veya öze ilişkin değil, özgür, önyargısız, ve hatta araçsal oldu.

Bizzat Brecht bizi mirasını, toplumsal ilişkilerin maddiliği ve sanatın bu ilişkilerde oynadığı stratejik rol adına, anılması gereken saygıdeğer bir “kültürel meta” olarak değil, işe yarar bir *alet kutusu* olarak, Sol görüşlerin ruhlar bahçesinde güzel bir çiçek olarak değil, ruhun –Sollarınki dahil– boyun eğmeyen bir eleştirisi olarak kullanmaya davet eder.

Brecht’in gelenekle ilgili polemikçi tavrı, yerleşik ve canlı Latin Amerika eleştirel eğilimleriyle ilk paralellığı oluşturur. Kübalı Fernando Ortiz’in daha önce bahsi geçen “transkültürleşme” kavramından, Oswald de Andrade’nin ve 1920’lerin Brezilyalı öncülerinin ünlü “antropophagy”<sup>02</sup> kavramına, Arjantinli Jorge Luis Borges’in Latin Amerika kültürlerinin, eski bir kültürün ağırlığı altında ezilmediklerinden Batılı kültürel mirasın tamamına yönelik saygı bilmez ilişkileri hakkındaki ince değerlendirmelerine uzanan bir alanda Latin Amerikalı entelektüeller ve sanatçılar, Batı dünyasının kültürel süreci içerisindeki marjinal konumları hakkında geniş bir fikir yelpazesi üretmişlerdir. Tüm bu tutumlar periferik kültürlerin evrensel eleştiri potansiyelinin sunduğu olasılıkları keşfe girişirler, *bunu yaparken de marjinal konumlarını reddetmez, aksine sömürürler*. Kültürel ürünler de dahil olmak üzere, maddi ürün dağılımında bu ülkelerin sistematik olarak çekmiş olduğu yoksunluğa karşın, eleştirel jest, hem gerçekdışı hem de istenmeyen bir kendi kendini tecrit eğilimiyle içine çekililmiş bir sipere benzememektedir,

► ‘yabancı’nın içinden geçen bir yolculuk olabilir, bu sürece kültürel etkileşim diyalektiği adını veriyorum.” [Antony Tatlow, “The Context of Change in East Asian Theater” (“Doğu Asya Tiyatrosunda Değişim Bağlamı”), *Brecht in Asia and Africa* (Asya ve Afrika’da Brecht) içinde, *Brecht Yıllığı*, cilt 14, Hong Kong, 1989, s. 9]

02 İnsan eti yeme.

“kimlik” veya katıksız bir Latin Amerikalı öz iddiası da taşımaz. Bu tutumlar, içerirken dışlayan, dışlarken de içeren bir sistemin parçası oldukları gerçeğini kabul ederler, ancak stratejileri marjinal konumlarının onlara sağladığı sınırlı stratejik avantajları kullanmak ve bu avantajları bahsi geçen eşitsiz dağılımın ardında yatan varsayımların aleyhine çevirmek üzerinden kurulur. “Orijinal” ile “kopya” arasındaki eleştirel mesafeden ve bu mesafe içerisinde konumlanıp uygulanabilecek parodileştirme ve içkin eleştiri, ironi ve eğlence stratejilerinden bahsediyoruz. Niyetimiz kültürel olarak bağımlı ülkeler için *bir orijinallik akıbeti* öngören küçümseyici ve yanıltıcı iddiayla ortaya çıkmak değil; böyle bir yaklaşım, son tahlilde, hâkim kültürün özcü varsayımlarının tersyüz edilmiş bir kopyası olmaktan ileri gidemez. “Avrupa müze kültürü”ne henüz konuşmayı bile öğrenememiş bir kültür ile karşı çıkmış gibi, “geriliğin avantajlarını” safça göklere çıkarma anlayışını reddediyoruz. Bahsettiğimiz eleştirel potansiyel ne bir kader ne de bir öz, fakat bir görevdir: Tarafsız ve boş bir evrensellik kavramını çürütme yolunda, defolarını teşhir ederek gösterilecek meşakkatli çaba; “kaynaklar” ve “etkilenmeler” temelinde anlaşılabilir, her kültürel yayılma modelinin içerdiği emperyal iddiaların, evrensellik kavramının ta kendisinin en iyi yöntem ile, *yani içeriden*, sorgulanmasıyla, sökülmesi çabası. Dolayısıyla bu çaba, hâkim kültürün katkılarını kullanmaktan ve daha önce belirlenmiş faydalarını, kendi çıkarlarına hizmet edecek şekilde saptırmaktan ve Latin Amerikalı *mesafe* içerisinde açılan eleştirel uzama girmelerini sağlamaktan oluşacaktır. Veya Brecht’in terimlerinden birini kullanmak gerekirse: Efendi’nin silahlarını, onunla daha iyi çarpışabilmek için, *yeniden işlevlendirmeye* tabi tutma becerisinden oluşacaktır. Bu “yeniden işlevlendirme” fikri bu bağlamda özellikle önemlidir, çünkü sanat ve kültürü bir öz (“ulusal kültür”, “maneviyat”, “Batı”) olarak değil bir *işlev* olarak konumlandırır, bunun sonucu olarak da kültürün

görünümleri içsel bir öz tarafından belirlenen bir şey olarak değil, stratejik bir ilişkiler ağının iplikleri olarak değerlendirilecektir.

İlgilendiğimiz dönem bizi gelenekle ilgili son bir değerlendirmeye yöneltiyor; çünkü bu makalede sadece 50'lerden 70'lere uzanan bir zaman diliminde Brecht'in mevcudiyeti üzerinde duracağız. Bu biraz yer darlığından kaynaklansa da, aynı zamanda bu dönemin Brecht'in mirasıyla olan diyalogun en yoğun anını temsil etmesiyle ilgili. 80'ler ve 90'lara, Soğuk Savaş'ın sonu, Sovyet Bloğu'nun çözülüşü, "Marksizm'in krizi", ve uluslararası kapitalizmin muhafazakâr restorasyonu damgasını vurdu. Latin Amerika'da ise bu yıllar en vahşi neoliberal kapitalizmin tanığı oldu, buna bölgeyi önceki dönemde sarsan kitlesel hareketlerin geri çekilişi eşlik etti. Bunun sonucu olarak Brecht ile diyalog da zayıfladı.

Ancak 21. yüzyılın ilk yıllarından beri Latin Amerika çelişkiler ve gidip gelmelerle örülü çeşitli siyasi yeniden canlanma deneyimleri yaşıyor. Bu yüzyılın ilk yılları, Latin Amerika'nın en vahşi neoliberalizm, Devlet'in çözülüşü, farkların en kökten biçimde vurgulanması, toplum dışına itilmişlerin mutlak anlamda görünmezleştirilmesi, siyasetin kitlesel medyaya yedirilmesi ve hayatın en müstehcen şekilde ticarileştirilmesi ile belirlenen yılları geride bıraktığına dair belirtiler taşıyan bir dizi dönüşüme tanık oldu. Brecht'in 60'lar ve 70'lerdeki mevcudiyetini yeniden düşünmek kültürel alanın özgürlüğü içerisinde bu siyasi yeniden canlandırma süreçlerine eşlik etmenin bir yolu olabilir. Ne de olsa, ezilenlerin geleneğinde tarihsel süreçlerin sürekliliğinde açılan gediklere rastlanmadığı söylenemez. Brecht'in ünlü bir arkadaşı, Walter Benjamin, bu süreksizliğin tam da ezilenlerin tarihinin şifresi olduğunu söyler. Benjamin kültürel iletim süreçlerinin sınıf mücadelesinin temel savaş meydanlarından biri, kültürün "muzaffer yürüyüşü" fikrini çözmenin materyalist pedagojinin ana hedefi ve ezilenlerin geleneğini çelişkili bir süreksizlik geleneği olarak düşünmenin

geçmişin devrimci güçlerini şimdi'nin dönüştürücü pratik'i için yeniden elde etmenin bir yolu olduğunu düşünüyordu; ezilenlerin "kültürel geleneği"nin yenilgiler, hayali kurulan dünyalar ve felaketlerle işaretli kıvrımlı bir yol çizdiği, gizli bir vaat, her an devrimci eylem patlamasıyla uyanmaya hazır karanlık bir gündüz düşü yolculuğu niteliği taşıdığı fikrindeydi. Brecht'in mirasının da aynı süreksizlik geleneğinin kırılğan kaderiyle mimli olduğu düşünülebilir, Brecht'in Latin Amerika'nın neoliberal kapitalizm yılları boyunca yaşadığı unutulmuş belki ezilenlerin geleneğinin kesintiye uğratılmış mantığı aracılığıyla anlaşılabilir. Dolayısıyla mesele, sürekliliğin mantığının ötesinde, bu mirası anmaktansa gerçekleştirme becerisine sahip bir şimdiki zamanın alternatiflerini tasarlamak olacaktır. *Unutulmuş* geçmişin –Brecht'in 60'lar ve 70'lerdeki mevcudiyeti gibi– bir parçasını bir *tehlike* anında –dünya kapitalizminin mevcut krizi ve öngörülemeyen sonuçları gibi– geri kazanmak şimdiki zamanımızın içerisinde dönüştürücü eyleme bir uzam açmak anlamına gelecektir. Benjamin'in de diyeceği gibi, bir materyalist pedagoji alıştırması.

**II.** Brecht'in Latin Amerika'daki yolculuğunun başlangıcının (ve aynı zamanda uluslararası alanda da yaygınlaşmasının) hayatının son yıllarında, 1950'lerde konumlanması gerektiği üzerinde genel bir uzlaşma vardır. Latin Amerika'da Brecht'in üretiminden faydalananlar onun kuşağının değil de sonraki kuşağın üyeleri oldular.

Ancak, ve bu genel saptamaya rağmen, Brecht'in kendi kuşağından bazı Latin Amerikalı entelektüellerle olan ilişkisi üzerinde durmanın önemli olduğunu düşünüyoruz. Onunla Soğuk Savaş'tan önceki yılları, iki savaş arası yılların tedirginliğini, antifaşist entelektüel hareketi, İspanyol Cumhuriyeti ile dayanışmayı, halk cephelerini, öncülerin altın çağını, savaşı ve "Batı'nın düşüşü"nü, "kültür krizi"ni ve kapitalizmin 1929'da yaşadığı krizi paylaşan bir kuşaktır

bu. Latin Amerika’da “kültür krizi” dönemin birçok sanatçısı ve denemecisi tarafından Güney Amerika’nın insan ve tarih açısından yeniden canlandırıcı bir rol oynaması için bir fırsat olarak yorumlanmıştır. Bu kuşağın önde gelenleri arasında Carlos Mariátegui, César Vallejo, David Alfaro Siqueiros, Raúl Gonzalez Tuñón ve Pablo Neruda’yı sayabiliriz. Çoğu Marksist ve komünist militandı. Birçoğu (Gonzalez Tuñón ve Neruda gibi), Brecht gibi, 1935’te Paris’te düzenlenen “Kültürü Savunmak” başlıklı Uluslararası Yazarlar Kongresi’ne ve 1937’de Valencia’da düzenlenen ikinci kongreye katılmışlardı. Bunlar, entelektüellerin kendilerini uluslararası ve toplu anlamda antifaşizme ve toplumsal dönüşüm süreçlerine adanmalarıyla ortaya çıkan ve tam görünümüne 60’larda ve 70’lerde kavuşacak olan “écrivain engagé”nin (“angaje yazar”) ikilemelerinin ilk ortaya çıktığı yıllardı.

Bu ilk temasla ilgili olarak yalnızca bir örnekten, Şilili Pablo Neruda’nınkinden (1904-1973) bahsedebiliriz, sadece Latin Amerika’nın siyasi dava güden şiirinin en belirgin temsilcilerinden olmasından ötürü değil, aynı zamanda Brecht’le ilişkisinin de benzersizliğinden. Bu durum da, süreç olarak kültürel alışverişlerin asla önceden bilinemeyeceği yolundaki fikrimizi onaylıyor, ki bu fikre rol değişiminin ve “kültürün muzaffer yürüyüşü”nün emperyal ilerleyişini saptırmanın sürprizi ve her zaman gizli kalan imkânı hâkimdir. Gerçekten de Neruda-Brecht karşılaşması bize sadece Neruda’nın olgun döneminde belirgin bir Brechtçi etki değil, aynı zamanda Şilili şairin en iddialı –ve belki de en tipik Latin Amerikalı özellikleri taşıyan– çalışması olan *Canto General*’den açıkça ilham almış 1951 tarihli bir Brecht yapıtını da gösterecek.

Birçok farklı eleştirmen, Neruda’nın en büyük yapıtı, 1950’de yayımlanan büyük, epik Latin Amerika tablosu *Canto General* ile belirli Brechtçi varsayımlar ve süreçler arasındaki bir dizi analogiye dikkat çekmiştir. Neruda’nın büyük şiiri, Brechtçi anlamda bir dizi “epik strateji” kullandığı için *epik şiirin*

başarılı bir örneği sayılır: birden fazla anlatıcı, bakış açısının sürekli değişmesi, anlatımın sürekli olarak yorumlarla kesilmesi, aynı kesimi ve mesafe etkisini yaratacak şekilde popüler şarkıların metne sokulması, eserin kompozisyonunda kullanılan sanatsal araçların sergilenmesi ve sanat ve siyaset arasındaki eklemleme, vs. Ancak bu bağlantı bizi şaşırtmasa bile, Vera Stegmann’ın yapmış olduğu kayda değer bir çalışma bildiğimiz anlamda kültür yayılımını tersine çeviren bir olayı bize anlatıyor. Burada “kendi şiirleri”nden birini Neruda’nın *Canto General*’deki yapıtlarından birinden hareketle (yeniden) yazan ve Şilili şaire borcunu açıkça ifade eden Brecht’tir. Neruda’nın şiiri *Canto General*’in IX. bölümünün son ve kapanış şiiridir, “Geleceğin alacakaranlıkları için barış” adlı bu şiir, coşkulu bir barış övgüsüdür. Brecht, Neruda’nın şiirini ilk defa 1951’de *Hundert Gedichte (Yüz Şiir)* içinde yayımlanan kendi “Friedenslied”ine (“Barış Şarkısı”) dönüştürür, açık bir şekilde de “Frei nach Neruda” (“Neruda’dan serbest bir ilhamla”) ifadesini ekler.

Stegmann’ın da belirttiği gibi, konunun barış olması iki şiiri bir araya getirmektedir, ancak iki şiirin siyasi bağlamı farklıdır. “Neruda’nın barış çağrısı 1950’lerde Kuzey ve Güney Amerika arasındaki ilişkiye gönderme yapar. Brecht’in şiiri ise Batı Almanya’nın 1950’lerdeki yeniden silahlanması ile ilgili tartışmalar bağlamındadır.”<sup>03</sup> Brecht, Neruda’dan aldığı serbest ilhamla, “Frei nach Neruda”, tipik bir transkültürleşme işlemi gerçekleştirir. Aynının ufku dahilinde basit bir transpozisyon (aktarma) değildir uyguladığı. Bir kez özgünlük fetişizmi bertaraf edildikten sonra, çeşitli seslerin yeni bir ürün arayışı içerisinde birbirine geçtiği tartışmalı bir uzam açar. Brecht Neruda’nın şiirinin daha siyasi ve

**03** Vera Stegmann, “Bertolt Brecht and Pablo Neruda: Poetry and Politics” (“Bertolt Brecht ve Pablo Neruda: Şiir ve Siyaset”), *Brecht 100-2000* içinde, *Brecht Yılığ*, cilt 24 (Waterloo, 1999), s. 156.

daha az kişisel olan (Neruda'nın estetiğinden daha serinkanlı ve anti-romantik olan kendi estetiği ile uyum içerisinde) ilk bölümünü seçer sadece. Brecht, çağdaşı olmasına rağmen farklı olan Neruda'nın şiirini kendi siyasal bağlamına uyarlayarak dönüştürür.

Hem Brecht'in Latin Amerika'daki mevcudiyeti hem de Latin Amerika kültürünün Brecht üzerindeki etkisi hakkında kısa bir giriş bölümü olarak Brecht-Neruda ilişkisini anlatan bu olay, bizim "etkilenmeler" üzerine araştırmaların her zamanki varsayımlarının değiştiği *ilişkisel* bir alan açmamıza izin verir.

**III.** Brecht ve Latin Amerika arasındaki ilişkilerin ikinci evresi doruğuna 60'larda ve 70'lerde ulaşır ve Soğuk Savaş mücadelelerinin genel çerçevesi içerisinde gelişir. Latin Amerika'nın özel durumunda ise bu yeni "algılanmış" dönemi, arka planda kıtayı sarsan büyük değişikliklerin olduğu bir dönemde, 1959'daki Küba Devrimi'nden bu yana Güney Amerika kıtasını dünya çapında siyasi yenilenme ve evrensel toplumsal kurtuluşun simgesine dönüştüren dev kitle gösterileri ile, engellenemez kitlesel radikalleşme dalgasını bastırmayı ve ezmeyi amaçlayan sürekli darbeler arasında gerçekleşir. Bunlar Batı'daki devrimin abluka altına alınışının, savaş sonrası sömürgelerdeki özgürleşme hareketlerinin ve daha sonra Stalinizm'in dehşetlerinin su götürmez bir şekilde ortaya çıkışının, devrimin periferiye, yani "Üçüncü Dünya"ya kaymış olduğu fikrine yol açtığı yıllardır, özgürleşme iradesinin en canlı ifadeleriyle, ama aynı zamanda baskının en korkunç biçimi olan Soğuk Savaş Dönemi antikomünist mücadelesinin (başta Fransız ve Amerikan olmak üzere) emperyal okullarda eğitilmiş diktatörlükler ile damgalanmış yıllar. Bu bağlamda Brecht'in mevcudiyeti hem zincirlerinden boşanmış devrimci tutkuyla diyalog halindeki Marksist kışkırtıcılığı, hem de Latin Amerika diktatörlüklerinin (ve bazen en kemikleşmiş komünist parti dogmacılığının) eleştirisine katkıda bulunan

anti-faşist militanlığı açısından yerinde ve zamanındaydı. Bu iki boyut da, hem peş peşe gelen Latin Amerika U'lerinin engellenebilir yükselişi hem de ülkelerimizdeki kültür ve toplumsal dönüşüm süreçleri arasındaki eklemlenmenin getirdiği tedirginliği yaşayan sanatçılar ve kültür çalışanları tarafından yaratıcı bir şekilde sonuna kadar kullanılmıştır. Aşağıdaki üç bölümün de üzerine yoğunlaşacağı bu ikinci andan itibaren Brecht'in sahne sanatlarındaki mevcudiyeti muhtemelen günümüz açısından en önemli noktasına geldi.

Brecht'in Latin Amerika tiyatrosundaki mevcudiyetinin eksiksiz bir haritasını çizmek imkânsız olurdu. Bir tarafta, Brecht'in oyunlarının Latin Amerika ülkelerindeki sahnelemelerinin listesi sonsuz olurdu. Tahmin edileceği üzere büyük çoğunluğu 60'larda gerçekleşen bu sahnelemelerin tarihinin hatırlanmaya değer öncülleri vardır, örneğin 1930 kadar erken bir tarihte Buenos Aires'te sahnelenen *Üç Kuruşluk Opera*.<sup>04</sup> Diğer yandan Brecht'in çeşitli yöntem ve tekniklerinin, aralarında Kolombiya'da Santiago García yönetmenliğindeki "Candelaria" grubu, 1956'dan beri Augusto Boal<sup>05</sup> yönetmenliğindeki "Arena Tiyatrosu" kumpanyası, Uruguaylı grup "El Galpón" veya Perulu "Yuyachkani" kumpanyasının da bulunduğu önemli kumpanyaların

**04** Osvaldo Pellettieri, "Brecht y el teatro porteño (1950-1990)" ("Brecht ve Buenos Aires tiyatrosu"), *De Bertolt Brecht a Ricardo Monti. Teatro en lengua alemana y teatro argentino (1900-1994)* (Bertolt Brecht'ten Ricardo Monti'ye. Alman dilinde tiyatro ve Arjantin tiyatrosu) içinde (Buenos Aires: Galerna, 1994), s. 49.

**05** Boal'in önemi ve etkisi ve "ezilenlerin tiyatrosu" için bkz. Augusto Boal, *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas* (Ezilenlerin Tiyatrosu) (Buenos Aires: de la Flor, 1974); Joel Schechter,

çalışmalarında özümsemiş biçimi zengin ve çeşitliydi. Brecht'in, Arjantinli Osvaldo Dragún veya Griselda Gambaro, Kolombiyalı Enrique Buenaventura ve Brezilyalı Chico Buarque gibi örnekleri olan Latin Amerika oyun yazarlığı üzerindeki yaygın etkisi de unutulmamalıdır.

İster istemez haksızlık edeceğimiz bu geniş ve bol örnekli ağ içerisinde sadece bir tek özel vakayı seçtik: Enrique Buenaventura'nın Kolombiya'da tiyatronun modernleşmesindeki öncü çalışmaları.

Kolombiya tiyatrosu o zamanlar Latin Amerika tiyatrosuna hâkim olan gelenekselci kostümbriş natüralizme ilk ve en kökten savaşı açan tiyatroydu. Brecht'in önerileri ile belli benzerlikler taşıyan savaş sonrası tarihsel ve kültürel bağlamın genel bir resmini yukarıda zaten çizdik, ama bu yaklaşım aynı zamanda tiyatro pratiğinin gelişimine içkin bazı sebepler, yani tiyatro pratiği ve dilinin geç kalınmış modernleşmesine yönelik bir arayış tarafından da meşru kılınyordu. 1962'de Kolombiya'da ilk profesyonel tiyatro kumpanyasını, "TEC"yi ("Cali Deneysel Tiyatrosu") kuran Enrique Buenaventura (1924-2003) Kolombiya tiyatrosunu geleneksel kostümbrişmden alarak bir deneysellik düzlemine taşıdı ve izleyici sayısını demokratik temelde

genişletti. Bunu başarmak için Buenaventura o zamanlar dünyada tiyatro alanındaki en son gelişmelerin yaptığı katkıları kullandı, bu tiyatrolar da o yıllarda tek bir isimle bağlantılandırılıyordu: Bertolt Brecht. Daha ilk oyunlarından başlayarak Brechtçi motifleri ve teknikleri takip etmek mümkündür:

*Babamız Tanrı'nın Sağ Eli* (1960), *Sezuan'ın İyi İnsanı*'ndan belli anları yeniden kullanıma sokar, ayrıca *Cehennemden Belgeler* serisi (1968) *Üçüncü Reich'in Korku ve Sefaleti* üzerine kuruludur. Buenaventura 1976'da *Evet Diyen. Hayır Diyen*'in bir versiyonunu sahneledi. Ayrıca, Buenaventura hakkındaki neredeyse her eleştiri onun yapıtını değerlendirirken Brecht'ten bahseder. Ama hangi Brecht ve hangi amaçla Brecht?

Buenaventura 1958'de "Stanislavski'den Brecht'e" başlıklı neredeyse program niteliğinde, örnek bir makale yayımlar. Bu makalede Buenaventura genel kültüre dair sorularla tiyatroya özgü sorunlar arasında iyi dengelenmiş bir eklemleme sunar. Makale başlığında da işaret ettiği üzere bir geçiş teşhisi yapar ve bu geçişi savunur: Stanislavski tarafından mükemmel bir şekilde sistemleştirilmiş geleneksel tiyatrodan, Brecht'in kuram ve pratiğinde çerçevesi belirlenmiş yeni bir popüler tiyatroya geçiştir bu. Bu çerçeve içerisinde "romantizm, natüralizm ve gerçekçilik" üçlemesinde özetlenen ve tiyatro dünyasında, özellikle de Latin Amerika tiyatro geleneğinde hâlâ oldukça gözde olan bireyselci 19. yüzyıl oda tiyatrosunun bir eleştirisini buluruz. Yazar daha sonra oyuncu-rol ikilisinin, oyuncu-izleyici özdeşleşmesinin, Stanislavski'nin tiyatro mekânında "kaynaşma" ve "komünyon" idealinin ve bunun sonucu olarak, empatiye dayalı *duyguya* tanınan imtiyazın bir eleştirisini sunar. Bu eleştiriden hareket eden Buenaventura, "halk şölenleri" ve "karnavalesk performanslar"a dayalı "binyıl geleneği"nde korunan burjuva olmayan bir tiyatronun aranmasını önerir. Bu biçimlerin ifadesi Batı'da Comedia dell'Arte ile sona ermiştir ve Charlie Chaplin'in ruhunda yaşamlarını devam ettirmektedir, Doğu

- "Beyond Brecht: New Authors, New Spectators" ("Brecht'in Ötesinde: Yeni Yazarlar, Yeni İzleyiciler"), *Beyond Brecht (Brecht'in Ötesinde)* içinde, *Brecht Yıllığı*, cilt 11, Detroit/Münih, 1983; ve Michael Bodden, "Arena Theater and the Brechtian Tradition: Indonesian Grassroots Theater" ("Arena Tiyatrosu ve Brechtçi Gelenek: Endonezya Halk Tiyatrosu"), *Brecht Then and Now (Geçmişte ve Bugün Brecht)* içinde, *Brecht Yıllığı*, cilt 20, Madison, 1995 (*Brecht Yıllıklarının* tüm ciltlerine internet üzerinden ulaşmak mümkündür: <http://digicoll.library.wisc.edu/German/>)

tiyatrosunda ise sürekliliklerini korumuşlardır. İşte bu noktada Buenaventura (Chaplin'in ve Doğu tiyatrosunun bir hayranı olan) Brecht'i Batı tiyatrosunun ihtiyaç duyduğu dönüşümün öncü savunucusu olarak gösterir. Teşhisi kategoriktir: "Stanislavski burjuva devrini kapatır, Brecht ise çağdaş devri ve geleceğin devrini açar."<sup>06</sup> Brecht hem teknik hem sosyolojik, ikili bir kırılmayı başarmıştır, bu da tiyatroyu günümüzün tarihsel taleplerinin seviyesine yükseltir: Natüralist mimesis parametrelerini ve empatiye dayalı özdeşleşme idealini reddeder, aynı zamanda bireyselci oda tiyatrosuyla da yollarını ayırır. Brecht ne gerçekçi estetiğe ne de duygu arayışına, ama öncü tekniklere ve rasyonel yargının (bu "bilim çağı" ile uyum içerisinde) yeniden değerlendirilmesine dayalı deneysel bir tiyatronun, ve aynı zamanda, 20. yüzyılın o bireyselci olmayan izleyicisine, büyük kitlelere seslenen bir halk tiyatrosunun kapılarını açar. Bunlar Latin Amerika tiyatrosunun büyük bölümünde Brecht'in mevcudiyetinin iki temel etkisi oldular.

Brecht'e göre "oyuncular ve roller, ve roller ile de izleyici arasında bir mesafe oluşturmak gerekliydi; bu mesafe duygusal çalkantının ortasında yargı gücünün pırlıtlı ışınına imkân tanıyacaktı. (...) Daha derin bir analiz bu estetiğin, arkaik sanata ve Batı'nın, karnavalesk performanslardan Avrupa kökenli Mardi Gras'ya ve Antiga ve Kolombiya sahillerinin tek perdelik farslarına (*sainetes*), popüler sanatına ne kadar yakın olduğunu bize gösterir."<sup>07</sup> Bu alıntıda Brecht'in Latin Amerika tiyatrosunun büyük bölümündeki algılanışına özgü bir kaymaya tanık oluyoruz: burjuva sanatının ortak reddedilişi aracılığıyla öncü bileşenlerle (burada *V-effekt* ve çeşitli yabancılaştırma araçları) popüler pratiklerin (burada *karnaval* ve *sainete*) örtüşmesi.

**06** Enrique Buenaventura, "De Stanislavski a Brecht" ("Stanislavski'den Brecht'e"), Mito, Bogotá, IV, n° 21, 1958, s. 185.

**07** Age., s. 187.

Brecht'in kendisinin de, burjuva sanatının kendi olgunlaşması tarafından üretilen, Avrupalı öncülerin anti-burjuva eğilimi ile bazı marjinal ve geleneksel Doğu *Noh* tiyatrosu gibi kapitalizm öncesi geleneklerin burjuva karşıtı karakteri arasındaki bağlantılarla ilgilendiğini biliyoruz. Ancak, Brecht'in Latin Amerika'daki kullanımını, sık sık kendisinin bile kabul edebileceğinden daha ileri götüren kaymaların temelinde de bu örtüşme yatar: Sadece "dördüncü duvar"<sup>08</sup> ama aynı zamanda oyuncu ve izleyici arasındaki duvarı da ortadan kaldıran teknikler, veya empatiye dayalı özdeşleşme konusunda Brecht'inkinden çok daha anlayışlı bir "popüler" kavramına doğru bir kayma. *Epik tiyatro* ve *karnaval* arasındaki diyalogda çelişkiler, olasılıklar ve sınırlar.

Daha sonraları Buenaventura bu durumu kısmen kabul edecektir. Brecht'in kendi yapıtı üzerindeki etkisini her zaman kabul etmiş olmasına rağmen, bu diyalogun sınırlarının da kışkırtıcı bir tavırla altını çizer: "Bizim kaosumuz ve onun disiplini, bizim bereketimiz ve onun ayıklığı, bizim taşkınlığımız ve onun katı seçimleri arasında hiçbir ortak nokta yoktur, ve biz onun niteliklerini taklit etmeye çalıştığımızda bunlar naifliğe dönüşür ve yoksulluk anlamına gelir."<sup>09</sup> Buenaventura'nın Brecht'ini açıkça *umfunktioniert*, yani yeniden işlevlendirilmiş olarak nitelemek mümkündür.

**08** "Dördüncü duvar," geleneksel tiyatronun yanılmacı varsayımları çerçevesinde sahneyi izleyiciden ayıran, dolayısıyla performansı *dört* duvar arasına kapatarak oyuncuyla izleyici arasında herhangi bir ilişkiye engel olan hayali duvara verilen isimdir.

**09** Alıntılanan: Gilberto Martinez, "Mi experiencia directa con la obra de Bertolt Brecht" ("Brecht'in yapıtıyla doğrudan deneyimim"), *Conjunto*, n° 20, Küba, 1974.

**IV** Eleştiri dünyasında Brecht'in mevcudiyeti tiyatrodaki ilk algılanışından belli bir süre sonra, 60'ların ve 70'lerin siyasal radikalleşme dönemi boyunca gelişti. Bu döneme, Latin Amerika'da komünist partilerin ortodoks yapısının uçlarından filizlenen Marksist militan bir örgütlenme damgasını vurmuştur. Küba devrimi tecrübesi ve bu devrimin sosyalizme alternatif bir yolla da ulaşılabileceğini göstermesi, bunun yanı sıra genel bir anti-Stalinist dalgayı başlatan 1956 tarihli 20. Sovyetler Birliği Komünist Partisi Kongresi'nin dünya çapındaki etkisi çeşitli ülkelerde "yeni-Sol" olarak bilinen hareketin doğuşunun temelini oluşturdu. Brecht'in katkılarına memnuniyetle kabul eden Latin Amerika eleştiri dünyası, hem uluslararası hem de yerel boyutta geçerli sebepler sonucunda ortaya çıkan bu genel Marksist yenilenme sürecinde önemli bir rol oynadı. Dolayısıyla Brecht'in daha açık ve yaratıcı bir biçimde algılanması –onu kültürel kahramanlar panteonuna yerleştiren ve onu resmi olarak kabul eden Latin Amerika komünist partilerinin gözündeki onursal varlığının ötesinde– Brecht'in katkılarını "Batı Marksizmi" olarak bilinen alan çerçevesine yerleştirme eğiliminde olan, ve özetle söylemek gerekirse, açık bir kuramsal tavır ile anti-Stalinist bir siyasi duruşu birleştiren eleştirmen-entelektüeller tarafından gerçekleştirildi. Dolayısıyla, Brecht sahnelemelerinin şu iki yönü özellikle vurgulandı: Stalinizm ile olan oldukça karmaşık ve sorunlu ilişkisi bir yana, Sosyalist Gerçekçilik estetiğinin belli yönlerine olan bağlılığı da bir kenara bırakılarak, heterodoks Marksizmi ve anti-Stalinizmi. Brecht 20. SBKP Kongresi'nin yapıldığı yıl öldü, bu da çelişkili bir biçimde Brecht'in bizim ülkelerimizdeki algılanışının koşullarından bir oldu. Bir kez daha ortama uygun bir Brecht seçilerek dönemin Latin Amerika eleştirisinin ihtiyaçlarına uyarlandı.

Bu ihtiyaçların en merkezi olanı, komünist partiler tarafından propagandası yapılan, ve artık "yeni Sol"un arzularına uygun düşmeyen

"sosyalist" estetiğe üstün gelecek bir kavramsallaştırmaydı. O dönemde gündemde *hem siyasi hem deneysel*, siyasi davaya bağlılık ile estetik avangardizmi, sosyalizm ve teknik yenilikçiliği birleştirme becerisine sahip bir estetik arayışı vardı. Veya daha kesin konuşmak gerekirse: Mesele burjuva sanatıyla bağların koparılmasıydı, ve yeni Sol açısından bu *sosyalist iddialarına rağmen kökleri en derinlerdeki burjuva varsayımlarının aşağılık devamından başka hiçbir şey olmayan o estetikle mutlak mânâda kopmak anlamına geliyordu*. Ancak bu genel hedef, Latin Amerikalı Brechtçiler için sadece Zdanovizmin bütün biçimlerinin kolay ve malum bir eleştirisi anlamına değil, aynı zamanda ve öncelikle "Batı Marksizmi"nin kalbinde yatan çok daha hassas bir ihtilafın da eleştirisi anlamına geliyordu. Bu daha kesin çerçeve içerisinde hedef 1950'lerden beri Latin Amerika'da büyük bir başarı kazanmış ve ister Sartre'ın "davaya bağlılık" kavramına ister Lukács'ın "gerçekçilik" kavramına dayalı olsun, bu "Brechtçi" eleştirmenler açısından burjuva bilinç felsefesinin başka yollarla devamını getirmekten başka hiçbir anlamı olmayan yaygın "hümanist" Marksizm ile mücadele etmek anlamına geliyordu

O dönemin iki önemli eleştirmeninden bahsedeceğiz.<sup>10</sup> Bir yanda erken yaşta ölen Kolombiyalı Francisco Posada (1934-1970), diğer yanda ise bugün son dönemin İspanyol-Amerikan Edebiyatı'nın en önemli seslerinden biri kabul edilen Ricardo Piglia (1940). Posada, hususi olarak Brecht ve yapıtının bağlama yerleştirilmesine ayrılmış ilk kitabı yazmıştı: *Lukács, Brecht ve Sosyalist Gerçekçiliğin Mevcut Durumu*.<sup>11</sup> Bu çarpıcı eser aynı zamanda Latin Amerika'da Brecht'in ismi etrafında örülmeye başlanan ağların da bir göstergesidir: Kolombiya'da yazılır ama Arjantin'de

**10** Bu listeye birçok başka isim eklemek elbette mümkün, özellikle de Leandro Konder, José Guilherme Merquior veya Flavio Kothe gibi önemli bazı Brezilyalı eleştirmenleri.



yayımlanır ve bir yıl geçmeden Brezilya’da Portekizce’ye çevrilir.

Posada Brecht’in estetiğini bir *üretim estetiği* ilan ederek söze başlar: “Bu yüzyılın Marksist düşünürlerinin sanatı bir üretim dalı olarak görme tezini uzun süre unutuşunun ardından, bu tezi bir kez daha değerlendirmeye alan Brecht olmuştur.”<sup>12</sup> Ne kadar Marksist olduğunu iddia ederse etsin, “hümanizm” sanatı ancak (burjuva “birey”ine, “halk”a veya hatta işçi sınıfına ait) *dışavurum* olarak anlayabilir, bu da romantik “yaratma” ideolojisinin özüdür. Bu dar ufuk dahilinde “siyasallaşma” her zaman kendini özgürce ifade eden o öznenin bir *iradesi* olarak, dolayısıyla daha alt sınıflara yönelik, nihayetinde *ahlaki* olarak belirlenen bir “davaya bağlılık” olarak görünecektir, sanatın konumunun toplumsal üretim yapısına etkili müdahalesi olarak değil. Bu başlangıç noktası yüzündendir ki, “Brecht’in poetikası bir radikalleşmenin veya ‘siyasallaşma’nın çok daha ötesine gider; Brecht siyasal olarak ‘davaya bağlı’, toplumsal, protest, vb. bir tiyatro sorununu aşar.”<sup>13</sup>

Brecht her tür sözde-siyasi gönüllülük çeşidine karşı olduğunu ilan eder; ve, Benjamin’in diyeceği gibi, sanatın toplumsal olguya *göre* konumu üzerine değil, sanatın toplumsal üretim ilişkileri *içindeki* konumu üzerine düşünür. Dolayısıyla sosyalist siyaset kendini üretim güçlerinin en ileri toplumsal bileşenlerinin yanı başında konumlandırıyorsa, sosyalist estetik de yerini estetik güçlerin en ileri bileşenlerinin yanında bulacaktır. Bu yaklaşım, son tahlilde öznel bir dönüşüm içinde konumlanan (burjuva

bilincinin hâlâ egemen olduğu) hümanist “angajman” sorununu da merkezinden saptırır ve tartışmayı sanatsal üretim sürecinin, tekniklerinin, yöntemlerinin, dolaşım biçimlerinin, vb. alanında yeniden konumlandırır. Brecht’in avangard tiyatro çevresinde kabul görmesinin ve 19. yüzyıl estetiğinde demirli tüm “gerçekçilik” türlerine yönelik eleştirisinin estetik-siyasi anlam çerçevesi budur. Kültürel “angajman” sanatsal üretim güçlerinin en ileri bileşenlerinin akıllı ve kurnazca kullanımıyla nesnel bir zemin bulur: Siyasallaşma dışarıdan değil yapıtın içerisindeki sanatsal malzemedan kaynaklanır, bu da kültürel yapıtın içkin siyasallaşması anlamına gelir. Dolayısıyla, der Posada, “Brecht’e göre sanatçının sınıf mücadelesine katılımı sanatsal düzeyden, veya diğer pratiklerden (kuramsal, ideolojik, veya siyasal) farklı olarak sanatsal pratikten feragat edilmesi anlamına gelmez, ve o da bunu şu sözlerle en kuru şekliyle ifade eder: ‘proleter sanat en az diğer her tür sanat kadar sanattır: Proleter olmaktan çok sanattır.’”<sup>14</sup>

Ancak bir kere bunu kabul ettikten sonra, angajman ile avangard arasındaki eklemlenmenin sanat ve kitleler arasındaki ilişkinin dönüşümü anlamına geleceğini de göz önünde bulundurmalıyız, bu ilişkinin çok daha az tepeden bakan bir tavra sahip, ve daha samimi olması gerekecektir: “Sanatçının halkla ilişkisi bazen büyümlü bir bağ veya ahlaki bir görev olarak anlaşılır, ama aslında somut üretim ilişkilerine dayalıdır.”<sup>15</sup> Brecht’in üretim estetiği siyasallaşmanın her tür gönüllülük esasına dayalı versiyonuna ve aynı zamanda sanatın kitlelesel hareketlerle ilişkisinin her tür popülist kavramsallaştırmasına karşı yol alınmasına izin verir. Sanatın üretimin bir kolu olarak anlaşılmasıyla, burjuvazinin “yaratma” olarak sanat fikri ile radikal bir kopuş sağlanması,

11 Francisco Posada, *Lukács, Brecht y la situación actual del realismo socialista* (Lukács, Brecht ve Sosyalist Gerçekçiliğin Mevcut Durumu) (Bs. As.: Galerna, 1969) (Portekizce çevirisi: Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970)

12 Age., s. 254.

13 Age., s. 99.

14 Age., s. 115.

15 Age., s. 180.

Latin Amerika eleştiri tartışmalarında iki temel işleme zemin sağlar: avangardlar ile verimli bir yakınlık, ve aynı zamanda kitleler ile daha saydam bir ilişki. Posadas'ın okumasının genel değerlendirmesi aşağı yukarı bu şekildedir.

Bu konu üzerine Ricardo Piglia'nın yazdıkları da benzer hatları takip eder: Burjuva sanat ile yol ayrımı çifte bir eleştiri gerektirir: idealist "yaratma" estetiğinin eleştirisi ve "sosyalist gerçekçiliğin" çeşitli estetiklerinin eleştirisi. Çünkü ikisi de aynı özü paylaşır: Kültür ve siyasetin ayrımı. Dolayısıyla ikisinden de türetilen sanatın siyasallaşması kavramı isabetsizdir. Eğer angajman kültürün kendisinden çıkarak siyasete doğru uzanan bir yapı olarak, bir alandan (kültür) bir diğerine (siyaset) geçiş yapan sanatçının gönüllü fedakârlığı olarak düşünülecekse, Piglia'nın aradığı radikalleşme kültür ve siyaset arasındaki ayrımın ta kendisinden de bir kopuş gerektirir. "Brecht Sartreci angajman kuramının gönüllülük esasına dayalı öznelliğine doğrudan karşı çıkar."<sup>16</sup> Eleştirel pratiğin özgüllüğünün savunulması Brechtçi estetiğin ana özelliklerinden biridir. Eğer sanat toplumun maddi üretiminin bir dalıysa, özerkliği ortadan kalkar ve *aym sebeple* artık içkinleşmiş bir siyasî güç ile donanır. Üretim estetiğinin bu belirleyici sonucunun özellikle anlamlı bir yeri vardır, çünkü Piglia'nın devrimci şiddet üzerine hassas tartışmalara katılabilmesine ve dönemin beylik yaklaşımlarını rahatsız edecek bakış açıları önermesine imkân tanır. Posada ve Piglia, o dönemin Latin Amerika siyasal sanatı üzerine tartışmalarının teşvikiyle, ve dönemin popüler akımı "yapısalcılık"a kapılmadan, Brecht'i anti-hümanist tartışmanın çerçevesi

içine yerleştirirler. Çin kültür devrimine<sup>17</sup> adanmış olsa da tamamen Brechtçi bir yapıtında Piglia keskin bir dille şunu ifade eder: "Çin Komünist Partisi'nin kurucusu ve sürekli halk hareketinin stratejisti Mao Tse-Tung edebiyatın devrimdeki rolü konusunda, entelektüelin siyasal mücadeleye somut anlamda sokulmasını tartışmak gerektiğinde sözün ölümünü ve 'olgular'ın su götürmez hâkimiyetini onaylamaya hazır çoğu küçük burjuva entelektüelinden daha 'barışçı' bir duruşa sahiptir. Söz/olgu zıtlığı, kültür/siyaset arasındaki daha derin bir çelişkiyi içerir, bu entelektüeller de genellikle bunun aracılığıyla özgür bir pratiği sınıf mücadelesinin yeni bir savaş meydanına dönüştüren, bir devrimciyle burjuva kültürü arasındaki düşmanlığı bastırmaya çalışırlar."<sup>18</sup> Arjantin'deki halk hareketinin son aşamasında ortaya çıkan siyasal şiddet girdabının içerisinde (bu hareketi yok eden zalim diktatörlükten hemen önce) Piglia Brecht'in tezini fırtınanın gözünde uygulamaya tabi tutar: Yaygın Sartreci "angajman" kuramının beslediği kötü siyasallaşma, söz/olguda, estetik pratiği de siyasal militanlıkta (silahlı mücadeleyi Latin Amerika diktatörlüklerine bağlayan uğursuz bir şiddet diyalektiğinin sonucu olarak) eritmek isteyen şiddet yanlısı bir küçük burjuva ideolojisinin kuruluşuna yol açar. "Sanatın siyasallaşması"nın ilkinin ikincisi tarafından yenilip yutulmasıyla değil ancak kültür ile siyaset arasındaki engellerin yıkılmasıyla başlayabileceğini anlayamamışlardı.

Yerel tartışmaların büyük kuramsal-siyasal yoğunluğunun damgaladığı bir dönemde Brecht'in Latin Amerika eleştirisindeki mevcudiyeti, genellikle

**16** Ricardo Piglia, "Mao Tse-Tung. Práctica estética y lucha de clases", *Los Libros*, n° 25, 1972, s. 8. (*Los Libros*'un tüm sayılarına eksiksiz olarak internet üzerinden ulaşmak mümkündür: <http://izquierda.library.cornell.edu/i/izquierda/libros.html>)

**17** Ancak Brecht'in de son döneminde Mao'ya büyük ilgi gösterdiğini unutmamalıyız.

**18** Ricardo Piglia, "Notas sobre Brecht", *Los Libros*, n° 40, 1975, s. 25.

kutuplaşmış ve ikilikçi bir şekilde birbirinin karşısına yerleştirilen (bazen sadece kültür açısından olmamak kaydıyla son derece olumsuz sonuçlara yol açan) iki boyut olan siyasal davaya bağlılık ile biçimsel yeniliklerin eklenmesine katkıda bulundu. Bu açıdan Brecht sanatta “popüler” olanı düşünmenin kitlelere yönelik dalkavukça bir tavrı (maddi üretim sürecinin *dışından* sanatını kitlelere adayan “yaratıcı”) aşan ve “yüksek” ve “alçak” sanat arasındaki sahte ikiliğin ötesine geçen bir yöntem ortaya koydu. Liberal entelektüalizmin gönüllülük esasına dayalı Romantizmine karşı, resmi estetiğin sınırlı gerçekçiliğine karşı, ve “Üçüncü Dünya” ülkelerinde son derece yaygın popülizme karşı Brecht, sanat ve siyaset arasındaki ilişkileri daha derinlemesine bir şekilde düşünme adına, o dönemde asla hegemonyacı olamayacak, ve belki de bu yüzden hâlâ üzerinde düşünmeye değer bir model sundu.

**V** Buraya kadar Brecht’in Latin Amerika şiiri, tiyatrosu ve eleştirisinin bazı alanlarındaki mevcudiyetinden bahsettik, ancak bir de bütün bu boyutları bir araya getirmemize izin veren, müzikal tiyatrosu olarak bilinen melez bir janr söz konusu. 1978’de Francisco Buarque de Hollanda, veya daha iyi bilinen ismiyle Chico Buarque, Brecht, Weill ve Hauptmann’ın *Üç Kuruşluk Opera*’sının (1928), *Ópera do Malandro* başlıklı bir versiyonunu sahneye koyar. Büyük ihtimalle Brecht’in Latin Amerika’dan çıkmış en yaratıcı, eğlendirici ve mizah yüklü uyarlaması olan bu yapıt, daha önceki dönemin algısını eleştirel bir müzikale sığdırır ama aynı zamanda bizim gözden geçirmek istediğimiz dönemi de tarihsel olarak kapatarak arkasından gelecek yırtıcı ticari dönemi de haber verir.

Bu *operette*, ünlü Brezilyalı şair, müzisyen, besteci ve oyun yazarı Chico Buarque, Brecht’in librettosundan, 1928’de henüz filizlenmekte olan epik tiyatronun özelliklerini, Weill’in yapıtından ise hem avangard hem popüler bir müzik kavramını söküp alır. Ancak Chico bu iki görevi birden

kendisi üstlenir, ayrıca, daha önce yazılmış eserleri bilinçli olarak *yeniden yazarak*, kendi harcadığı emeğe eleştirel, saygı kavramını umursamaz bir yaklaşım geliştirir.

Chico librettonun başında yer alan bir notta “*Ópera do Malandro*’nun metninin John Gay’in *Dilenci Operası*’ndan (1728) ve Bertolt Brecht ile Kurt Weill’in *Üç Kuruşluk Opera*’sından (1928) hareketle” yazıldığını açıkça belirtir.<sup>19</sup> Yapıtın dışında *telif hakkı* kavramına bir selam gibi görünen bu yaklaşım, oyunun içine girilince, tekrar tekrar, özgünlük ve telif hakkı ideolojisi üzerine alt-metinsel bir parodi motifi olarak karşımıza çıkar. Chico genel olarak *Üç Kuruşluk Opera*’nın olay örgüsüne bağlı kalır. Dolayısıyla, Macheath *Max Overseas* haline gelir, yani yurtdışından gelen Max; buna göre Soholu aşağı mahalle suçlusu Mack the Knife, Carioca yağmacılığının asalet unvanı olan *overseas*’i üstlenir: O artık uyanık maceracının simgesi, kadim düzenbaz figürünün Brezilya versiyonu, marjinal, ve bazen antisosyal figürün değerleri ve kusurlarını kişiliğinde bir araya getiren popüler bir tür anti-kahraman, ezilenin intikamını anarşist ama etkili bir biçimde alan bir “malandro”dur. “Ateist ve materyalist”<sup>20</sup> Max, oyunda, büyük bir genelevler zincirinin saygın ve korkulan sahibi Duran’ın (Brecht’in oyununda *Peachum*) karşısında yer alır ve onun kızı Teresinha (*Polly*) ile evlenir, Teresinha da Max için Lucy (*Lucy*) ile rekabet etmektedir. Duran, Max’ı hapse attırmak için polis şefi Chaves (*Brown*) ile olan arkadaşlığını kullanarak, Max sonunda fahişe –Carioca versiyonunda sadece fahişe ve hain değil, aynı zamanda bir travesti de olan– Geni (*Jenny*) tarafından ihbar edilir. Oyunun sonunda Max’ın infazı bir an meselesiyken oyun ani bir dönüşle mutlu sonun parodisine dönüşür (Brecht-Weill oyununda olduğu gibi.)

<sup>19</sup> Chico Buarque, *Ópera do malandro* (São Paulo: Círculo do Livro, 1978), s. 17.

<sup>20</sup> Age., s. 41.

Bu paralellikler çerçevesinde belli yapı değişiklikleri ile de karşılaşırız, bu değişiklikler oyunun geçtiği bağlamın uygun bir uyarlaması (*transkültürleştirme*) ve epik tiyatronun önerdiği kaynakların, eğlence ve eğitimi, mizah ve sosyal eleştiriyi birleştiren etkili bir kullanımı anlamına gelir. Yeniden bağlama yerleştirmeye gelince, Brecht *Üç Kuruşluk Opera*'sıyla Weimar Almanyası'nda çökmekte olan 19. yüzyıl liberalizminin ve Wilhelmci ahlakçılığın bir eleştirisine kalkışırken, Chico 1964'ten bu yana Brezilya'nın hükmü altında olduğu diktatörlük hükümetlerinde en sinik ve otoriter şekline tanıklık ettiğimiz tepeden inme modernleşmenin ve ikiyüzlülüklerin bir eleştirisini gerçekleştirebilir. Bu ilk sapma şu değerlendirmeyi yapmamıza olanak sağlar: Romantizm'den ve Alman "derin"liğinden birçok açıdan bıkmış Brecht'in kucak açtığı "Amerikanizm", Chico'nun Latin Amerikan bakış açısında, eleştirisinin ana hedefi olarak görünmektedir. Brecht ve Weill'in parodisini yaptığı dünya, en iyi zamanlarını yaşamış ve Orta Avrupa iç savaşının nihilist havasında sonuna yaklaşan bir burjuvazi devriydi. Chico'nun eleştirisi ise bayat bir Romantizmin aksine değil, pek hayran olunan *Amerikan-yaşam-biçimi* tarzı hızla bulup buluşturulmuş bir teknokratik faydacılık saçan, ezelden beri başarısız bir burjuvazinin yönettiği şımarık "modernleşme"nin sebep olduğu öfkede temelleniyordu. Az gelişmiş Latin Amerika bağlamında bu "Amerikancılığın" ikiyüzlülükleri, uyumsuzlukları ve sinizmleri daha da vurgulanıyordu: Yapısal olarak, siyasal demokrasi ile barışçı koşullarda yaşama konusundaki beceriksizliğini ortaya koyuyor, kötü şöhrete sahip Latin Amerika diktatörlüklerinin en baskıcı versiyonlarıyla sağladığı ittifakının kanıtlarını ortaya koyuyordu. Latin Amerika'da "gelişme", Brecht'in Rus konstrüktivist avangardında veya 20'lerin ve 30'ların Alman *Neue Sachlichkeit*'inin önermelerinde gördüğü özgürleşme vaatlerinden çok Benjamin'in fırtınaya kapılmış meleşine benziyordu.

Chico'nun operası geleneksel –sözde vatansever, baskıcı, zanaatkârca ve Ordu ve Kilise gibi gerici güçlerle ittifak halinde– bir hâkimiyet modelinden "modernleşmiş" –teknokratik ve serbest, uluslararası finans kapitalle ittifak halinde ve tamamen ticarileşmiş– bir modele geçişe eleştirel olarak tanıklık eder. Bu geçiş, baskıcı bir kapitalizmden tüketime dayalı kapitalizme, 60'ların ve 70'lerin döneminden 80'lerde temeli atılan ve günümüze kadar devam eden döneme yapılan geçiştir. Opera, Latin Amerika'da neoliberalizmin uzun yıllarında sefaleti bizim ham madde ihraç eden ekonomilerimizden çok uzaktaki ülkelerde üretilmiş mallarla örtmeye çalışan ideolojinin öngörülü bir eleştirisini gerçekleştirebilir. Ticari bir maharet de sergileyen Teresinha, beraber naylon elyaf ithalatı yapacak "MAXTERTEX Ltd." adlı bir şirket kurmayı planladığı Max'a bu yeni fikirlerini açıklar: "Kimse bu havaya, bu tedirginliğe daha fazla dayanamaz. Herkesin yeni bir şeye, daha açık, daha temiz, daha anlayışlı bir şeye ihtiyacı var. (...) Taze kan! Yeni bir uygarlık! Elbette, *malandrolar*, sahtekârlar ve bu işten her zaman kendilerine ufak bir kumpas fırsatı çıkarabileceklerini düşünenler köprü'nün altında bir yerlerde çürüyüp gidecek. Ancak o dışarıdaki insanlar sadece dilenciler ve marjinaler değil, hayır. Mücadele etmek isteyen ve hayatta başarılı olmayı bilen herkese gün doğacak. Ve işte ilerleme de buradan gelir Max, o insanların çalışmasından ve hayal gücümüzden. (...) Çünkü kalabalığı ne bastırmak ne köşeye sıkıştırmak ne de ezmek mümkündür. Sana bir şey söyleyeyim mi? Kalabalık *baştan çıkarılmak* ister."<sup>21</sup> Bir gözü Brecht'te, diğeri de Latin Amerika kapitalizminde olan Chico kalabalığın *baştan çıkarmanın* ağına düşeceğini söyler. Chico şüphesiz bu kelimenin ne kadar derinden bir şekilde Brechtçi olduğunu göz ardı etmiyordu: baştan çıkarmaya karşı, aldanmaya karşı, geleneksel sanatın büyümesine ve 20. yüzyılın öylesine ustaca sömürdüğü *toplumsal büyüyle*

<sup>21</sup> Age., s. 169-171.

işbirliğine karşı. En ünlü şiirlerinden biri olan “Baştan çıkarılmaya karşı”da (*Hauspostille*’den) Brecht şöyle yazar: “Baştan çıkarılma: Geri dönüşü yoktur.” Brecht’in anti-burjuva anarşist döneminden kalma bu eski şiiri “yeniden işlevlendiren” Chico hâlâ zulmüne tabi olduğumuz güncelleştirilmiş “müsamahakâr” kapitalizme büyük bir isabetle nişan alıyor.

Brecht’in 1928 kadar erken bir tarihte geliştirmeye başladığı epik tiyatronunkine benzer kaynakların kullanımına gelince, uzun bir listeden bahsedebiliriz: konuyla araya mesafe koyma, konuyu geçmişe taşıma (olay 1940’ta geçer, Getúlio Vargas’ın “Estado Novo” sunun başlangıcında); izleyiciyle doğrudan konuşma, “dördüncü duvar”ı ortadan kaldırma; oyunculara birden fazla rol verme; oyununun hareketini farklı stratejilerle kesintiye uğratma (yorumlar, şarkılar); izleyicilere gerçek hayatta değil tiyatrodaki olduklarını hatırlatma; “yüksek” ve “alçak” sanat arasındaki ayrımı görmezden gelme; izleyicinin dünyadaki sefalet karşısındaki rahatsızlığını didikleme ve bunun insanın kendi yaptıklarına nasıl bağlı olduğunu gösterme. Bu uzun liste içerisinde, oyunun *yapımı* sorununun sık tekrarlanan temalaştırılmasının ve yapım sürecini belirginleştirmeye çalışarak izleyicilerin suni bir yapıma tanıklık ettiklerini unutmalarını engelleme konusundaki ısrarın altını çizmek istiyoruz. Örneğin, Chico bu imkânlardan faydalanarak oyuna kurgusal bir yazar, John Gay’in birebir karşılığı olan “João Alegre”yi dahil ederek *Dilenci Operası*’nın yazarına açık bir saygı gösterisinde bulunur. Kurgusal bir “Yapımcı” (daha sonra Duran rolünde oynayacak oyuncunun oynadığı: Oyun aynı zamanda sanat dünyasının içindeki hiyerarşilerin de bir eleştirisidir) bir giriş konuşmasında izleyiciye João Alegre’yi tanıtır. Aynı giriş konuşmasında João, oyunda toplanacak bütün paranın gideceği kurgusal bir hayır kurumunun başı olan Vitória (onun da sonradan Duran’ın karısı rolünde karşımıza çıkması tesadüf değildir) tarafından da övülür. Vitória izleyiciye “büyük T harfi ile başlayan Tiyatro” nun bir parçası olmaktan

gurur duyduğunu itiraf eder.<sup>22</sup> Tiyatronun, ironik içeriğin de katkıda bulunduğu kurgusal karakterinin giriş konuşmasının kullanımıyla ortaya çıkarılması, oyunun sonuna doğru bütün gücüyle bir kere daha karşımıza çıkacak olan bir bileşendir. Oyunun sonunda dilencilerin yürüyüşü bir tehdit olmaktan çıkar (Brecht’in versiyonunda Peachum ve Brown arasında olduğu gibi) ve oyunun sonunda kalabalık tarafından çiğnemenen saygıdeğer Bayan Vitória’nın ettiği beddualara rağmen, kitlesel ve bastırılmaz bir gösteriye dönüşür. Vitória bu rezalet performansın kendisini engellemeye çalışarak tepki göstermeye çalışır, *yani oyunun bir performans olduğunu ifşa ederek*. “Işıklar! Işıklar dedim! Oyun iptal! Işıkları açın! Hey, yukarıdaki teknisyenler! Her şeyi durdurun! Salonun ışıklarını açın!”<sup>23</sup> İşte bu noktada performansı tekrar başlatan u-dönüşü gerçekleşir, ancak oyun ironik bir şekilde “makul bir son”la, yani “*mutlu sonu yeniden başlatarak*” biter.<sup>24</sup>

Ancak bu *yapım estetiği* zirve noktasına belki de Latin Amerikan kültürünün son derece marjinal konumunu ince bir şekilde kendine konu edindiğinde ulaşır, üstelik bu noktaya Bertolt Brecht’in kendisine sanatsal söylemin *içerisinde* mizahi bir göndermede bulunarak varır. Duran kızı Teresinha’nın (“en büyük yatırımımız”) Max Overseas ile evlendiğini öğrendiğinde şiddete ve öfkeye kapılır: Max aşağılık bir dolandırıcıdır, kızıyla olan evliliğinde gerçek bir kocanın vazifelerini yerine getirmeyecek ucuz bir sahtekârdır. Ancak Teresinha *malandrosunu* bizim konumuz açısından en aydınlatıcı pasajlardan birinde şöyle savunur: Oyuna adını veren *malandroyu* Brecht ile karşılaştırarak, konuya kendi kendine gönderme yapan alt-metinsel bir hava katar, bu birkaç hevesli ve mizah dolu kelimedeyi yoğunlaştırılmış bir transkültürleşme kuramı saklıdır:

<sup>22</sup> Age., s. 20.

<sup>23</sup> Age., s. 175.

<sup>24</sup> Age., s. 177.

## DURAN

O kaptan [Max] hayatında bir an olsun çalışmamış. Hırsızın teki!

## TERESINHA

İstedğine hırsız de, umrumda değil.  
Kimsenin umrunda değil böyle şeyler.  
Tiyatroya oyun yazan o Alman'ın adı neydi?

## VITÓRIA

Einstein.

## TERESINHA

Hayır, hayır. Bertolt Brecht. O da bir hırsız değil mi? Herkesten her şeyi çalıp çırptığını, çaldıklarıyla da harika şeyler yaptığını duydum. Yani, kimse kimsenin servetinin nereden geldiğini bilmek istemez. Önemli olan o servetle ne yaptığın.<sup>25</sup>

Kültür *malandroları*, gelenek kaçakçıları, Latin Amerikalı sanatçılar ellerindeki uçucu paçavralardan faydalanarak çoğul, açık ve boyun eğmez bir kültür vaadine doğru ilerlerler –bunu yaparken gizli bir mimetik ekletisizm riskini hep taşıyarak. Önemli olan şu ya da bu “etkilenme”nin nereden geldiği değil, sanatçının bu kötü yollarla elde edilmiş “servet” ile ne yapabildiğidir. Bu yazıda incelediğimiz diğerleri gibi Chico'nun yapıtı da neler yapılabileceğinin son derece başarılı bir kanıtıdır.

**VI.** Mevcudiyetinin en yoğun olduğu yıllarda Brecht'in Latin Amerika'daki kullanımı ne tek biçimli ne de mimetikti, aksine son derece çeşitlilik dolu, yaratıcı ve bu algılanışın Latin Amerika'daki koşullarının son derece bilincindeydi. Bu janrlar ve ülkelerin birinden ötekine, sanat ile siyaset arasındaki eleştirel ve indirgemeciliğe kaçmayan gerilime yönelik değişmeyen bir taleple yolculuk eden geniş çeşitlilik, Brecht'in hâlâ daha potansiyeli gerçekleştirilmemiş *Umfunktionierung*'unu bugün de teşvik edebilir. Bu makalenin üzerinde durduğu dönemin ardından

<sup>25</sup> Age., s. 81.

Latin Amerika'nın kendi *Mahagonny*'si tekrar yükselişe geçti: Neoliberalizm yılları Latin Amerika toplumları ve toplumların hafızası üzerinde ağır etkiler bıraktı. Ve eğer Brecht o zaman entelektüeller ve sanatçılar arasında kilit bir referans olmaktan çıktıysa bunu o eski “Brecht-bezginliği” hayaletine bağlamamalıyız, aksine *Brecht'in algılanış koşullarının bezginliğini* kınamalıyız, yani sosyal özgürleştirme iradenin baskı altındaki “yorgunluğu” ve o irade ile içkin bir ilişki içerisinde ortaya çıkmış bir kültürün geriye çekilmesi. Bu bahsi geçen “bezginlik” bu makalenin ana konusu olmasa da burada incelenen birkaç vakanın heves kırmanın aksine Brechtçi *alet çantasının* eleştirel uyarılma mekanizmalarını sağlayan, ve periferi ülkelerinin aldatıcı hâkimiyet ve özgürleşme süreçlerini düşünmeye ve yeniden yaratmaya yarayacak deney modelleri açan çeşitli *yeniden işlevlendirme modelleri* gösterdiğini söyleyebiliriz: avangardizm ve siyasallaşma arasındaki karşılıklılık; estetik sürecin içinde bir “angajman” arayışı; “popüler” olanın demagojik olmayan keşfi; teknolojiyle akıllı ve “uyanık” bir işbirliği; kültürel gelenekler ile gereksiz saygıya prim vermeyen bir ilişki; kültürel “mal”ların *karnavalesk* bir altüst edilişi, vs. Ezilenlerin geleneği iki kutup arasında gidip gelir, kesintiler ve başarısızlıkların izlerini taşır. Bir tehlike anında unutulmuşu geri kazanmak bugün Latin Amerika'nın her yerinde yaşanan çelişkili siyasete ve toplumsal yeniden canlandırma süreçlerine eşlik etmenin bir yolu olabilir. ✘

## Bibliyografya

Augusto Boal, *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas (Ezilenlerin Tiyatrosu)* (Buenos Aires: de la Flor, 1974)

Michael Bodden, "Arena Theater and the Brechtian Tradition: Indonesian Grassroots Theater" ("Arena Tiyatrosu ve Brechtçi Gelenek: Endonezya Halk Tiyatrosu"), *Brecht Then and Now (Geçmişte ve Bugün Brecht)* içinde, *Brecht Yıllığı*, cilt 20, Madison, 1995 (*Brecht Yıllıklarının* tüm ciltlerine internet üzerinden ulaşmak mümkündür: <http://digicoll.library.wisc.edu/German/>)

Chico Buarque, *Ópera do malandro* (São Paulo: Círculo do Livro, 1978)

Enrique Buenaventura, "De Stanislavski a Brecht" ("Stanislavski'den Brecht'e"), *Mito*, Bogotá, IV, n° 21, 1958.

Maria Lima (haz.), "ATINT Symposium: 'Brecht in Latin America'" ("ATINT Sempozyumu: 'Latin Amerika'da Brecht'"), *Brecht, Performance (Brecht, Performans)* içinde, *Brecht Yıllığı*, cilt 13, (Detroit/Münih, 1987).

Joe Lopes, "Chico's Modern Street Opera: The Influences On *Ópera do Malandro*" ("Chico'nun Modern Sokak Operası: *Ópera do Malandro*'nun Etkilendikleri"), [www.gringoes.com](http://www.gringoes.com), 2009.

Gilberto Martínez, "Mi experiencia directa con la obra de Bertolt Brecht" ("Brecht'in yapıtıyla doğrudan deneyimim"), *Conjunto*, n° 20, Küba, 1974.

Fernando Peixoto, "Brecht, nuestro compañero" ("Yoldaşımız Brecht"), *Conjunto*, n° 69, Küba, 1986.

Oswaldo Pellettieri, "Brecht y el teatro porteño (1950-1990)" ("Brecht ve Buenos Aires tiyatrosu), *De Bertolt Brecht a Ricardo Monti. Teatro en lengua alemana y teatro*

*argentino (1900-1994) (Bertolt Brecht'ten Ricardo Monti'ye. Alman dilinde tiyatro ve Arjantin tiyatrosu)* içinde (Buenos Aires: Galerna, 1994).

Ricardo Piglia, "Mao Tse-Tung. Práctica estética y lucha de clases" ("Mao Tse-Tung. Estetik pratik ve sınıf mücadelesi"), *Los Libros*, n° 25, 1972. (*Los Libros*'un tüm sayılarına eksiksiz olarak internet üzerinden ulaşmak mümkündür: <http://izquierda.library.cornell.edu/i/izquierda/libros.html>)

Ricardo Piglia, "Notas sobre Brecht" ("Brecht üzerine notlar"), *Los Libros*, n° 40, 1975.

Francisco Posada, (1969), *Lukács, Brecht y la situación actual del realismo socialista (Lukács, Brecht ve sosyalist gerçekliğin mevcut durumu)* (Bs. As.: Galerna, 1969) (Portekizce çevirisi: Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970)

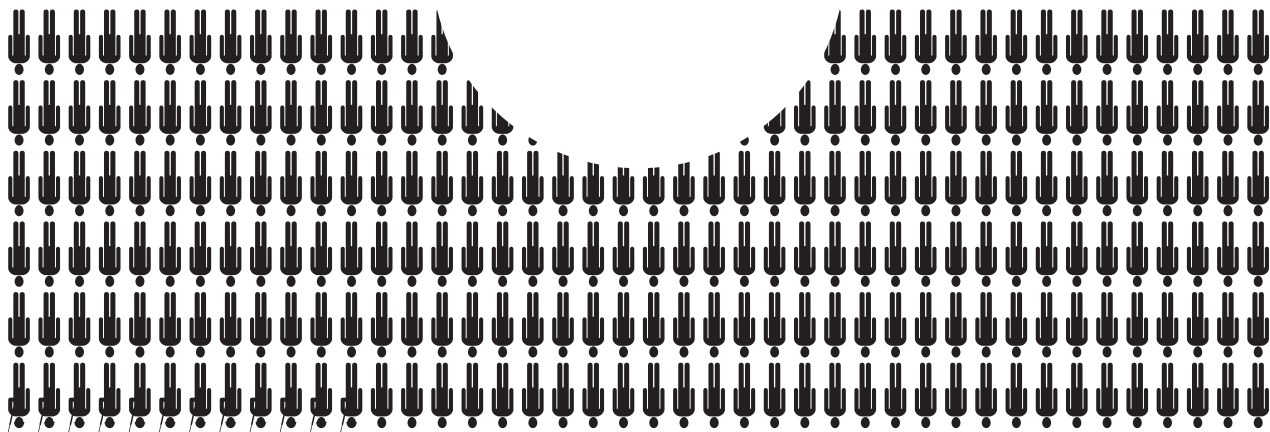
Joel Schechter, "Beyond Brecht: New Authors, New Spectators" ("Brecht'in Ötesinde: Yeni Yazarlar, Yeni İzleyiciler"), *Beyond Brecht (Brecht'in Ötesinde)* içinde, *Brecht Yıllığı*, cilt 11, Detroit/Münih, 1983.

Vera Stegmann, "Bertolt Brecht and Pablo Neruda: Poetry and Politics" ("Bertolt Brecht ve Pablo Neruda: Şiir ve Siyaset"), *Brecht 100-2000* içinde, *Brecht Yıllığı*, cilt 24, Waterloo, 1999.

Antony Tatlow, "The Context of Change in East Asian Theater" ("Doğu Asya Tiyatrosunda Değişim Bağlamı"), *Brecht in Asia and Africa (Asya ve Afrika'da Brecht)* içinde, *Brecht Yıllığı*, cilt 14, Hong Kong, 1989.

Diana Taylor, "Brecht and Latin America's 'Theater of Revolution'" ("Brecht ve Latin Amerika'nın 'Devrim Tiyatrosu'"), Carol Martin ve Henri Bial (haz.), *Brecht Sourcebook (Brecht Kaynak Kitabı)* içinde, (Londra: Routledge, 2000).

**LUIS IGNACIO GARCÍA** 1978'de Arjantin'in Córdoba şehrinde doğdu, halen aynı şehirde yaşıyor. Frankfurt Okulu düşüncesinin Arjantin'de algılanışı üzerine teziyle Córdoba Ulusal Üniversitesi'nden doktora derecesini aldı. Ulusal organizasyonlarda öğretim üyesi olarak bulundu. Çağdaş felsefe ve Arjantin'in entelektüel tarihi üzerine makaleleri yayımlandı. Pek çok politik-kültürel dergiye katkıda bulunuyor. Bir süredir Ulusal Üniversite'de ders veriyor ve Walter Benjamin hakkında bir araştırma yürütüyor.





# Centennial Politics: On Jameson On Brecht On Method

Darko Suvin

O great academics! Still, let's search more diligently and not despair.  
Augustine of Hippo

The highest thing would be to understand that all phenomena  
are already theory.  
Goethe

**B**recht can be supremely useful to us – people engaged in thinking through and doing something about the present catastrophic state of the world; and what is useful is his method. This is Fredric Jameson's thesis in his to my mind pathbreaking book *Brecht and Method*, the most lasting contribution to come out of the hullabaloo that was the 1998 Brecht centennial. But what does he mean by method?<sup>01</sup>

One of Jameson's formulations may provide a first springboard: 'there existed a Brechtian 'stance' [*Haltung*] which was not only doctrine, narrative, or style, but all three simultaneously; and ought better to be called, with all due precautions, 'method' (132). This builds on but considerably expands Lukács's famous assertion in *History and Class Consciousness* that 'orthodox Marxism (...) refers exclusively to method' – precisely because it adds the crucial factors of *stance* (involving the whole body) and *narrative* (involving a more than only conceptual articulation of a possible world). But then I would like to ask *why* is it necessary to stress this is not simply doctrine. Clearly, doctrine as a set of tightly – as it were 'horizontally' – linked political-cum-philosophical concepts, not falsifiable by strategically placed 'vertical'

This is first of the three excerpts from Darko Suvin, "Centennial Politics: On Jameson on Brecht on Method", originally published in the *New Left Review* 1/234, March-April 1999, pp. 127-140.

**01** Fredric Jameson, *Brecht and Method* (London & New York: Verso, 1998). Jameson's writing exemplifies what it wishes to convey in how he conveys it, so that quotes from his particularly rich texture will be used here by page number in parenthesis.

references to embodied situations from which they once sprang and to which they should in any Brechtian (and Jamesonian) ‘meshing thinking’ (*eingreifendes denken*) be applied, has failed us in this century. We are now yoked to the victorious doctrine of ‘free trade’, but this is both a lie in its premises and a horror in its results. The opposing doctrine of Leninism was probably in some important aspects flawed when extrapolated west of Russia 1900-1921, it was certainly misused within Russia itself and it is at any rate inadequate to the physical and mental technologies of Post-Fordism. What, then, is to be inherited, what is transmissible from the socialist past, which includes many glories, and even whose bad errors carry indispensable lessons for the future? What may be ‘a place-keeper’ for the doctrines, ‘that have become impossible’ (12)?

Jameson’s answer in Brecht’s case –yet Brecht is taken by him as exemplary for the whole inheritance– is: method. But as usual for him, it is arrived at through a rich (and richly persuasive) intricacy that requires the discussion of at least a few of the key foci ‘to be read into, or read out of’ a complex argument (as Brecht said about *Coriolanus* and Shakespeare in general). Its key links have to do with what Brecht may mean or convey to us and with why this is significant beyond literary or theatre philology. These two facets to my mind come together in: what was and is the social and indeed class locus from which and to which Brecht speaks? In whose name or names, and then to whom, could he –or did he– speak? After considering a few such foci (other important ones, for example Brecht and Subject, Brecht and modernism, sympathy vs. empathy and other emotions, Brecht’s and Jameson’s ‘representability of capitalism’, must be slighted), I would return to see what illumination we may derive from Brecht’s and Jameson’s ‘method.’

\*\*\*

The crux is here whether ‘storytelling –or, better still, embodied storytelling, the acting out– thereby becomes the realm of some deeper truth...’ (27); whether Brechtian (and indeed *any*) storytelling is potentially a privileged method, ‘rigorously non-formalistic, and thereby evad[ing] the philosophical objections to sheer method...’ (28). In the example of historicizing, say, is ‘retelling individual events as though they were historical ones... a new mode of self-knowledge?’ (57) By the end of the book, this overriding question, in the early pages carefully hedged in by interrogatives, is to my mind triumphantly answered: yes, *storytelling is what I would call a cognitive method* –which no doubt means that our usual philosophical and scientific prejudices about what may be cognition and method will require a thorough refurbishing. Centrally, as Jameson hints when discussing narratology, there is an ‘ultimate irreducibility of narrative as such’: in both narrative and its analysis, ‘it is impossible to complete the act of abstraction’, to reduce understanding to ‘pure’ conceptuality (101). Figuration, topology, shapes must intertwine with the no doubt indispensable conceptual categories for real cognition of today’s complex human situations.

But how is this general narrative ‘method’ to be reconciled with the political interests of Brecht’s class and generation? Jameson makes a convincing case that a privileged way to do so, and in fact employed by Brecht, is *allegory*. One should be careful to point out that this is a new type of ‘open’ allegory. Indeed, it is paradoxical to talk of allegory in an age skeptical of if not flatly inimical to doctrines, since allegory has traditionally been a way of squaring fiction with, and often subordinating it to, a doctrine or mythical orthodoxy. This can be seen in Aristophanes, in Buddhism, and in medieval Christianity –which was in Germany never cleanly broken by an ‘anti-

## *t speaks? In whose name or names, and then to whom, could he – or did he – speak?*

Gothic' Renaissance as in Italy, France or England, but rather transmogrified into that Catholic, Protestant as well as folk Baroque which is at the root of Brecht's cultural tradition. Theoretically speaking, there can be no significant classical (doctrinal) allegory in our age. But practice is slyer than theory, and an allegory despairing because of the absence of the proper, supremely significant Law (Kafka) or –theatrically speaking– a Mystery-play set in a Limbo that knows no Heavens (Beckett) is a most significant part of avant-garde horizons in our century. Brecht had considerable esteem for both Kafka and Beckett, but he wanted to offer more hopeful counter-projects to them. Brecht was faced with the realist (including 'Socialist Realist') thesis which short-circuited the tension between phenomena and doctrine, and the antithesis which allowed doctrine only as a kind of 'negative way' revealing hell by its absence (the theoreticians of these two enemy brothers being Lukács and Adorno); however, he chose a paradoxical third way for his balladic parables: to show doctrine –or, significantly, some experimentally verifiable elements thereof– as sensually present in the everyday actions of those committed to its horizon of liberation, rather than as a Platonic essence beckoning from the classless future. Brecht saw hell on earth just as clearly as those who despaired (it was for him encapsulated in Breughel's vision of *Dolle Griet* [Mad Meg]), but identified it, as of *Mahagonny*, with the 'snare city' of consumer capitalism and war of all against all, out of which those who watch Mother Courage or Shen Te should find a way: Jameson calls it Brecht's Tao, and it is also *meth'hodos*, pursuing the Way out of exploitation and war.

Such allegorizing shuttles back and forth between abstraction and concreteness, so that there is in it 'both a little more and a little less than a concept... it keeps the

procedure open' (100). This disposes of the usual complaint against concepts, from Nietzsche's onslaughts on Socrates onwards, that applying to all subsumed cases they don't apply fully (sensually, experientially) to any case. Jameson's dictum comes in a discussion of the somewhat murky Brechtian category of *Gestus*: since nobody knows how to translate it out of German (a sign just as bad as the untranslatability of the many coy French puns in Derrida), I would myself try to see *Gestus* as a feature of stance (*Haltung*), as its collective (theatrical) application. An excellent example of Brecht's use of allegory, sensually concrete and yet clearly doctrinal, is Menenius's patrician parable of the Belly and Members gleefully refunctioned by the plebeian glance in Brecht's rewrite of *Coriolanus*, and performatively revealed by the various stances developed toward it by the *dramatis personae* in that scene.

Brecht's central narrative tool, and I think central allegorical genre, of 'open parable' must therefore recomplicate the classical –say Synoptic Bible– subservience of story to intended meaning in allegory, and create a genuine feedback, where the story is a cognitive toolkit in its own right, testing the doctrine. From among the inexhaustible ramifications of parable, I shall here only remark that the feedback Brecht constantly struggled for can also be seen as one between personal (but class-bound) interest and even the best imaginable doctrine. If we, further, remember his deep engagement with popular culture, his allegories could today be also taken as alternatives diametrically opposed to the hegemonic machines steeping us in fuzzy, rival but always subaltern, allegories pretending to be none, from Mickey Mouse and the Lion King through allegories of the projective Nation (to which Jameson earlier devoted a seminal book) to Superman and the Invisible Hand of the Free Market. ✘



# Brecht and Latin America

## Refunctioning models

### Luis Ignacio García

This reverential attitude has taken a terrible toll on the classics; they have been knocked about by reverence and blackened by incense. They would have fared better, if people had adopted a freer attitude towards them, just as science has adopted towards discoveries, even to great ones, which it has constantly corrected or even refuted, not from sheer cussedness but from necessity.

Bertolt Brecht

Copy Brecht? Never, it would be poor and useless. Imitate him?  
There's no point. Work with him? Yes.

Fernando Peixoto

**01** We use freely the famous concept coined in 1940 by the Cuban Fernando Ortiz in *Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar* (*Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*), and then effectively developed by other Latin American critics, such as the Uruguayan Ángel Rama. It's not a coincidence if it's been a Brechtian critic interested in the relationships between Brecht and the East, Antony Tatlow, who has developed an analogous idea, speaking of the 'dialectics of acculturation': 'A passage through the 'foreign' can be the only way of

**I**n this intervention we will attempt an approach to a complex and excessive subject: the presence of Bertolt Brecht's aesthetic and theoretical-political production in some aspects of last century Latin American culture. A consideration of the possible meanings of Brecht's presence in Latin American countries implies a wide range of difficulties typical of any approach to complex *transculturation* processes.<sup>01</sup> For we start from the assumption that studying 'reception' as a mere process of 'influence', of mechanical 'acculturation', of 'cultural goods', would be aesthetically misleading (since it would make us look for the irrelevant), epistemologically unsustainable (it would hardly do more than transpose the reflex theory to culture history canons), and politically regressive (since it would be a mere legitimization covering for cultural imperialism). All the more so, since we are dealing with an author like Brecht, who has left us a comprehensive critical reflection about cultural transmission processes. His irreverent conception of the classics, his thematization of tradition in terms of 'appropriation', his criticisms of the bourgeois notion of authenticity (and the well-known plagiarism accusations raised against him), or the key role the notion of *Umfunktionierung* (refunctioning) of art gradually acquired in his writings, show us a thinker for whom traditions weren't felt as a burden but as a trigger. Therefore, our relationship with his production could be neither subjugating nor ritualized nor substantial, but free, unprejudiced and even instrumental.

Brecht himself invites us to regard his legacy not as a venerable ‘cultural good’ to commemorate, but as an effective *tool box* to use, not as a beautiful flower in the spirit’s garden of the Lefts, but as an unyielding criticism of spirit – including that of the Lefts’ – on behalf of social relations’ materiality and the strategic role art plays in them.

Brecht’s polemical attitude regarding tradition represents a first parallel to well-established and vigorous Latin American critique trends. From Cuban Fernando Ortiz’s aforesaid ‘transculturation’ concept, through Oswald de Andrade’s and the Brazilian vanguard during the 20’s famous notion of ‘anthropophagy’, to Argentinian Jorge Luis Borges’ subtle considerations about Latin American cultures’ irreverent relationships, unburdened by an old culture, to the whole of Western cultural legacy, Latin American intellectuals and artists have produced a wide range of reflections about their marginal position within the cultural process of the Western World. All these attitudes explore peripheral cultures’ universal criticism potential, *without renouncing their marginal condition, but rather exploiting it*. In the face of the privation situation in goods distributions, including cultural ones, these countries have systematically suffered, the critical gesture doesn’t seem to be an entrenching in an isolation both unreal and undesirable, in the claim of an ‘identity’ or a pure Latin American essence. While accepting the fact that they are part of a system that includes as it excludes and excludes as it includes, their strategy would rather consist in employing the moderate strategic advantages their marginal position grants them, and turning them against the assumptions underlying

that unequal distribution. We are referring to the critical distance between an ‘original’ and its ‘copy’, and all the strategies of parody and immanent criticism, irony and recreation, which can be deployed therein. We don’t intend to assert the condescending and illusory claim of *an originality fate* for the culturally dependent countries, which, in a final analysis, would be nothing but a mere inverted replica of the dominant culture’s essentialist assumptions. We reject the naive celebration of ‘backwardness advantages’, as if opposing the ‘European museum culture’ with a culture still unable to speak. The critical potentiality we are talking about is neither a destiny nor an essence, but a task: the arduous task of refuting a neutral and empty concept of universality, by exposing its flaws, the task of carrying out the immanent dismantling of the imperial claims contained in every model of cultural diffusion, understood in terms of ‘sources’ and ‘influences’, by questioning the very concept of universality in the best possible way: *from within*. The task would thus consist in using the dominant culture contributions and making them enter the critical space that opens up in the Latin American *distance*, subverting their pre-established usefulness, so as to make them serve one’s own needs. Or to put it in Brecht’s terms: it consists in being able to carry out a *refunctioning* of the Master’s weapons in order to fight him better. And this ‘refunctioning’ idea is particularly relevant, since it positions art and culture as a *function*, i.e. not as a substance (‘national culture’, ‘spirit’, ‘West’), and consequently culture manifestations are to be judged as the strings of a strategic web of relations, rather than as something to be defined by its intrinsic essence.

The period we will approach prompts us to a final consideration about tradition. For in this essay we’ll only deal with Brecht’s presence during a timespan extending from the 50s to the 70s. Partly due to space reasons, but also because these decades represent the time in which the dialogue with Brecht’s legacy was at its most intense moment. The

---

▶ encountering the ‘self’, a process I term the dialectics of acculturation.’ [Antony Tatlow, (1989), ‘The Context of Change in East Asian Theater’, in *Brecht in Asia and Africa, The Brecht Yearbook*, vol. 14 (Hong Kong, 1989), p. 9]

80s and 90s were marked by Cold War's end, the Soviet Bloc's dissolution, the 'crisis of Marxism', and the conservative restoration of international capitalism. In Latin America these years witnessed the wildest neoliberal capitalism, accompanied by the withdrawal of the popular movements that had shaken the region during the previous decades. Consequently, the dialogue with Brecht also waned.

But during the first years of the 21st century, Latin America has been going through a diversity of political revitalization experiences crisscrossed by contradictions and oscillations. The first years of this century have shown a series of transformations in Latin America that seem to indicate it is leaving behind the years of the wildest neoliberalism, the dismantling of the State, the most radical accentuation of differences, the total invisibilization of the marginalized, the politics' massmediatization, and the most obscene mercantilization of life. Rethinking Brecht's presence during the 60s and 70s can be a way of accompanying these political revitalization processes, from the cultural sphere specificity. After all, breaches in the continuum of historical processes are not unusual in the tradition of the oppressed. A famous friend of Brecht's, Walter Benjamin, thought this discontinuity was precisely the cypher of the oppressed's history. He considered that cultural transmission processes were a fundamental arena for class struggle, that dissolving the idea of a 'triumphal march' of culture was the main goal of materialistic pedagogy, that thinking the tradition of the oppressed as a paradoxical tradition of discontinuity was a way of recovering the revolutionary strengths of the past for the present's transforming praxis; that the 'cultural tradition' of the oppressed is a winding line, dotted with defeats, dreamed worlds and catastrophes, a latent promise, a daydream dark journey, always ready to wake as an explosion in revolutionary action. Brecht's legacy might be thought of as marked by the same fragile fortune of a

tradition in discontinuity, and the oblivion he fell into during the years of Latin American neoliberal capitalism fury may be understood through the ruptured logic of the tradition of the oppressed. The task would thus be to conceive, beyond the logic of continuity, the alternatives of a present capable of actualizing that legacy, rather than commemorating it. Recovering a fragment of the *forgotten* past –such as Brecht's so present in our 60s and 70s– in a moment of *danger* –such as the present crisis of the world capitalism and its unpredictable consequences– is a way of opening up in our present a space for a transforming action. An exercise, as Benjamin would say, of materialistic pedagogy.

**II.** It is generally agreed that the beginning of Brecht's journey through Latin America (as well as of his widespread international diffusion) is to be situated in the last years of his life, around the 50s. In Latin America, it was not so much the members of his own generation as those of the following one who would benefit from his production.

However, and in spite of this general ascertainment, we think it's important to enhance certain aspects of Brecht's relationship with some Latin American intellectuals belonging to his own generation. A generation that had shared with him the years previous to the Cold War, the uneasiness of interwar years, the antifascist intellectual movement, the solidarity with the Spanish Republic, the popular fronts, the vanguards' golden age, the war and 'the decline of the West', the 'crisis of culture', and the crisis of capitalism in 1929. In Latin America, the 'crisis of culture' was interpreted by many artists and essayists of the time as an opportunity for the subcontinent to play a regenerating role of man and history. To this generation belonged, among many others, José Carlos Mariátegui, César Vallejo, David Alfaro Siqueiros, Raúl Gonzalez Tuñón, and Pablo Neruda. Most of them Marxists and communist militants. Many of them (such as Gonzalez Tuñón and

Neruda) had, like Brecht, attended the famous International Congress of Writers for the Defence of Culture, held in Paris in 1935, and also its second edition, celebrated in Valencia in 1937. These were the years, in which, through the intellectuals' international and collective antifascism commitment, the dilemmas of the 'écrivain engagé', committed to the social transformation processes, that would make their full appearance in the 60s and 70s, start arising.

Of this first contact, we won't recall but one case, that of Chilean Pablo Neruda's (1904-1973), not only because he was one of the clearest exponents of the politically committed poetry in Latin America, but also because of the singularity of his relationship with Brecht, that confirms our idea of cultural exchanges as processes never decidable in advance, in which the surprise and the ever-latent possibility of inverting the roles, of subverting the imperial advance of the 'triumphal march of culture', prevails. Indeed, the Neruda-Brecht encounter shows us, next to a recognizable Brechtian presence in Neruda's mature work, a piece written by Brecht in 1951, explicitly inspired by one of the poems from the Chilean poet's most ambitious – and maybe most typically Latin American – work, *Canto General*.

Different critics have pointed out a number of analogies between Neruda's greatest work, *Canto General*, the big Latin American epic picture published in 1950, and certain Brechtian assumptions and procedures. Neruda's major poem would be a successful example of an *epic poem*, for it employs a number of 'epic strategies', in a Brechtian sense: the use of multiple narrators, the constant perspective shifts, the repeated interruption of narration through remarks, the insertion of popular songs with the same interruption and distancing effect, the exposition of artistic devices employed in the work's composition, the articulation between poetry and politics, etc. But if this link doesn't surprise us, a remarkable study by Vera Stegmann reveals us an episode that inverts

culture diffusion in its usual sense: here it's Brecht who (re)writes, after one of Neruda's pieces included in *Canto General*, one of his 'own poems', making explicit, at the same time, his debt to the Chilean poet. Neruda's poem is the last and closing one of part IX of *Canto General*, 'Peace for the coming twilights', an exuberant praise to peace. Brecht transforms Neruda's poem into his *Friedenslied* ('Peace Song'), expressly including the indication 'Frei nach Neruda' ('freely after Neruda'), first published in *Hundert Gedichte* ('Hundred Poems'), in 1951.

As Stegmann points out, the peace topic unites both poems, but the political context is in each case different. 'Neruda's appeal to peace refers to the relationship between North and South America around 1950. Brecht's poem appeared in the context of the debates on West German rearmament in the 1950s.'<sup>02</sup> Brecht, *frei nach Neruda*, carries out a typical transculturation operation. He doesn't execute a mere transposition within the horizon of the same. He opens up a controversial space in which, once authenticity fetishism dismissed, a diversity of voices intertwines in search of a new product. Brecht *selects* only the first part of Neruda's poem, more political and less personal, (in accordance with his own aesthetics, soberer and more anti-romantic than that of plethoric Neruda's). Brecht transforms Neruda's poem, adapting it to his own political context, which, though contemporary, was different.

As a brief initial chapter of both Brecht's presence in Latin America and Latin American culture's impact on Brecht, this episode about the Brecht-Neruda *relationship* allows us to open up a relational space in which the usual assumptions of studies on 'influences' are altered.

---

02 Vera Stegmann, 'Bertolt Brecht and Pablo Neruda: Poetry and Politics', in *Brecht 100-2000, The Brecht Yearbook*, vol. 24 (Waterloo, 1999), p. 156.



**III** A second cycle of the links between Brecht and Latin America reaches its climax during the 60s and 70s, and develops in the general framework of Cold War struggles. In Latin America's particular case, this new 'reception' phase takes place against the background of the upheavals that shook the subcontinent, between the largest mass demonstrations and the recurrent coup d'état addressed to repress and quash that unstoppable wave of popular radicalization, which, since Cuban Revolution in 1959, transformed the subcontinent into the symbol of world political renewal, of universal social redemption. These are the years in which the blockade to the revolution in the West, the postwar colonial liberation movements, and later the definite disclosure of Stalinism's horrors, led to the idea that the revolution had moved to the periphery, to the so-called 'Third World'. Years characterised by the most vigorous expressions of an emancipation will, as well as by the most dreadful forms of oppression, dictatorships trained in the imperial schools of Cold War anti-communist fight (mainly French and American). In this context, Brecht's presence proved timely thanks both to its Marxist encouragement, in dialogue with the unleashed revolutionary passion, and its anti-fascist militancy, that contributed to the criticism of Latin American dictatorships (and, sometimes, of most recalcitrant communist parties' dogmatism). Each of these dimensions were creatively made the most of by artists and culture workers worried both by the ever avoidable rising of successive Latin American *Uis* and the articulation between culture and social transformation processes in our countries. From this second moment, to which the three following sections are devoted, Brecht's presence in performing arts is perhaps the most relevant.

It would be impossible to draw a thorough map of Brecht's presence in Latin American theatre. On the one hand, the list of Brecht's plays' productions in Latin American

countries would be endless. The history of these productions, mostly concentrated, as predictable, in the 60s, has memorable antecedents, such as *The Threepenny Opera* production staged in Buenos Aires as early as 1930.<sup>03</sup> On the other hand, the assimilation of Brecht's diverse methods and techniques into important companies' work, such as the group *Candelaria* directed by Santiago García in Colombia, the company *Arena Theatre* directed in Brazil, since 1956, by Augusto Boal,<sup>04</sup> the Uruguayan group *El Galpón*, or the Peruvian company *Yuyachkani*, was rich and varied. Nor should we forget Brecht's widespread impact on Latin American playwrighting, from the Argentineans Osvaldo Dragún or Griselda Gambaro, to the Colombian Enrique Buenaventura and the Brazilian Chico Buarque, among so many others.

**03** Osvaldo Pellettieri, 'Brecht y el teatro porteño (1950-1990)' ('Brecht and Buenaosairean theatre'), in *De Bertolt Brecht a Ricardo Monti. Teatro en lengua alemana y teatro argentino (1900-1994)* (*From Bertolt Brecht to Ricardo Monti. Theatre in German language and Argentine theatre*) (Buenos Aires: Galerna, 1994), p. 49.

**04** On Boal's importance and influence, and his 'theatre of the oppressed', see Augusto Boal, *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas* (*Theatre of the Oppressed*) (Buenos Aires: de la Flor, 1974); Joel Schechter, 'Beyond Brecht: New Authors, New Spectators', in *Beyond Brecht, The Brecht Yearbook*, vol. 11 (Detroit/Munich, 1983); and Michael Bodden, 'Arena Theater and the Brechtian Tradition: Indonesian Grassroots Theater', in *Brecht Then and Now, The Brecht Yearbook*, vol. 20 (Madison, 1995) (The complete collection of *The Brecht Yearbook* is available in the web: <http://digicoll.library.wisc.edu/German/>)

From this vast and plethoric network, to which we will necessarily be unfair, we have chosen just one particularly outstanding case: Enrique Buenaventura's pioneer work in theatre modernization in Colombia.

Colombian theatre was one of the first and most radical at waging war against the traditional costumbrist naturalism then predominant in Latin American theatre. We have already depicted the general postwar historical and cultural context that favoured certain affinities with Brecht's proposals, but this approach was also justified by reasons immanent to the development of theatrical practice: the search for an overdue modernization of theatre practice and language. Enrique Buenaventura (1924-2003), who in 1962 founded the first professional theatre company in Colombia, the TEC (*Experimental Theatre of Cali*), transformed Colombian theatre, taking it from traditionalist costumbrism to a plane of experimentation and democratizing expansion of audiences. For this enterprise, he used the contributions made by the most advanced theatre developments in the world, which in those years were associated with a name: Bertolt Brecht. It is possible to recognise Brechtian motifs and techniques right from his first plays: *On the Right Hand of God the Father* (1960) recovers moments from *The Good Soul of Szechuan*, and his *Documents from Hell* cycle (1968) is based on *Fear and Misery of the Third Reich*. In 1976 Buenaventura stages a version of *He said yes. He said no*. And hardly any review about Buenaventura fails to mention Brecht in the assessment of his work. But which Brecht and what for?

In 1958, Buenaventura publishes an almost programmatic, exemplary essay, titled 'From Stanislavski to Brecht'. In this work, Buenaventura presents a well-balanced articulation between general questions on culture and theatre specific problems. The essay diagnoses and advocates a transit, already announced in its title: the passage from traditional theatre, brilliantly systematized by Stanislavski, to a new

popular theatre, outlined in Brecht's theory and practice. In this framework, we find a criticism of individualistic 19th century bourgeois lounge theatre, summarised in the 'romanticism, naturalism and realism' triad, still widely in vogue in the theatrical world and particularly in Latin American theatre tradition. The author then offers a criticism of the double actor-character, actor-spectator identification, a criticism of the Stanislavski's ideal of 'fusion' and 'communion' in the theatre-room and of the consequent privilege granted to *empathic* emotion. With this criticism as his starting point, Buenaventura proposes the search for non-bourgeois theatre forms maintained by a 'millenary tradition', as 'popular feasts' and 'carnavalesque performances'. The expression of these forms expires in the West with the *Commedia dell'arte*, and is still live in Charles Chaplin's spirit, while in Eastern theatre, these forms have persisted. It is at this point that Buenaventura presents Brecht (an admirer of Chaplin's and Eastern theatre's) as the champion of Western theatre's necessary transformation. His diagnosis is categorical: 'Stanislavski closes the bourgeois cycle, while Brecht opens the contemporary and future cycle.'<sup>05</sup> Brecht attains a double rupture, technical and sociological, which raises theatre to the level of today's historical demands: he rejects naturalistic mimesis parameters and its ideal of empathic identification, breaking at the same time with an individualistic lounge theatre. Brecht opens the doors to an experimental theatre, centred neither on realistic aesthetics nor on the search for emotion, but on vanguard techniques and the revaluation of rational judgment (in keeping with this 'scientific age'), and also opens the doors to a popular theatre, addressed to large masses, that new

---

**05** Enrique Buenaventura, 'De Stanislavski a Brecht' ('from Stanislavski to Brecht'), *Mito*, Bogotá, IV, n° 21 (1958), p. 185.

non-individualistic audience of the 19th century. These were the two fundamental registers of Brecht's presence in a large part of Latin America theatre.

According to Brecht, it was necessary to establish a 'distance between the actor and the characters and between these and the audience, a distance that allows the luminous ray of judgment in the turbulence of emotion. (...) A deeper analysis shows us how near this aesthetics is to archaic art and to the Western tradition of popular art, from the carnivalesque performances or the European Mardi Gras to our one-act farces (*sainetes*) from Antioquia and the coastal Colombia.'<sup>06</sup> We find in this quote a shift typical to a large part of Brecht's reception in Latin American theatre: an overlapping of vanguard features (here the *V-effekt* and various estrangement devices) and popular practices (here the *carnival* and the *sainete*) through a shared rejection of bourgeois art. We know Brecht himself was interested in these links between the anti-bourgeois disposition of European vanguards, produced by bourgeois art's own maturation, and the non-bourgeois character of certain marginal or pre-capitalist traditions, such as the traditional Eastern *Noh* theatre. However, it is this overlapping which is at the base of those shifts that frequently led Brecht's use in Latin America beyond what he himself would have considered acceptable: whether towards techniques which not only effaced the 'fourth wall',<sup>07</sup> but also the very distinction between actor and spectator, or towards a conception of 'popular' much more

tolerant of empathic identification than Brecht's. Paradoxes, possibilities and limits in the dialogue between *epic theatre* and *carnival*.

Some years later, Buenaventura would partially recognize this. In spite of having always admitted Brecht's impact on his work, he provocatively underlines the limits of that dialogue: 'there is nothing in common between our chaos and his discipline, our abundance and his sobriety, our excessiveness and his strict selections, and when we try to copy his qualities these are turned into naivety and means poverty.'<sup>08</sup> His Brecht is explicitly *unfunktioniert*.

**IV.** In the criticism world, Brecht's presence developed during the political radicalization period of the 60s and 70s, some years after his first reception in theatre. A time strongly marked, in Latin America, by a Marxist militancy that proliferated from the margins of communist parties' orthodoxy. The Cuban revolution experience, and its demonstrations of the feasibility of an alternative path to socialism, as well as the worldwide influence of the 20th Communist Party of the Soviet Union (CPSU) Congress in 1956, which unleashed a generalized wave of anti-Stalinism, underlay the emergence, in different countries, of the so-called 'new Left'.

Latin American criticism that welcomed Brecht's contributions took an important part in this generalized process of Marxist renewal, which unfolded due to good reasons, both international and local. Hence Brecht's more open and creative reception –beyond the honorific existence of an official Brecht formally accepted by some Latin American communist parties, who had incorporated him to their pantheon of cultural heroes– was

<sup>06</sup> Ibid., p. 187.

<sup>07</sup> 'Fourth wall' is the name given, in the framework of traditional theatre's illusionist assumptions, to the imaginary wall that separates the stage from the audience, thus enclosing the performance within *four* walls and hindering all possible relationship between actor and spectator.

<sup>08</sup> Quoted in Gilberto Martínez, 'Mi experiencia directa con la obra de Bertolt Brecht' ('My direct experience with Brecht's work'), *Conjunto*, n° 20, (Cuba), 1974.

carried out by critic-intellectuals, who tended to inscribe Brecht's contributions in the so-called 'Western Marxism' framework, which, briefly speaking, combined a theoretically open attitude with a politically anti-Stalinist stance. Therefore, these two aspects of Brecht's productions were emphasized: his heterodox Marxism and his anti-Stalinism, leaving aside his commitment to certain aspects of the aesthetic of Socialist Realism, apart from his rather complex and problematic relationship with Stalinism. After all, Brecht died the same year as the 20th CPSU Congress was held, which paradoxically figured among the conditions for Brecht's reception in our countries. Once again, a Brecht suitable to the occasion was selected and readapted to the needs of the then current Latin American criticism.

Central to these requirements was the need for a conception that might outdo the 'socialist' aesthetics disseminated by communist parties, by then unsuitable for the 'new Left's' aspirations. What was at stake at the time was the search for an aesthetic *both* political *and* experimental, capable of articulating political commitment and aesthetic avant-gardism, socialism and technical innovation. Or to be more precise: the question was breaking with bourgeois art, and, for the new Left, this implied *also breaking with those aesthetics, which, in spite of their socialist claims, were nothing but the debased continuation of the most deep-rooted bourgeois assumptions.* But this general task meant, for Latin American Brechtians, not only an easy and predictable criticism of all forms of Zdanovism, but, primarily, a much subtler controversy in the very heart of 'Western Marxism.' In this more precise framework, the task consisted in fighting the propagated 'humanist' Marxism that, since the 50s, enjoyed a massive success in Latin America, and which, whether based on Sartre's 'commitment' or on Lukács's 'realism', meant nothing, for this 'Brechtian' critics, but the continuation, by other means, of the bourgeois philosophy of consciousness.

We will refer to two important critics of those years:<sup>09</sup> on the one hand, the Colombian Francisco Posada (1934-1970), who passed away prematurely, and on the other, the Argentinean Ricardo Piglia (1940), considered today one of the most important narrators of Hispano-American Literature in the last decades. Posada was the first to write, a book entirely dedicated to Brecht and his production contextualization: *Lukács, Brecht and the Actual Situation of Socialist Realism.*<sup>10</sup> A remarkable book which also works as an indicator of the webs that were then beginning to be built around Brecht's name in Latin America: it was written in Colombia but published in Argentina, and less than a year later translated into Portuguese in Brazil.

Posada starts by declaring Brecht's aesthetic as an *aesthetic of production*: 'after this century Marxist thinkers' long oblivion of the thesis of art as a branch of production, it is Brecht who takes it once again into consideration.'<sup>11</sup> 'Humanism', no matter how Marxist it claims to be, can only conceive art as *expression* (whether that of the bourgeois 'individual', the 'people' or even the working class), which is the core of the romantic ideology of 'creation.' Within this narrow horizon, 'politicization' will always appear as a *will* of that subject, which expresses itself freely, i.e. as a 'commitment' to the subaltern classes, ultimately *morally* determined, and

**09** We could certainly include many other names in the list, particularly those of some significant Brazilian critics, such as Leandro Konder, José Guilherme Merquior or Flavio Kothe.

**10** Francisco Posada, *Lukács, Brecht y la situación actual del realismo socialista (Lukács, Brecht and present situation of socialist realism)* (Bs. As.: Galerna, 1969) (Portuguese translation: *Río de Janeiro, Civilização Brasileira*, 1970)

**11** *Ibid.*, p. 254.

not as the effective social involvement of art's position in social production structure. It is due to this starting point that 'Brecht's poetic goes far beyond a radicalization or a 'politicization'; he exceeds the problematic of a politically 'committed', social, protest, etc. theatre.'<sup>12</sup>

Brecht pronounces himself against all kinds of pseudo-political voluntarism, and reflects, as Benjamin would say, not on art's place *in relation* to the social phenomenon, but on art's place *within* the social relationships of production themselves. Thus, while socialist politics positions itself next to the most advanced social elements of production forces, the socialist aesthetic will find its place next to the most advanced elements of the aesthetic forces. This decenters the humanist 'engagement' problem, ultimately situated in a subjective conversion (in which the bourgeois consciousness is still the sovereign), and relocates the discussion in the sphere of the artistic production process, of its techniques, means, circulation forms, etc. This is the aesthetic-political sense of Brecht's welcome to the avant-gardes and of his criticism of all kinds of 'realism' anchored in a 19th century aesthetic. It's through the clever and cunning use of most advanced elements of artistic productive forces that cultural 'engagement' acquires an objective anchoring: politicization originates from within the work with the artistic material, not from without, resulting in an immanent politicization of cultural work. Hence, according to Posadas, 'for Brecht the artist's participation in the class struggle doesn't imply the relinquishing of artistic level, of artistic practice as different from other practices (theoretical, ideological or political), and this he expressed rather dryly in the following words: 'A proletarian art is as such an art as any other: more art than proletarian.'<sup>13</sup>

But once this admitted, we must recognize that articulation between engagement and avant-garde also entails a transformation of the relationship between art and masses, which should then become less condescending and more sincere: 'the artist's relationship with the people is occasionally conceived as a magical tie or as an ethical duty, when it is based rather on concrete production relationships.'<sup>14</sup> Brecht's production aesthetic would permit to advance against every voluntarist version of politicization, and at the same time against every populist conception of art's relationship to mass movements. The radical break with the bourgeois idea of art as 'creation' based on a conception of art as a branch of production furnishes two fundamental operations to Latin American criticism debates: a fruitful proximity to avant-gardes, together with a more transparent relationship with the masses. This seems to be the general verdict of Posadas' reading.

Along similar lines moves Ricardo Piglia's works about subject matter: the break with bourgeois art requires a double criticism: a criticism of an idealistic aesthetic of 'creation', and a criticism of the different aesthetics of 'socialist realism'. For both share the same core: the separation between culture and politics. Hence the inappropriate conception of art's politicization from them derived. If engagement is thought as an extension, a prolongation of culture coming out of itself towards politics, the artist's voluntary sacrifice, that passes from one sphere (culture) to another (politics), the radicalization sought for by Piglia implies a break with the separation between culture and politics itself. 'Brecht frontally opposes himself to the voluntarist subjectivity of the Sartrean engagement theory.'<sup>15</sup> The defence of literary practice *specificity* is a central feature in Brechtian aesthetic. If art is a branch of

<sup>12</sup> Ibid., p. 99.

<sup>13</sup> Ibid., p. 115.

<sup>14</sup> Ibid., p. 180.

<sup>15</sup> Ricardo Piglia, 'Mao Tse-Tung. Práctica estética

society's material production, it stops being autonomous, acquiring *by the same token* a political force, now immanent. This decisive corollary of production aesthetic occupies a particularly meaningful place, for it enables Piglia to take part in the sensitive debates about revolutionary violence, and to suggest perspectives that disrupt the commonplaces of the time. Posada and Piglia inscribed Brecht in the framework of the anti-humanist controversy, both urged by the debates about Latin American political art of those years, and not induced by the wave of 'structuralism' in vogue at the time. In a totally Brechtian work, though devoted to Chinese cultural revolution,<sup>16</sup> Piglia sharply points out: 'Mao Tse-Tung, founder of the Chinese Communist Party and strategist of the prolonged popular warfare, often has, regarding the role of literature in revolution, a more 'peaceful' stance than that of many petit-bourgeois intellectuals, ready to certify word's death and the undisputable reign of 'facts', whenever it's necessary to discuss the concrete insertion of the intellectual in political struggle. The opposition words/facts encloses a deeper contradiction between culture/politics, through which they generally try to suppress the antagonism between a revolutionary and a bourgeois culture, which turns specific practice into another arena for class struggle.'<sup>17</sup> In the vortex of political violence unleashed during the last phase of the popular mobilization in Argentina (immediately prior

to the cruel dictatorship that annihilated it), Piglia puts Brecht's thesis to operate in the eye of the storm: bad politicization fostered by the propagated Sartrean thesis of 'engagement' paved the way for a violent petit-bourgeois ideology willing to liquefy words in facts and to dissolve aesthetic practice in political militancy (in an ominous dialectics of violence that would link the armed struggle to Latin American dictatorships), for not having understood that 'art politicization' can only start once the barriers separating culture and politics are torn down, and not through the former being devoured by the latter.

Brecht's presence in Latin American criticism contributed, in a period marked by the great theoretical-political intensity of local debates, to the articulation of political commitment and formal innovations, two aspects frequently opposed (sometimes with drastic consequences not only for culture) in a polarized and Manichean fashion. In this sense, Brecht provided a way of thinking the 'popular' in art that would transcend an indulgent attitude towards masses (the 'creator' who, *from without* the material production process dedicates his art to the masses), that will go beyond the false dichotomy between the 'high' and the 'low'. Against the voluntarist Romanticism of liberal intellectualism, against the limited realism of official aesthetics, against populism so widespread in 'Third World' countries, Brecht contributed to Latin American criticism in the task of turning relationships between art and politics more complex in a sense that would never become hegemonic in those years, and perhaps because of that, it still remains a model to reflect upon.

**V** If we have thus far referred to Brecht's presence in some aspects of Latin American poetry, theatre and criticism, there's an episode that allows us to combine these registers in the hybrid genre of musical theatre. In 1978, Francisco Buarque de Hollanda, better known as Chico Buarque, produces a version of Brecht's and

► y lucha de clases', *Los Libros*, n° 25, 1972, p. 8. (The complete collection of *Los Libros* is available in the web: <http://izquierda.library.cornell.edu/i/izquierda/libros.html>)

<sup>16</sup> We shouldn't forget, however, Brecht himself showed great interest in Mao, during his last years.

<sup>17</sup> Ricardo Piglia, 'Notas sobre Brecht', *Los Libros*, n° 40, 1975, p. 25.

Weill's *The Threepenny Opera* (1928), titled *Ópera do Malandro*. This work, probably the most creative, amusing and witty Brecht's adaptation in Latin America, condenses the previous reception in a critical musical, but also closes historically the period we intended to review, and critically anticipates the predatory mercantilization period that followed.

In this *operetta*, the famous Brazilian poet, musician, composer and playwright Chico Buarque recuperates from Brecht's libretto the traits of an epic theatre still in bud in 1928, and from Weill's work the conception of a music both avant-gardist and popular. Chico, however, takes on both tasks all by himself, adding at the same time a constant critical, irreverent reflection about his own labour as a conscious *rewriting* of previous works.

Chico explicitly sets forth, in a note preceding the libretto, that 'the *Ópera do Malandro*'s text is based on *The Beggar's Opera* (1728), by John Gay, and on *The Threepenny Opera* (1928), by Bertolt Brecht and Kurt Weill.<sup>18</sup> What appears outside the work as a sort of homage paid to *copyright*, shows inside the play, once and again, as a meta-textual parodical motif about authenticity and copyright ideology. Generally speaking, Chico sticks to *The Threepenny Opera* plot. Thus, Macheath becomes *Max Overseas*, i.e. Max from abroad, initial irony according to which Mack the Knife, the slum criminal from Soho acquires, *overseas*, the noble title of Carioca plundering: he's now a 'malandro', the emblematic figure of the shrewd adventurer, Brazilian version of the immemorial *trickster*, sort of popular antihero who condenses in himself the virtues and vices of the marginal, and occasionally, of the antisocial, incarnating, in an anarchic though effective way, the oppressed's revenge.

**18** Chico Buarque, *Ópera do malandro* (São Paulo: Círculo do Livro, 1978), p. 17.

**19** *Ibid.*, p. 41.

Max, 'atheist and materialist'<sup>19</sup>, opposing himself to the respected and feared owner of a large chains of brothels, Duran (Brecht's *Peachum*), marries his daughter, Teresinha (*Polly*), who in turn competes against Lucy (*Lucy*) for Max. Duran makes use of his friendship with the chief of police, Chaves (*Brown*), to have Max imprisoned, who was eventually turned in by a prostitute, Geni (*Jenny*) – who in the Carioca version is not only a prostitute and a traitor, but also a transvestite. Finally, when Max's execution seems to be imminent, the plot takes a twist transforming itself into (like in Brecht-Weill) the parody of a happy ending.

In the framework of these parallelisms, we find certain structure changes, changes which, nonetheless, result in an appropriate adaptation (*transculturation*) of the context in which the plays take place, and in an effective use of the resources proposed by epic theatre to combine amusement and edification, humour and social criticism. As to recontextualization, it is important to point out that while Brecht attempted with his *The Threepenny Opera* a criticism of 19th century liberalism and its Wilhelminian morality, that were falling apart in Weimar Germany, Chico carries out a criticism of the forced modernization and its hypocrisies, as evidenced in the most cynical and authoritarian way during the dictatorship governments Brazil was then going through since 1964. This initial divergence allows us the following consideration: the 'Americanism', welcome in different ways by a Brecht sick and tired of Romanticism and of German 'profoundness', appears from Chico's Latin American perspective as the main target of his criticism. The world parodied by Brecht and Weill was the cycle of a bourgeoisie that had had its heyday and was now coming to a close in the nihilist atmosphere of Central Europe interwar. Instead, Chico's criticism was aimed at the outrage caused by a spoiled 'modernization' directed by an ever-unsuccessful bourgeoisie, which exuded, instead of a stale Romanticism,

a hastily acquired technocratic pragmatism in the admired *American-way-of-life* school. 'Americanism' that, in the underdeveloped Latin American context, accentuated its hypocrisies, maladjustments, and cynicisms: structurally, it expressed its incapacity to live in peaceful terms with political democracy, and evidenced its solid alliance with the most repressive versions of ill-famed Latin American dictatorships. 'Progress' in Latin America resembled more the hurricane-like Benjaminian angel than the emancipatory promises of technique Brecht saw in the Russian constructivist avant-garde or in the proposals of the German *Neue Sachlichkeit* in the 20s and 30s.

As a matter of fact, Chico's opera critically witnesses the passage from a traditional domination model –pseudo-patriotic, repressive, craftsmanly, and allied to the regressive powers such as the Armed Forces and the Church– to a 'modernized' one –i.e. a technocratic, permissive model, allied with international finance capital and fully mercantilized. The passage, as it were, from a repressive capitalism to a capitalism of consumption, from the 60s and 70s cycle to the cycle consolidated in the 80s and extending to these days. There appears in the Opera an anticipatory criticism of the ideology that in the long years of neoliberalism in Latin America covered misery with goods produced in lands far away from our raw-material exporting economies. With a commercial knack, Teresinha expounds these new ideas to Max, with whom she's planning to set up a firm, 'MAXTERTEX Ltd.', dedicated to exporting nylon fibre: 'Nobody stands this climate, this anxiety any longer. Everybody needs something new, something opener, cleaner and more tolerant. (...) Fresh blood! A new civilization! Of course, *malandros*, crooks, and those who think there's always some little trick, will rot away under the bridge. But among that people out there, there are not only beggars and marginals, no. And there'll be a place under the sun for whoever wants to struggle and knows how to succeed in

life. And that's where progress comes from, Max, from that people's work and from our imagination. (...) For the crowd will be neither repressed nor cornered nor tyrannized nor anything of the sort. You know what? The crowd will be *seduced*.'<sup>20</sup> The crowd will fall victim to *seduction*, says Chico, having one eye on Brecht and another on Latin American capitalism. Undoubtedly he didn't ignore how deeply Brechtian that word was: against seduction, against illusion, against the spell of traditional art and its complicity with the *social spell* the 20th century had so dexterously exploited. Brecht had written in his 'Against seduction', one of his most famous poems (from *Hauspostille*): 'Don't be seduced: there's no return.' And 'refunctioning' this old poem from the time of Brecht's anti-bourgeois anarchism, Chico shoots with great accuracy against the updated 'permissive' capitalism we still suffer.

As to the use of resources akin to the epic theatre Brecht was already developing in the 1928, a long list of elements could be mentioned: distancing the action, moving it to the past (it takes place in 1940, at the beginning of Getúlio Vargas' 'Estado Novo'); speaking directly to the audience, breaking the 'fourth wall'; making the actors play more than one role; disrupting the action through different strategies (remarks, songs); reminding the spectators they are in a theatre, not in real life; breaking with the scission between 'high' and 'low' art; arousing the spectator's uneasiness before the world misery and showing the way this is subjected to men's design. From this long list we would like to highlight the reiterated thematization of the play *production* problem, the insistence on preventing spectators from forgetting they are witnessing an artificial production, by trying to make evident the very production process. Thus, for instance, Chico takes advantage of these resources to pay an explicit homage to *The Beggar's Opera*'s author,

<sup>20</sup> *Ibid.*, pp. 169-171.



introducing in the play a fictitious author, 'João Alegre', a literal rendering of John Gay. A fictitious 'Producer' (played by the same actor who then acts Duran's role: the play is also a criticism of hierarchies *within* art's world itself) addresses some words to the audience by way of a prologue, in which he introduces João Alegre.

In this same prologue, João is acclaimed by the head of a fictitious charity association that will receive all the money collected in the play, Vitória (it's no coincidence either if she turns out to be Duran's wife), fascinated to be connected, as she confesses to the audience, with a 'Theatre with capital T.'<sup>21</sup> This explicitation of theatre's fictitious character through the use of the prologue, reinforced by its ironic contents, reappears with full force near the play's end. There the beggars' march is not only a threat (as Peachum's to Brown in Brecht's version) but also becomes a massive and irrepressible demonstration, in spite of the imprecations proffered by respectable Mrs. Vitória, who is eventually run over by the crowd. In the face of such an outrage, she reacts by interrupting the performance itself, that is, *by showing it as a performance*. 'Lights! I said lights! The show is cancelled! Lights in the room! Hey, you, up there, technicians! Stop everything! Turn on the theatre lights!'<sup>22</sup> And that's when the U-turn through which the performance is resumed takes place, but only to finish the play, ironically, with 'a decent ending', that is with, only to 'start again the *happy end*.'<sup>23</sup>

But perhaps the culminating point of this *aesthetic of production* put in action is reached when it subtly takes as its object the very marginal condition of Latin American culture. And this happens, besides, on the occasion of a humorous reference to Bertolt Brecht himself *within* artistic discourse. When Duran

<sup>21</sup> Ibid., p. 20.

<sup>22</sup> Ibid., p. 175.

<sup>23</sup> Ibid., p. 177.

learns his daughter Teresinha ('our largest investment') has married Max Overseas, he reacts with violence and indignation: Max is a despicable swindler, a cheap crook who won't honour his daughter with a true husband's duties. But Teresinha defends her *malandro* in one of the most enlightening passages for our subject: in her husband's defence, Teresinha compares the very *malandro*, who gives the title to the play, to no other than Brecht himself, thus slipping in a self-reflexive and metatextual twist, a concentrated theory of transculturation in a few keen and humorous words:

**DURAN**

That captain [Max] has never worked in his life. He's a thief!

**TERESINHA**

You can call a thief whoever you like, I don't care. Nobody cares about those things. That German who writes for the theatre, what's his name?

**VITÓRIA**

Einstein.

**TERESINHA**

No, no. It's Bertolt Brecht. Isn't he a thief too? I've heard he steals everything from everybody and he makes wonderful things. So, nobody wants to know where people's wealth comes from. What matters is what they'll do with it.<sup>24</sup>

*Malandros* of culture, smugglers of tradition, Latin American artists make use of the elusive rags they have at their disposal to progress towards the promise of a plural, open and irreverent culture –not without running the ever latent risk of a mere mimetic eclecticism. What matters is not where such or such 'influence' comes from, but what the artist is capable of doing with that ill-gotten 'wealth.' Chico's work –like others we've reviewed in this essay– is a very successful proof of what can be done.

<sup>24</sup> Ibid., p. 81.

**VI.** Brecht's use in Latin America, in the years of his most intensive presence, was neither uniform nor mimetic, but very diverse, creative and conscious of Latin American conditions for this reception. That large variety, that crossed genres and countries with the same demand for a critical and not reductive tension between arts and politics, can encourage today a still unfulfilled Brecht's *Umfunktioierung*. After the period dealt with in this essay, the Latin American *Mahagonny* raised again: years of neoliberalism had drastic consequences on Latin American societies and their memories. And if Brecht then stopped being a key reference among intellectuals and artists, we should not wield the old ghost of 'Brecht-weariness', but rather denounce *the weariness of Brecht's reception conditions*, i.e. the forced 'tiredness' of a social emancipatory will, and the withdrawal of a culture conceived in intrinsic relationship to that will.

Although this latter 'weariness' is not the main subject in this essay, we can say that the few cases surveyed here show us a variety of *refunctioning models* that, far from causing discouragement, provide critical appropriation devices of the Brechtian *tool box*, open experimentation modules to think and recreate the devious domination and emancipation processes of peripheral countries: the reciprocity between avant-gardism and politicization; the search for an 'engagement' *within* the aesthetical process; a non-demagogic exploration of 'the popular'; a clever and 'shrewd' collaboration with technology; an irreverent relationship with cultural traditions; a *carnavalesque* subversion of cultural 'goods'; etc. The tradition of the oppressed is an oscillating one, furrowed by interruptions and failures. Recovering the forgotten in a moment of danger can be a way of accompanying the contradictory politics and social revitalization processes today lived throughout Latin America. ✘

## Bibliography

Augusto Boal, *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas (Theatre of the Oppressed)*, (Buenos Aires: de la Flor, 1974)

Michael Bodden, 'Arena Theater and the Brechtian Tradition: Indonesian Grassroots Theater', in *Brecht Then and Now, The Brecht Yearbook*, vol. 20, Madison, 1995 (The complete collection of *The Brecht Yearbook* is available in the web: <http://digioll.library.wisc.edu/German/>)

Chico Buarque, *Ópera do malandro* (São Paulo: Círculo do Livro, 1978)

Enrique Buenaventura, 'De Stanislavski a Brecht' ('From Stanislavski to Brecht', *Mito*, Bogotá, IV, n° 21, 1958).

María Lima (ed.), 'ATINT Symposium: 'Brecht in Latin America'', in *Brecht, Performance, The Brecht Yearbook*, vol. 13 (Detroit/Munich, 1987).

Joe Lopes, 'Chico's Modern Street Opera: The Influences On *Ópera do Malandro*', [www.gringoes.com](http://www.gringoes.com), 2009.

Gilberto Martínez, 'Mi experiencia directa con la obra de Bertolt Brecht' ('My direct experience with Brecht's work'), *Conjunto*, n° 20 (Cuba, 1974).

Fernando Peixoto, 'Brecht, nuestro compañero' ('Brecht, our companion'), *Conjunto*, n° 69, Cuba, 1986.

Translated from Spanish into English by Jorge Salvetti.

Oswaldo Pellettieri, 'Brecht y el teatro porteño (1950-1990)' ('Brecht and Buenosairean theatre'), in *De Bertolt Brecht a Ricardo Monti. Teatro en lengua alemana y teatro argentino (1900-1994)* (From Bertolt Brecht to Ricardo Monti. Theatre in German language and Argentine theatre) (Buenos Aires: Galerna, 1994)

Ricardo Piglia, 'Mao Tse-Tung. Práctica estética y lucha de clases' ('Mao Tse-Tung. Aesthetic practice and class struggle'), *Los Libros*, n° 25, 1972. (The complete collection of *Los Libros* is available on the web: <http://izquierda.library.cornell.edu/i/izquierda/libros.html>)

Ricardo Piglia, 'Notas sobre Brecht' ('Notes on Brecht'), *Los Libros*, n° 40, 1975.

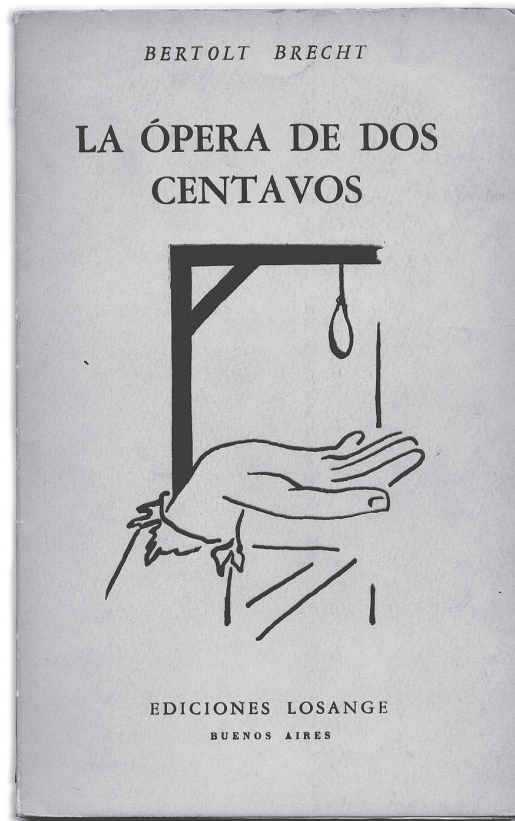
Francisco Posada, (1969), *Lukács, Brecht y la situación actual del realismo socialista* (*Lukács, Brecht and present situation of socialist realism*) (Bs. As.: Galerna, 1969) (Portuguese translation: Río de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970)

Joel Schechter, 'Beyond Brecht: New Authors, New Spectators', in *Beyond Brecht, The Brecht Yearbook*, vol. 11, (Detroit/Munich, 1983).

Vera Stegmann, 'Bertolt Brecht and Pablo Neruda: Poetry and Politics', in *Brecht 100-2000, The Brecht Yearbook*, vol. 24 (Waterloo, 1999).

Antony Tatlow, (1989), 'The Context of Change in East Asian Theater', in *Brecht in Asia and Africa, The Brecht Yearbook*, vol. 14 (Hong Kong, 1989).

Diana Taylor, 'Brecht and Latin America's Theater of Revolution', in *Brecht Sourcebook*, Carol Martin and Henri Bial (eds.) (London: Routledge, 2000).



*La Ópera de dos centavos* (Üç Kuruşluk Opera | The Threepenny Opera), Buenos Aires, 1957

**LUIS IGNACIO GARCÍA** was born in 1978, in Córdoba, Argentina, where he today lives. He obtained his PhD at the National University of Córdoba, with a thesis on the reception of the Frankfurt School in Argentina. He published articles on contemporary philosophy and on Argentinean intellectual history. He participates in several political-cultural journals. Nowadays he teaches at the National University and is developing a research project on Walter Benjamin.

**Что делат / What is to be done, Perestroika Songspiel -**  
**Darbeye Karşı Zafer | Perestroika Songspiel**  
– The Victory Over the Coup, 2008



# Tarih Gerçektir:

Sınıf Kolektifleri, Kendi Kendini Yönetme ve  
“Özerkleşme” Üzerine Alegoriler

## Darko Suvin

**B**recht'in hayatı Birinci Dünya Savaşı'nın devasa politik depremleri, Leninist “tufan ve baskı,” Faşizm, Stalinizm, İkinci Dünya Savaşı ve Soğuk Savaş tarafından şekillendirilip “üstbelirlenim”e maruz kaldı. Yalnızca yarı yarıya ironi içerecek bir şekilde, ünlü bir şiiri “Zavallı BB”ye yönelik ve –jenital bir metaforla oral bir metonimiyi birleştiren bir puronun sembolik imgesinde– hazlarını sürdürmeye devam etmeyi umduğu “yaklaşan depremler”le sona ermekteydi. Rusya'nın (ve

Finlandiya'dan Balkanlara ve Türkiye'ye, oradan İran ve Çin'e uzanan ve SSCB'yi kuşatan *cordons sanitaire*'in) hemen yanında bulunan, Avrupa'nın “orta boylu krallığı” Almanya, hareket eden tektonik tabakaların gerginliğini en şiddetli biçimde hissetti: Brecht Dünya Savaşı'nı gördü ve bu tabakalar tarafından boğulmadan bir devrim için ne kadar çabalabilirse, o kadar çabaladı. Yirmili yaşlarının ortalarında yetersiz beslenmeden dolayı kendisini Berlin'de bir hastanede buldu, “sosyal demokratlarca” yönlendirilen polislerin 1 Mayıs'ta işçilere ateş açmasını izledi, hatta bir anekdota göre 1923'teki ilk başarısız darbe girişiminden (*putsch*) önce Hitler'in Münih'in birahanelerinde yaptığı bir konuşmayı dinledi. Önce neredeyse ya da oldukça doğrudan bir biçimde *Yuvarlak Kafalar ve Sivri Kafalar*'ın muhteşem yenilgisinde, ardından *Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi*, *Şvayk İkinci Dünya Savaşı'nda*, *Üçüncü Reich'in Korku ve Sefaleti* eserlerinde ve sayısız daha birçok şiir ve metninde, özellikle de zihin bulanıklaştırıcı çağımızın en önemli risale-makalelerinden biri olan *Gerçeği Yazmanın Beş Zorluğu*'nda ve savaş zamanındaki haksız kazancı anlattığı *Cesaret Ana ve Çocukları*'nda yahut “sarışın canavar”ı anlamaya çalıştığı ve önemini hâlâ koruyan muhteşem *Lehrstücke*'sinde, 1931'den 1945'e kadar büyük bir ciddiyetle “boyacı”ya konsantre oldu.<sup>01</sup>

Şimdiye kadar öğrenmiş olmamız gerekirdi ki, böyle depremleri tetikleyen tektonik tabaka hareketleri, pek de iyi anlayamadığımız magma derinliklerinde

**01** *Lehrstücke* göz önünde bulundurulduğunda Jameson İngilizce kullanan eleştirmenler arasında Reiner Steinweg'in çığır açıcı tezlerini fark etmiş olan birkaç kişiden biridir. Jameson aynı zamanda Brecht'in “öğrenme oyunlarının” zirve niteliğindeki iki eserinden *Horasyallılar Kuriyasallılar* dışındaki diğer eseri olan büyük oratoryosu *Tedbir*'e (Tek bir tedbirin, Genç Yoldaş'ın ortadan kaldırılmasının kitabı) yönelik en uygun yaklaşımlardan birinin de ipuçlarını vermiştir. Onda Eisler Leninizm ölçüsünde Bach çalmış, Brecht “militan Kilise'nin” önemini fark etmiştir. Kimse bunların en doğru ne şekilde kullanılabileceğini kestirememiştir: Ne temiz ellerin genelde kesilip atıldığını fark edemeyip ellerini bu işe bulaştırmak istemeyen Sol eleştirmenler, ne de Cizvitlerin militanlığa yakınlığını anlasalar da farklı bir doktrinden çıkma bir ölümlülük fikri etrafındaki dünyevi gerilimi fark edemeyen “ortacı formalistler.”

gerçekleşir. Biz yalnızca Fordizm ya da Refah-Savaş Devleti gibi şeylerin bizim ekonomi, teknoloji ve inanca (ideoloji ya da beyin yıkaması, nasıl arzu ederseniz) dair kategorilerimizi eşit derecede yakından dönüştürdüğünü söyleyebiliriz. Solda Brecht (“politika olarak kültür” konularındaki düşüncelerine şaşırtıcı derecede yakın durduğu) Gramsci ile beraberdi<sup>02</sup>; Gramsci bu yaşananların tarihte çığır açıcı bir kırılma olduğunu ilk fark eden yalnız bir düşünürdü. Brecht’in Gramsci ile düşünsel akrabalığının ikisi için de çok büyük bir önemi daha vardı: Brecht’in tüm yaşam-dünyalarının değişmez, ömür boyu süren ve merkezi yönlendirmeleri, sadece kolektiflere değil, özeld*e kendi kendisini yöneten kolektiflere* yönelikti. Bu, Brecht’in karşılaştığı kasırgalar sırasında ona yol gösteren pusulasıydı.

Burada da doktrinden çok daha fazlası mevcut: Brecht, diyalog ortakları olarak çalışacak birkaç arkadaş olmaksızın büyük bir proje üzerinde çalışamazdı; kendisi bir kural olarak eşitler arasında birinci de olsa (kendisiyle eşitliklerini kabul ettiği insanlar sadece kendisinde bulunmayan özel yeteneklerde ustalaşmış olanlardı: ressam Neher, müzisyen Eisler ve oyuncu Weigel)... Bu durum, daha Augsburg’daki lise yıllarında başlamış ve herhalde Berlin günlerinde nihai büyüklüğüne ve karmaşıklığına ulaşmış, iki kadın arkadaşıyla birlikte o ve Weigel’le çocukları ülkeden ülkeye iltica ederken de devam etmişti; Doğu Berlin’de de eski arkadaşları, yarım düzine çok yetenekli tiyatro teknisyeni ve Sanat Akademisi’nden resmi öğrencileri vardı. Brecht’in eserleri iş arkadaşlarının önerilerinden ve müsveddelerinden ilham alan birçok söz, cümle ve sahne düzenlenmesi ile doludur, ancak eserlerine kattığı her şey kendi duruşu ve retorığının şaşmaz izini taşır, zaten birlikte çalıştığı insanlar da bir aşamadan sonra bunları özümsemişti. Son zamanlarda, Brecht’in yazdığı metinlerdeki

katkıların büyük bölümünün kadın arkadaşlarınınca (bu niceliksel olarak yanlıştır) ve cinsel ilişkisi bulunan kadınlarca (Hauptmann, Steffin ve Berlau’nun en sıkı yardımcılarından olduğu doğrudur) yapıldığına dair çok beyhude mürekkep tüketildi. Ancak özellikle 1954’te Brecht dünya çapında üne kavuştuktan sonra paranın dağılımı suçlanabilirse de, kendisi ve çalışma arkadaşları hatırlandığında, bu kadınlara cömertçe teşekkür edilmiştir (çoğu zaman bununla uğraşmazlardı). En önemlisi şuydu ki bu grup –Brecht’in atölyesi– yalnızca dünya devrimine dair ortak (ama muğlak) bir fikrin etrafında birleşmemişti, aynı zamanda Brecht onlara hem işlerinde, hem de hayatlarında, sahip olduğu her şeyi vermişti. Bugün kimi eleştirmenlerin, ömürleri boyunca Brecht’e öyle ya da böyle, gerilimlere göğüs gererek sadık kalmış kadınlara, nasıl bir hayat sürdürmeleri gerektiğini daha iyi bildiklerini söylemeleri, kibirden başka bir şey değil.<sup>03</sup>

Bu kolektif çalışma biçimi, ortaklar ve müritlerle oluşturulan bu “atölye”, Romanizm’den önceki herhangi bir ressamın atölyesine ya da bugün bir film stüdyosuna benzetilebilir; eğer yayıncıların kâr amacı ve Alman editörlerin doktriner bireyselliği aşılabılırsa, Brecht’in eserlerinin çoğu bugün “Brecht ve Grubu”na –Giotto ve Rembrandt’ın işleri için de sorunsuzca yapıldığı gibi– atfedilmeli. Brecht’in özgünlüğü, gerektiğinde büyük değişikliklerle, kapitalizm öncesi davranış biçimlerine dönüşündedir. Bu her şeyden önce içinde bulunduğumuz yüzyılın kapitalist demagoji tarafından manipüle edilebilen “kitleler” ile onun akrabası eğlence endüstrisi (Brecht’in “Faşizmin Teatrallığı” makalesine bakınız) arasında gerilmiş bir yüzyıl olduğunu kabul eden bir yöntemdi –bunlara karşı geliştirilebilecek tek etkili al-

**02** Bkz. W.F. Haug, *Brecht ve Gramsci ile Felsefe Yapmak* (Hamburg, 1996).

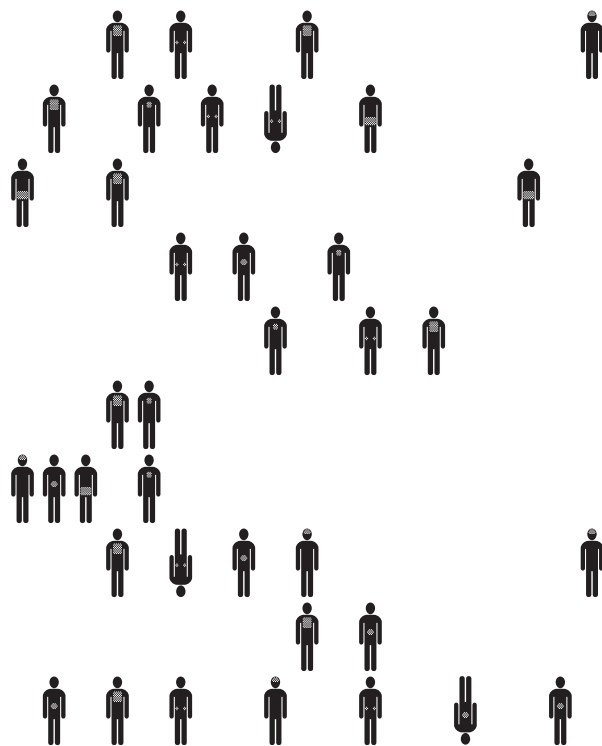
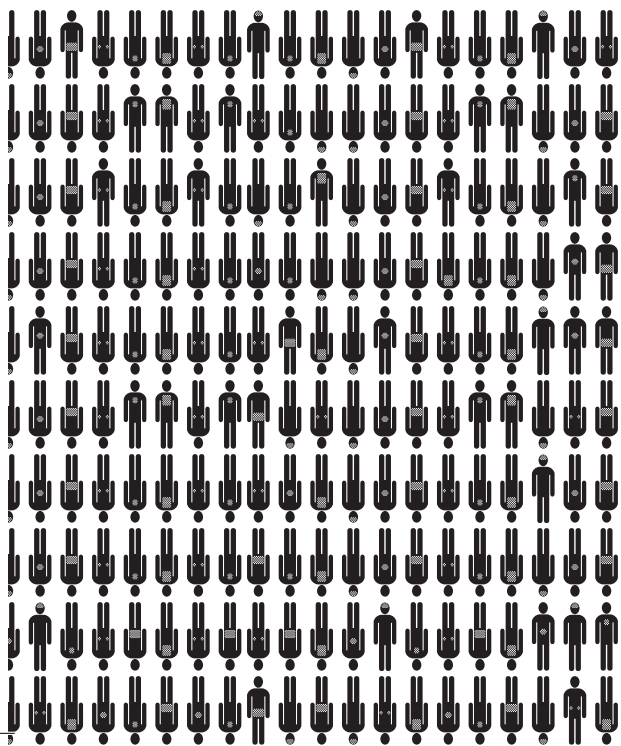
**03** Feminizmi sınıf politikalarından ayırmayan en dengeli yaklaşım için şunlara bakınız: Sabine Kebir, *Ein Akzeptabler Mann? (Kabul Edilebilir Bir Adam?)* (Berlin, 1998); ve Elisabeth Hauptmann, *Ich fragte nicht nach meinem Anteil (Kendi Kendime Çıkarımı Sordum)* (Berlin, 1997). İlki hakkındaki tanıtım yazım için: “Sabine Kebir, Ich fragte nicht nach meinem Anteil,” *Brecht Yıllığı* 24 (1999): 386-96.

ternatif, yaratıcı çalışma grupları olarak kendi kendilerini yöneten kolektifler kurmaktı. Bir kolektifin nasıl çalışması gerektiği, Brecht'in *Evet Diyen* ve *Hayır Diyen* adlı iki piyesinde yer alan Delikanlı'nın örnek davranışında görülebilir: Şiddetli ve bariz bir gereklilik anında, topluluğun tamamen silinmesine engel olmak uğruna kendi hayatını feda etmeye razı olur. Ancak şiddetli gereklilik –savaş ya da iç savaş– insan ilişkilerinde bir kural değil, bir istisnadır, ya da öyle olmalıdır (Stalin aksini düşünürdü). Kural olarak grup, kendi üyesini korumak için vardır –özellikle bir çocuğu, kendi geleceğini. Argümanların konuşmacının hiyerarşik pozisyonuna göre değil de, somut duruma nasıl yeduklarına göre değerlendirildiği ve mutlak gerçekliğin kanıtlanmadığı bir tartışmanın ardından, Delikanlı ikinci piyeste rıza göstermez. Bütün grup onun daha iyi olan argümanını takip eder. Bu ikili mesel Brecht'in Lenin'in özel bir sınır vakası olan Parti'si ve onun ne olursa olsun uyulması gereken Büyük Yasa'sı (doktrin) ile Luxemburg'un kendi kendini yöneten sosyalizmin kolektif kararları için norm olacak Konseyler'i (*Räte*, sovyetler) arasında kalışını gösterir. Brecht, lokavtların ve Büyük Bunalım'ın "soğuk Şikago"sunda, daimi epistemolojik "actant" Çelişki'sinin siyasi vücut bulmuş hali olarak, Danteci cehennem, sınıf çatışmasının düşman hatları olarak verildiği Leninist tercümesini benimsedi. (81) Bunun aksine, Galile bir beden işçisinden (Federzoni), bir köylü evladından (küçük Monk) ve meraklı bir ergenden (Andrea) oluşan ufak bir kolektif tarafından kuşatılmış durumdayken, yalnızca İnsanların Hayatını Kolaylaştırma Bilimi (dostane, hatta sosyalist bir bilim) oluşturabildi; sonunda gerçek ihaneti, merakı ahlaktan ve emekten ayırmak, Andrea'ya burjuvanın atom bombası yapmakta kullanacağı türden "saf bilimi" öğretmek oldu. Brecht'in Berliner Ensemble'ı kurmasının tek yolu, onu iktidardaki Stalinistlerin horgörüp yalnız bıraktığı bir tür Luxemburg Konseyi yapmasıydı.

Jameson bu nedenle haklı olarak Brecht'in anlatıdaki "özerkleşme" etkilerine (43-51) dair kısa bir bölümü, doktrinle (*Lehre*, öğretisi) ilgili olan bölümle birleştiriyor. Anlamsal ve sözdizimsel biçim burada mesajla aynı tözden gelmez; montaj süreci (tematik olarak *Adam Adamdır*'da önceden hissettirildiği gibi) farklı çıkar ve değerlere göre farklı seçim olasılıklarını gösterir. Jameson'a göre Brecht'in formel kategorileri "kolektivitenin kendisi için geçerlidir" (71): Biçimler, varsayılan ve tümevarımla bulunan kitleye alegorik olarak bağlanır; bu da "genel bir insan doğası"ni varsayan katarsisin temelden reddine varır. Sabine Kebir'in "Cesaret etkisi" dediği şey –"doğruluk"un sahnedeki üstün gelmesine izin vermeyip tam tersinin izleyiciye korkunç bir uyarıda bulunmasını sağlamak– yalnızca doktrini paylaşmayanların ilgisini çekme olasılığını ortaya çıkarmakla kalmayıp, aynı zamanda (*Evet Diyen* ve *Hayır Diyen*'de de olduğu gibi) doktrin somut doğruluğunun sorgulanmasını da sağlar. Brecht'in düsturu şuydu: "Öğrenen, öğretiden daha önemlidir"; gerçek öğrenme de ancak vücut bulmuş durumun somut tekilliği, kavramsal aklın eşitleyici gücüne karşı koyduğu ve onu tamamladığı durumda ortaya çıkabilir, böylece aktörler ve taşıyıcılara, yeni duruma nasıl en iyi biçimde uyum sağlayabileceklerine dair bir seçenek sunulur ve alegorik örnek, tek boyutlu doğalcılığı aşip onların seçimlerini bizim için bir örnek haline getirir. Böylece, her özerk –bir anlamda kendi kendini yöneten– durum somutlaştırılmış aklın yargılamaında eşit haklara sahip olur ve kitleye "Kontrol Korosu" olarak arz edilir (*Tedbir*'de olduğu gibi). ✘

Darko Suvin, "Yüz Yıl Siyaseti: Yöntem, Brecht ve Jameson Üzerine"den yapılan üç alıntıdan ikincisidir. (Centennial Politics: On Jameson on Brecht on Method), *New Left Review* 1/234, Mart-Nisan 1999, s. 127-140.

R<sub>x</sub>





# “Sadaka Kültürümüzün Meşru Bir Parçasıdır”

Ayşe Buğra

**B**u yazının başlığı, çok ciddi boyutlarda bir yoksulluk sorunuyla karşı karşıya olan Türkiye'nin başbakanının sadakanın kültürümüzdeki yeriyle ilgili bir ifadesine gönderme yapıyor. İfadenin hangi bağlamda kullanıldığına ileride değineceğim. Sadakanın kültürümüzü diğer kültürlerden ayıran önemli bir özellik olup olmadığını bilmiyorum. Bildiğim şey, devlet müdahalesini dışlayan bir serbest piyasa ekonomisi içinde, artan yoksullukla birlikte sadakanın da önem kazandığı. Bu açıdan, 19. yüzyıl İngiltere'sinde ortaya çıkan hayırseverlik furyasını veya bugün Türkiye'de ve dünyanın başka yerlerinde sadaka mantığıyla yürütülen yardım faaliyetlerini açıklamak için kültür dışı unsurlara başvurmak gerekli olabilir. Belki de söze, merhametin kültürel kaynaklarından değil piyasa ekonomisinin gaddarlığından başlamak daha doğru. Dolayısıyla *İnsan Neyle Yaşar* şarkısı bu yazıya iyi bir başlangıç oluşturuyor.

İki dünya savaşı arasında yaşamış olan Brecht, piyasa ekonomisinin yıkıcı etkileriyle birlikte yükselen faşizme tanık olmuş, yazdıklarında açlık, baskı ve şiddeti birlikte ele almıştı. Aynı dönemde yaşamış bir politik iktisatçı olan Karl Polanyi'nin düşüncesi de benzer temalar etrafında biçimleniyor. Polanyi'nin yazdıklarında, insan hayatının piyasanın insan sorunlarına kör güçlerine teslim edildiği bir toplumun sadece gaddarlığının değil sürdürülemezliğinin de anlatıldığını görüyoruz. Sadakanın önem kazanması bu sürdürülemezlikle ilgili, ama sürdürülemez olanın devamını sağlamak açısından sadakaya ne kadar güvenebileceği hiç açık değil.

## Piyasa ekonomisi ve sadaka

İktisat “ilminin” kurucusu Adam Smith, kişisel çıkar dürtüsü temelinde kendi kurallarına göre işleyen piyasa ekonomisinin toplumlar ve insanlar için en iyi sonuca ulaşacağı fikrini sistematik bir şekilde geliştirmiştir. Bu fikir, Sanayi Devrimi'nin toplum ve insan üzerindeki etkilerinin henüz tam olarak ortaya çıkmadığı 18. yüzyıl İngiltere'sinde hâlâ mümkün olan bir iyimserliği yansıtır. Bu iyimserlik içinde Smith, “...hiçkimse kimseye karşı bir sorumluluk hissetmese ya da şükran duygularıyla bağlı olmasa

01 Adam Smith, *The Theory of Moral Sentiments* (Ahlaki Duygular Kuramı) (New York: Cosimo, 2007; ilk olarak 1759'da yayımlanmıştır), s. 85.

da, toplum, herkesin kabul ettiği bir değer üstünden el değiştiren hizmetler temelinde korunabilir”<sup>01</sup> diye yazmıştı.

Henüz yüzyılın sonuna gelinmeden piyasa ekonomisinin yol açtığı devasa sorunlar, Adam Smith’in doğal ve kendiliğinden düzeninin onun dediği gibi işlemediğini ve toplumun bütünlüğünü tehdit ettiğini ortaya koydu. Polanyi, 19. yüzyıldaki gelişmeleri ele aldığı *Büyük Dönüşüm* adlı kitabında, bu tehdidin nereden kaynaklandığını ve toplumu nasıl etkilediğini anlatır. Polanyi’ye göre piyasa toplumu sürdürülmesi imkânsız bir toplumdur, çünkü bir “meta efsanesi” üzerine kurulmuştu. Bu toplumda, emek, toprak ve para sanki alınıp satılmak üzere üretilmiş birer metaymış gibi görülüyor ve değişim ilişkilerine tabi oluyorlardı. Oysa, diyordu Polanyi, “emek yalnızca yaşamın yanında yer alan bir insan faaliyetine verilen addır...; toprak yalnızca doğanın başka bir adıdır...; nihayet para, yalnızca satın alma gücünün kural olarak hiçbir zaman üretilmeyen, bankacılık sistemi ve devlet maliyesince düzenlenen bir simgesidir. Hiçbiri satılmak üzere üretilmez. Emek, toprak ve paranın meta tanımını bütünüyle hayalidir.” Böyle bir hayal temelinde biçimlenen bir toplumda olacak olan da şudur:

Kültürel kurumların koruyuculuğunu yitiren insanlar, maruz kaldıkları sosyal etkiler altında yok olabilir, günah, sapıklık, cinayet ve açlığın yol açtığı sosyal çözümlerin kurbanları olarak yitip gidebilirler. Doğa ilkel unsurlara indirgenir, çevre bozulur, nehirler kirlenir, askeri güvenlik tehlikeye girer, yiyecek ve hammadde üretme gücü yok olur. Nihayet, satın alma gücünün piyasa tarafından idare edilmesi, işletmeleri belirli aralıklarla yok eder; para darlığı veya fazlası, iş yaşamı üzerinde sel ve kuraklıkların ilkel toplumlar üzerindeki etkisine benzer etkiler yapar.<sup>02</sup>

02 Karl Polanyi, *Büyük Dönüşüm: Çağımızın Siyasal ve Ekonomik Kökenleri*, çev. Ayşe Buğra (İstanbul: İletişim, 2000), s. 120.

Bütün bunlar olurken, Smith’i izleyen 19. yüzyıl düşünürleri, devlet müdahalesine karşı çıkmaya ve piyasa düzenini savunmaya devam ettiler. Tarımın ticarileşmesini hızlandıran düzenlemeler ve parayı metalaştırarak ekonomik krizlerle mücadeleyi imkânsızlaştıran Altın Standardı uygulaması yerleşirken, emeğin de değeri piyasada belirlenen bir meta muamelesi görmesi için eski tip yoksul yardımları ortadan kaldırılıyordu. Asgari ücret uygulamaları da söz konusu değildi. Üzerinde anlaşılan nokta, yoksulluğa karşı “bilimsel ve ekonomik” bir tavır alınmasıydı, yoksullar piyasaya bırakıldığında işler yoluna girecekti. Ama artık Smith’in iyimserliğinin yerini yoksulluk ve sefaletin “ulusların zenginliğinin” ayrılmaz bir parçası olduğu anlayışı almıştı. Polanyi, dönemin karanlık kendine güvenini, Townsend’in Adam Smith’in *Ulusların Zenginliği*’nin yayımlanmasından kısa bir süre sonra yazdıklarına atıfla şöyle özetliyor: “Açlık, en vahşi hayvanları bile ehlileştirir, en sapıklara bile ahlaklı ve uygar olmayı, itaati ve boyun eğmeyi öğretir. Genel olarak yoksulları çalışmaya itebilecek



tek şey açlıktır ...açlık yalnız barışçı, sakin ve sürekli bir baskı oluşturmaz, aynı zamanda en sıkı biçimde gayreti gerekli kılar... insanların özgür iradesinden kaynaklanan iyi niyet ve minnetin sağlam temellerini oluşturur.”<sup>03</sup>

03 Age., s. 171.

Kısacası, 19. yüzyıl piyasa ekonomisi içinde açlık yoksulları eğitmenin en iyi yolu olarak görülüyordu. Ama bu yüzyılın ekonomi bilimiyle uyumlu bu “gerçek”, meta efsanesi temelinde örgütlenmiş bir toplumun sürdürülemezliğiyle ilgili gerçeği ortadan kaldırmıyordu. Emek maalesef meta değildi ve 19. yüzyıl toplumu bile emeğini satarak geçinemeyen insanların açlıktan ölmelerine tamamen kayıtsız kalamıyordu. Dolayısıyla, insanın kaderini piyasaya teslim eden yaklaşımla birlikte gönüllü hayırseverlik teması da gündeme geliyordu. Townsend açlığın yararlarından söz ederken varlıkların iyilikseverliğini de gündeme getiriyordu. “Doğada ılımlı bir iyilikseverliğin verdiği hoşnutluk duygusundan daha güzel ne olabilir?” diye soruyor ve gönüllü hayırseverliğin uyandırdığı minneti formel yardımların soğukluğu ile karşılaştırıyordu.<sup>04</sup>

04 Age., s. 176-77.

Eşitsizliğin ve yoksullukla zenginliğin birlikte varolmalarının kaçınılmazlığına sonuna kadar inanan başka bir düşünür olan Alexis de Tocqueville de, 1812’de yayımlanan *Sefalet Hatıratı*’nda yoksullukla mücadelede bütün yasal düzenlemeleri reddederken yoksulu zengininin hayırseverliğine emanet ediyordu:

(...) bireysel sadaka zenginle yoksul arasında paha biçilmez bir bağ oluşturur. (...) Bu, çıkarları ve arzuları genellikle onları birbirinden ayırmak için işbirliği eden iki sınıf arasında bir ahlaki bağ oluşturur, ve onlar, durumları itibariyle bölünmüş olmalarına rağmen, kendi istekleriyle bir araya gelirler.<sup>05</sup>

05 Alexis de Tocqueville,  
*Memoir on Pauperism*  
(*Sefalet Hatıratı*) (Chicago:  
Ivan R. Dee, 1997), s. 60.

Bu görüşe göre devlet müdahalesi, pek çok sakıncasının yanı sıra, sadakayla kurulan bu “paha biçilmez bağ” yok ettiği için de istenmeyen bir şeydir. Tocqueville’de tipik bir örneğini gördüğümüz bu muhafazakâr liberal yaklaşım, büyük bir gerçekçilikle, piyasaya müdahale karşıtlığını savunabilmek için kişisel çıkar kaygılarının ötesinde hayırseverliğe de seslenmek gerektiğinin farkındaydı. Nitekim, 19. yüzyılın ikinci yarısında piyasa ekonomisinin kalesi İngiltere’de, gönüllülük temelinde örgütlenmiş baş döndürücü bir hayırseverlik furyası yaşandı.<sup>06</sup>

06 Gertrude Himmelfarb,  
*Poverty and Compassion:  
The Moral Imagination of  
Late Victorians (Yoksulluk  
ve Merhamet: Geç Viktorya  
Döneminde Ahlaki  
Tahayyül)* (New York:  
Vintage Books, 1991).

Ama bu göz yaşartıcı hayırseverlik örnekleri, meta efsanesi temelinde örgütlenmiş bir toplumun sürdürülemez olduğu gerçeğine karşı çok da etkili olmadılar. Polanyi’nin anlattığı gibi, Birinci Dünya Savaşı sonrasında Büyük Kriz’le birlikte iyice ortaya çıkan bu gerçeğe işaret edenler, liberal iktisatçılar ve onları izleyen siyasetçiler tarafından cahillikle ve popülizmle suçlandılar. Faşizmin yükselişi bu ortamda gerçekleşti. Toplumlar piyasa ekonomisinin yol açtığı yıkıma karşı kendilerini korumaya çalışıyor ve bunu her zaman çok akıllı ve sevimli biçimlerde yapmıyorlardı. İkinci Dünya Savaşı sonrasında kurulan düzen ise,





piyasanın toplum kontrolü altına alındığı bir düzendi. Polanyi bu yeni düzenin oluşmaya başladığı dönemde yayımlanan *Büyük Dönüşüm*'de insanın doğal eğilimlerinden değil, insan iradesinden söz ediyordu. Yeni düzende özgürlüklerin korunup korunamayacağı, kurumların hangi amaçla nasıl oluşturulacağına bağlıydı.

20. yüzyılın sonunda, neoliberalizmin yükselişiyle birlikte, kendi kurallarına göre işleyen piyasa ekonomisine duyulan inanç ve insan iradesiyle insan amaçlarına uygun bir biçimde alınan önlemlere duyulan inançsızlık yeniden ortaya çıktı. Bu dönemde hayırseverliğin de yeniden gündeme gelmesi tesadüf değil. Aslında bugünkü gelişmelerin de, Smith'ten 19. yüzyılın muhafazakâr liberalizmine geçişi hatırlatan bir yanı var. Neoliberalizmin 1980'lerdeki evresinde, devlet müdahalesinin ortadan kalkmasıyla piyasa ekonomisinin doğal olarak ortaya çıkacağı ve her şeyin herkes için en iyi şekilde yürümesini sağlayacağı inancıyla tanımlanan bir ideolojik yaklaşım hakimdi. Bu yaklaşımı yansıtan veciz sözler arasında, "devlet çözüm değil sorundur" veya İngiltere başbakanı Margaret Thatcher'ın ölümsüzleştirdiği "toplum diye bir şey yoktur, yalnız bireyler ve aileler vardır" bulunuyordu.

1990'larda, küresel piyasa ekonomisinin yol açtığı insani ve sosyal sorunlar görmezden gelinemeyecek bir noktaya ulaştığında, bu yaklaşım değişmeye ve piyasa ekonomisine eklenen yeni yönetim modelleri devreye girmeye başladı. Bu modellerin içinde gönüllü kuruluşlara çok önemli bir rol atfediliyordu. *Guardian* gazetesinde yayımlanan bir makalenin yazarı, bu gelişmeye biraz alaycı bir şekilde şöyle değiniyordu: "19. yüzyıl kapitalizmin, 20. yüzyıl sosyalizmin çağıydı. 21. yüzyıl ise hayırseverlik yüzyılı olacak, ya da bize böyle bir umut veriliyor."<sup>07</sup> Makalenin yazarı, hayırseverliğin 19. yüzyıl kapitalizmi içindeki yerine değinmediği için, alıntı bugünkü durumun özgünlüğünü biraz abartıyor olabilir. Ama günümüz hayırseverliğinin 19. yüzyıldakinden daha mufassal bir refah yönetişimi modeli içine oturduğu ve özellikle Dünya Bankası tarafından sistematik bir biçimde modellenen devlet, özel sektör ve sivil toplum kuruluşları arasındaki işbirliklerine dayandığı da doğru.<sup>08</sup> Bugün, "sosyal girişimcilik" kavramının artık günlük dile yerleşmiş olmasının da gösterdiği gibi, hayırseverlik gerçek bir endüstri haline gelmiş durumda ve bu endüstri özel sektör kadar devletle de ele çalışmakta. Bu ortamda, devletin, özel sektörün ve gönüllü kuruluşların faaliyet alanları arasındaki farklar muğlaklaşıyor ve "postmodern" kavramının çağrışımlarına uygun bir şekilde geçişli ve akışkan bir nitelik kazanıyor. Kaybedilen şey ise, 20. yüzyılda büyük ölçüde sosyalist bir alternatifin varlığının etkisiyle biçimlenen refah devleti uygulamalarının içerdiği "sosyal hak" kavramı. Yoksulların da toplumun diğer fertleriyle aynı "eşit vatandaşlık statüsü"nü<sup>09</sup> paylaşmalarına zemin hazırlayan sosyal haklar kaybedildiğinde elimizde kalan, bazı insanların geçiminin

**07** S. Jenkins, "Welfare State Is Waning. Bring on the Philanthropists" ("Refah Devleti Zayıflıyor. Hayırseverleri Getirin"), *Guardian* (28 Haziran 2006).

**08** Özellikle bkz. *Dünya Bankası Dünya Gelişme Raporu 1997* (New York: Oxford University Press, 1997).

**09** "Eşit vatandaşlık statüsü", T.H. Marshall'ın refah devleti uygulamalarının kuramsal çerçevesini oluşturan en önemli çalışmalardan biri olan bir makalesinde geliştirdiği bir kavram. Bkz. T.H. Marshall, "Citizenship and Social Class" ("Vatandaşlık ve Toplumsal Sınıf"), *Class, Citizenship and Social Development* (Sınıf, Vatandaşlık ve Toplumsal Gelişme) içinde (New York: Doubleday and Company, 1964).



diğerlerinin hayırseverlik duygularına havale edildiği ve sadaka ilişkisi içinde alanla verenin eşitsiz konumlarının, üzerinde fazla düşünülmeden kabul edildiği bir toplum modeli. Bugün içinde bulunduğumuz küresel ekonomik kriz, bir kere daha, bu modelin sürdürülebilirliğiyle ilgili soruları gündeme getirmiş durumda.

### **Türkiye’den hayırseverlik yüzyılı manzaraları**

Türkiye’de hayırseverlikle ilgili güncel gelişmeler, ülkenin gelmiş geçmiş hükümetlerinin serbest piyasaya inancı en sağlam olanı iktidardayken ortaya çıktı. Ama şunu da unutmamak gerekiyor: Türkiye hiçbir zaman gelişmiş bir refah devletine sahip olmamıştı ve sosyal hak kavramı memurların ve diğer formel sektör çalışanlarının haklarıyla sınırlı olarak kullanılan bir kavramdı. Günümüzde hâlâ kayıtdışı istihdamın tarımda % 80’in üstünde, imalat sanayiinde ise % 30’a yakın olduğu bir ülkede, bu kullanımın ikili bir vatandaşlık statüsüne işaret ettiğini de söyleyebiliriz. Formel sosyal güvenlik sistemi içinde yer almayanların geçimlerini çalışarak kazanamadıkları durumlarda özellikle aile ilişkilerinin, kimsesizlerin durumunda da başka enformel dayanışma ilişkilerinin devreye girip insanların aç açık kalmalarını engelleyeceği varsayımı Türkiye’de uzun süre geçerliliğini korudu. 2001 ekonomik krizinin hemen ardından iktidara gelen birinci Adalet ve Kalkınma Partisi (AKP) hükümeti yetkililerinin eğilimi, krizin “sosyal patlama”ya yol açmayışını aile bağlarımızın sağlamlığına ve İslami dayanışma kültürümüzün gücüne bağlayarak açıklamak yönündeydi. Hükümetin piyasaya inancı tam, kamu harcamalarının kısılması yönünde IMF’ye verilen sözlere sadık kalma konusundaki kararlılığı sağlamdı. Yani siyasi ortam formel bir sosyal yardım politikasının devreye girmesine pek uygun değildi.

Buna rağmen, krizin yarattığı konjonktür içinde, aile bağlarının yoksullara güvence sağlamaktaki güçsüzlüğü de, hayırseverliğin sınırları da iyice ortaya çıktı. Daha da önemlisi, krizi izleyen hızlı büyüme döneminde yoksulluğun ortadan kalkmadığı ve sadece işsizleri değil bir işi olup çalışanları da etkilediği görüldü. 2002-2007 yılları arasında, birinci AKP hükümeti döneminde, yıllık ortalama büyüme oranı % 7,5 kadardı. Ama, Türkiye İstatistik Kurumu verilerine göre, 2007 yılında Türkiye nüfusunun % 18,6’sı çok düşük belirlenmiş bir yoksulluk eşiğinin (dört kişilik bir aile için ayda 619 YTL) altında bir gelire sahipti. Bu oran yevmiyeli çalışanların durumunda % 27’nin, kendi hesabına çalışanların durumunda % 23’ün üstüne çıkıyordu. Ücretsiz aile işçileri arasında yoksulluk oranı % 27,6’ydı. Yeni yayımlanan bir OECD raporuna göre, Meksika hariç bütün OECD ülkeleri arasında Türkiye yoksulluk oranının en yüksek olduğu ülkedydi. Çocuk yoksulluğu açısından ise birinciydi.<sup>10</sup>

Ama sorunun boyutları, bu istatistiklere bile gerek kalmaksızın görülebiliyordu. Dolayısıyla, AKP hükümeti bile,

**10** OECD, *Growing Unequal? Income Distribution and Poverty in OECD Countries* (Eşitsiz Büyüme? OECD Ülkelerinde Gelir Dağılımı ve Yoksulluk) (2008)



sosyal yardım alanında bazı mekanizmaları devreye sokup önlem almak durumunda kaldı. Bu önlemler, yoksul kesime şeffaf ölçütler temelinde düzenli nakit transferleri yapılmasını öngören hak temelli bir yaklaşımı dışlayan önlemlerdi. Bu önlemler sosyal hak kavramı temelinde değil sadaka mantığı doğrultusunda biçimleniyor, yerel uygulayıcılara “hak eden yoksulları” etmeyenlerden ayırmak konusunda önemli takdir yetkileri veriyor ve büyük ölçüde düzensiz, aynı yardımları içeriyordu. Bu şekilde sadaka mantığıyla büyümeye başlayan kamu sosyal yardım alanında, gönüllü hayırseverlik de giderek önem kazandı.

Gönüllü hayırseverliğin önem kazanmasında Türkiye'nin en önemli yardım kuruluşu olan Sosyal Yardımlaşma Genel Müdürlüğü'nün İslami hayırseverlik geleneklerine öykünen bir anlayışla çalışması ve bu kurumun yerel işleyişini sağlayan vakıfların mütevelli heyetlerinde hayırsever vatandaşların yer alması belirli bir rol oynadı. Bunun yanı sıra, belediyeler de sosyal fonlar oluşturarak yerel iş sahiplerinden bağış toplamaya başladılar. Yoksullara yardım yapan Sivil Toplum Kuruluşları (STK) da, çoğu zaman devletle işbirliği içinde faaliyet alanlarını geliştirmeye başladılar. Bu gelişmeler, uluslararası düzeyde gözlemlenen neoliberal refah yönetişimi modeliyle uyumlu gelişmelerdi. Ama gelişmelerin ekonomik ve siyasi sonuçları, Türkiye'ye özgü bir biçimde kendilerini gösterdiler.

Türkiye'de yoksul yardımı alanında faaliyet gösteren en önemli STK'lardan biri Deniz Feneri'di. Deniz Feneri, önce belediyeye ait olup daha sonra özelleştirilen İslami görüşlü bir televizyon kanalında, Kanal 7'de yayınlanan bir Ramazan programı olarak ortaya çıkıp gelişmişti. Geçtiğimiz yıl Almanya'da patlayan bir skandalın baş aktörleri de Türkiye'dekilerle aynı isimleri taşıyan ve onlarla enformel bağları olan bir hayır kurumu ve bir televizyon kanalıydı. Skandal, Almanya'da yaşayan müslümanlardan toplanan büyük bağışların İslami çevrelerin ekonomik ve siyasi çıkarlarına hizmet edecek şekilde kullanılmasıyla ilgiliydi. Almanya'da açılan dava, bazı sanıkların hapis cezasına çarptırılmasıyla sonuçlandı. Dava dosyasında Türkiye'de radyo ve televizyon yayınlarını denetleyen üst kurul (RTÜK) başkanının da adı geçiyor ve skandalın Türk hükümetinin üst düzey yetkililerine kadar uzanması ihtimali ortaya çıkıyordu. Bir süre sonra olay Türkiye'de de yargıya intikal etti ve dava basına kapalı olarak sürdürülmeye başladı.

Davanın nasıl sonuçlanacağından bağımsız olarak, Deniz Feneri skandalı gönüllü yardım mekanizmalarının ne boyutlarda bir politik iktisat çerçevesine oturduğunu ve ne tür çıkarlara nasıl hizmet edebileceğini gözler önüne sermiş oldu. Aslında, konuyla biraz ilgilenildiğinde, Sosyal Yardımlaşma ve Dayanışma vakıflarının dağıttıkları aynı yardımların satın alınması, taşınması ve depolanması faaliyetlerinin nasıl bir rant yaratma mekanizmasına dönüşebileceğini veya belediyelerin sosyal



fonlarına yapılan bağışların yerel yönetimlerin onayını gerektiren işlerin takip süreçlerini kolaylaştırmakta nasıl bir “sosyal rüşvet” rolü oynayabileceğini görmek çok zor değildi. Bunun ötesinde, kamuoyunu asıl sarsan bir dizi başka gelişme de son yerel seçimlerin öncesinde, siyaset düzeyinde ortaya çıktı.

Burada da gelişmenin mantığı son derece sağlamdı. Yoksullukla mücadelenin şeffaf ölçütlere göre düzenli nakdi yardımlar şeklinde yapıldığı durumlarda, yapılan yardımın bir hak olarak görülmesi ve yardım alanın kendini verene borçlu hissetmemesi beklenebilirdi. Oysa sadaka mantığıyla, gönüllü hayırseverliği de devreye sokularak yapılan yardımlar, antropologların “karşılıksız hediye yoktur” tespitine uygun bir biçimde, alını verene minnettarlık bağlarıyla bağlamayı amaçlıyor ve gerçek minnet duygularının olmadığı durumda bile, yardımın kesilebileceği korkusu siyasi seçimleri etkileyebilecek hale geliyordu. En azından beklenen buydu. İktidarın çok önem verdiği yerel seçimlerle ilgili kampanya sırasında, hem hükümete yakın dini cemaatlerin yardım kuruluşları hem de Sosyal Yardımlaşma vakıflarının yaptığı yardımlar hız kazandı. Bu yardımlar özellikle yoksul Kürt bölgelerinde yoğunlaştı. İktidar partisinin özellikle kazanmak istediği bazı illerde yardım faaliyetleri giderek “seçim rüşveti” suçlamasını hak edecek bir biçim almaya başladı. Güney Doğu Anadolu Bölgesi’nin halkının sağ partilere oy vermemesiyle meşhur Tunceli ilinde bazı ailelere yardım olarak dayanıklı tüketim malları dağıtılmaya başlandığı noktada, Yüksek Seçim Kurulu devreye girip olaya müdahale etti, ama Tunceli valisi buna rağmen yardım faaliyetinin arkasında durmaya devam etti. Bu olayın ilginç bir yanı da, dağıtılan dayanıklı tüketim mallarının başka bir ildeki bir perakendeciden satın alınmıyor olmasıydı. Son ekonomik krizin satışları etkilemeye başladığı günlere rastlayan bu siparişin, söz konusu perakendeciyi de hükümete hayır duası edenler arasına katmış olduğu kolayca tahmin edilebilir. Sadaka ekonomisinin mantıksal sonucuna ulaştığı Tunceli olayına gösterilen tepkiler büyürken, başbakanın konuyla ilgili hükümler gazetelere yansdı: “Sadaka kültürümüzün meşru bir parçasıdır.”

### **Sonuç**

Bu hayırseverlik manzaraları, dünyanın ve Türkiye’nin, Brecht’in ve Polanyi’nin tanık oldukları 1930 Büyük Krizi’yle karşılaştırılabilecek boyutlarda bir krizin etkisini hissetmeye başladıkları bir dönemde yer alıyor. O gün olduğu gibi bugün de, hayırseverlikle desteklenmiş piyasa ekonomisinin sürdürülebilirliği kuşkulu görünüyor. Ama bugünkü durumun başka bir özelliği daha var. Genel oy hakkı artık bir istisna değil ve yoksulların siyasi hak sahibi vatandaş oldukları bir durumda yoksulları hayırseverlere emanet eden yaklaşımların işi biraz zorlaşıyor. Nitekim, Türkiye örneğinin, bütün sevimsizliğinin ötesinde, başka bir yanı daha olduğunu görebiliyoruz. İktidar



11 Bertolt Brecht, *Üç Kuruşluk Opera*, çev. Tuncay Çavdar.

partisi son yerel seçimlerde epeyce oy kaybetti. Seçim sonuçları, özellikle yoksul Güney Doğu'daki sonuçlar, sadece sadakanın karın doydurmadığını değil, insanların siyasi haklarını sadakaya değişmediklerini de gösterebilecek nitelikte. Dolayısıyla, "Tüm nimetlerden yoksulların payını vermeyi unutmamak"<sup>11</sup> için, bunu da unutmamak gerekiyor. Ama piyasa ekonomisine iman edip sadakaya güvenenlerin bunu görmemekte direneceklerini de tahmin edebiliriz. Onlara görmeleri gerekeni göstermek için, Brecht gibi bakan sanatçılarla Polanyi gibi gören sosyalmilimcilere epeyce iş düşüyor. ✘

**AYŞE BUĞRA** yüksek öğrenimini Kanada'da tamamladı ve McGill Üniversitesi ekonomi bölümünden doktora derecesi aldı. Halen Boğaziçi Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü'nde öğretim üyesidir ve Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Politika Forumu araştırma merkezinin kurucu başkanlarından biridir. Gelişme iktisadi, iktisadi düşünce tarihi ve iktisat metodolojisi, girişimcilik tarihi ve karşılaştırmalı sosyal politika alanlarında çalışmalar yaptı. Kitapları arasında *İktisatçılar ve İnsanlar: Bir Yöntem Çalışması* (İletişim Yayınları 1995; 6. baskı 2008), *State and Business in Modern Turkey* (State University of New York Press, 1994, Türkçe çevirisi *Devlet ve İşadamları*, İletişim Yayınları, 1995; 6. baskı 2008), *State, Market and Organizational Form* (*Devlet, Piyasa ve Organizasyonel Biçim*, Behlül Üsdiken'le birlikte, Walter de Gruyter, 1997), *Islam in Economic Organizations* (*Ekonomik Organizasyonlarda İslam*, TESEV/Friedrich Ebert Foundation, 1999), *Devlet ve Piyasa Karşıtlığının Ötesinde: İhtiyaçlar ve Tüketim Üzerine Yazılar* (İletişim Yayınları, 2000; 2. baskı 2003), *Reading Karl Polanyi for the 21st Century: Market Economy as a Political Project* (*Karl Polanyi'yi 21. Yüzyıl İçin Okumak: Siyasi Bir Proje Olarak Piyasa Ekonomisi*, Kaan Ağartan ile birlikte, Palgrave MacMillan, 2007), *Kapitalizm, Yoksulluk ve Türkiye'de Sosyal Politika* (İletişim Yayınları, 2008; 3. baskı 2009). Ayrıca derleme kitaplarda ve akademik dergilerde yayımlanmış çeşitli makaleleri bulunmaktadır. Ayşe Buğra, Karl Polanyi'nin *Büyük Dönüşüm* adlı eserini Türkçeye çevirmiştir.

### Questions From A Worker Who Reads

*Every page a victory.  
Who cooked the feast for the victors?  
Every ten years a great man.  
Who paid the bill?*

*So many reports.  
So many questions.*

**Bertolt Brecht**



# ‘Charity Is a Legitimate Part of Our Culture’

Ayşe Buğra

The title of this essay refers to a statement on the place of charity in our culture that belongs to the Prime Minister of Turkey, a country facing serious levels of poverty. I will deal with the context of the comment later. I do not know whether charity is an important characteristic that sets our culture apart from others. What I do know is that charity has gained importance as poverty increased in a self-regulating market economy which excludes state intervention. From this vantage point, it may be more useful to consider non-cultural elements to explain the proliferation of social assistance activities based on the logic of alms giving conducted in Turkey and other parts of the world today as well as the boom in philanthropy in 19<sup>th</sup> century England. It is perhaps better to begin not with the cultural roots of charity but with the ruthlessness of the market economy. Therefore the song *What Keeps Mankind Alive* provides a suitable prelude for this article.

Brecht, who lived between two world wars, witnessed the rise of fascism along with the destructive effects of the market economy; in his work he dealt with hunger, oppression and violence as constituent parts of his times. The thought of Karl Polanyi, a political economist who lived in the same period, is shaped around similar themes. Polanyi writes not only about the ruthlessness but also the unsustainability of a society where livelihood of people is surrendered to market forces blind to human concerns. The newly-gained importance of charity in contemporary societies is related to this unsustainability, but it is by no means clear whether charity can be relied upon to assure the survival of an unsustainable social order.

## Market economy and charity

Adam Smith, the founder of the ‘science’ of economics, systematically developed the idea that the market economy, functioning according to its own rules based on the impulse of personal gain, would result in the best possible outcome both for societies and people. This idea reflects the kind of optimism still possible in 18<sup>th</sup> century England where the Industrial Revolution’s



impact on society and people had not yet unfolded in full. This optimism allowed Smith to write, ‘Society may subsist among different men... from a sense of its utility... and though no man in it should owe any obligation, or be bound in gratitude to any other, it may still be upheld by a mercenary exchange of good offices according to an agreed valuation.’<sup>01</sup>

**01** Adam Smith, *The Theory of Moral Sentiments* (New York: Cosimo, 2007, originally published in 1759), p. 85.

The huge problems caused by the market economy even before the end of the century, made it clear that Adam Smith’s natural and spontaneous order did not actually function the way he claimed it would, and instead, actually threatened the social fabric. Polanyi, in his book on the developments of the 19<sup>th</sup> century titled *The Great Transformation*, explained the source of this threat and its impact on society. According to Polanyi, market society was unsustainable because it was based on a ‘commodity fiction’. In this type of society labour, land and money appeared as if they were commodities produced to be bought and sold and were subjected to exchange relationships. However, said Polanyi; ‘Labor is only another name for a human activity which goes with life itself ...; land is only another name for nature ...; actual money, finally, is merely a token of purchasing power which, as a rule, is not produced at all, but comes into being through the mechanism of banking or state finance. None of them is produced for sale. The commodity description of labor, land, and money is entirely fictitious.’ In a society shaped on the basis of such illusion, the following takes place:

Robbed of the protective covering of cultural institutions, human beings would perish from the effects of social exposure, they would die as the victims of acute social dislocation through vice, perversion, crime and starvation. Nature would be reduced to its elements, neighborhoods and landscapes defiled, military safety jeopardized, the power to produce food and raw materials would be destroyed. Finally, the market administration of purchasing power would periodically liquidate business enterprise, for shortages and surfeits of money would prove as disastrous to businesses as floods and droughts in primitive society.<sup>02</sup>

**02** Karl Polanyi, *The Great Transformation: The Political and Economic Origins of Our Time* (Boston: Beacon Press, 1944), pp. 72-73.

As this devastation was taking place, 19<sup>th</sup> century thinkers following Adam Smith continued to oppose state intervention and to defend the market order. As regulations accelerating the commercialization of agriculture and the Gold Standard system, which turned money into a commodity and made it impossible to combat economic crises by regulating money supply, were established, earlier forms of poverty relief were abandoned so that labour could also be treated as a commodity, with its value determined on the market. Minimum wage laws were of course not in the picture. The point agreed upon was a ‘scientific and economic’ stance against poverty; once the poor were left to





market forces, everything would be fine. However, Smith's optimism had now been replaced with the understanding that poverty and suffering were part and parcel of 'the wealth of nations'. Polanyi summarizes the dismal self-confidence of the period in reference to Townsend's work written shortly after the publication of Adam Smith's *The Wealth of Nations*: 'Hunger will tame the fiercest animals, it will teach decency and civility, obedience and subjection to the most perverse. In general, it is only hunger which can spur and goad the poor on to labour; ...hunger is not only peaceable, silent, unremitted pressure, but as the most natural motive to industry and labour, it calls forth the most powerful exertions; and... lays a lasting and sure foundation for free will and gratitude.'<sup>03</sup>

**03** Polanyi, pp. 113-114.

In brief, hunger was seen, within the 19<sup>th</sup> century market economy, as the best way of disciplining the poor. However, this 'fact', consistent with the economic science of the century did not eliminate the unsustainability of a society organized on the basis of commodity fiction. Regretfully, labour was not a commodity and even 19<sup>th</sup> century society could not remain entirely indifferent to a situation where people who could not make a living by selling their labour would simply die of hunger. Therefore, along with the approach which surrendered the fate of humanity to the market, philanthropy also appeared on the agenda. As he spoke of the benefits of hunger, Townsend also mentioned the benevolence of the wealthy. '...Can in nature anything be more beautiful than the mild complacency of benevolence...' he asked, and compared the gratitude evoked by voluntary philanthropy and the coldness of formal public assistance.<sup>04</sup>

**04** Polanyi, p. 118.

Alexis de Tocqueville, another thinker who implicitly believed in the inevitability of inequality and the coexistence of poverty and wealth, denounced all legal regulations in combating poverty in his *Memoir on Pauperism* published in 1812, and entrusted the poor to the benevolence of the wealthy:

...individual alms-giving established valuable ties between the rich and the poor. ... A moral tie is established between those two classes whose interests and passions so often conspire to separate them from each other, and although divided by circumstance they are willingly reconciled.<sup>05</sup>

**05** Alexis de Tocqueville, *Memoir on Pauperism* (Chicago: Ivan R. Dee, 1997), p. 60.

According to this view, state intervention, in addition to its myriad drawbacks, is unwelcome also because it destroys this 'valuable tie' established by voluntary charity. This conservative liberal approach typically exemplified in Tocqueville, was aware, with great sagacity, that it had to introduce philanthropy along with the motive of individual self interest if it was to be successful in its categorical opposition to state intervention. Thus, in the second half of the 19<sup>th</sup> century, England, the stronghold of market economy, witnessed a heady boom of philanthropy organized on a voluntary basis.<sup>06</sup>

**06** Gertrude Himmelfarb, *Poverty and Compassion: The Moral Imagination of Late Victorians* (New York: Vintage Books, 1991).



Nevertheless, the tear-inducing examples of philanthropy were not very effective in the face of the unsustainability of society organized on the basis of commodity fiction. As Polanyi stated, those who pointed to this particular fact, which increasingly became evident after the First World War and with the Great Depression, were accused of ignorance and populism by liberal economists and the politicians in their tow. It was in such an environment that the rise of fascism took place. Societies were trying to protect themselves from the destruction brought on by the market economy, and they did not necessarily go about this in rationally and morally acceptable ways. The post-Second World War order that was established after the social and human tragedies of the first half of the 20<sup>th</sup> century was one where the market was placed under social control. In *The Great Transformation*, published in the period when this new order was beginning to take shape, Polanyi spoke not natural human tendencies, but of human will. Whether or not freedoms could be protected in the new order depended on the way social objectives would be set and institutions would be formed.

With the rise of neoliberalism at the end of the 20<sup>th</sup> century, the belief in the self-regulating market economy re-emerged and the and the lack of faith in measures taken by human will in accordance with human aims was re-asserted. It is no coincidence that philanthropy also re-appeared on the agenda in this era. In fact, developments of the last three decades of neoliberalism do in a sense recall the transition from Smith to the conservative liberalism of the 19<sup>th</sup> century. In the 1980s an ideological approach defined by the belief that the market economy would naturally emerge with the removal of state intervention to assure that the economy and and society would function in the best possible manner for everyone was predominant. Among maxims reflecting this approach were ‘the state is not the solution but the problem’ or the maxim immortalized by Margaret Thatcher, the Prime Minister of Great Britain, ‘there is no such thing as society, there are only individuals and their families.’

However, in the 1990s, when social and human problems caused by the global market economy reached a point where they could no longer be ignored, this approach began to change, and new models of governance articulated to the market economy were introduced. Voluntary institutions and charitable associations were ascribed a very significant role in these models. The author of an article published in *The Guardian* newspaper referred to this development in a cynical tone: ‘The 19<sup>th</sup> century was the age of capitalism, the 20<sup>th</sup> the age of socialism. The 21<sup>st</sup> will be the age of charity, or so we are given to hope.’<sup>07</sup> The author of the article does not mention the place of charity in 19<sup>th</sup> century capitalism, therefore the quote may be said to exaggerate the uniqueness of the present situation. But it is true that the

**07** S. Jenkins, ‘Welfare State Is Waning. Bring on the Philanthropists’, *Guardian* (June 28, 2006).



**08** See World Bank, *World Development Report 1997* (New York: Oxford University Press, 1997).

**09** 'Equal citizenship status', is a concept developed by T.H. Marshall in one of his most important articles constituting the theoretical framework of welfare state practices. See: T.H. Marshall, 'Citizenship and Social Class', in *Class, Citizenship and Social Development* (New York: Doubleday and Company, 1964)

philanthropic bent of our times resides within a more elaborate system of welfare governance than that of the 19<sup>th</sup> century. It relies on novel forms of collaboration between the state, the private sector and non-governmental organizations in an institutional structure which we find systematically discussed in World Bank publications.<sup>08</sup> As revealed by the entry into everyday language of the concept of 'social entrepreneurship', philanthropy has now become a real industry and this industry works hand-in-hand with the state as much as it does with the private sector. Consequently, the boundaries between the institutional realms of the state, the private sector and voluntary associations have become blurred and "fluidity", one of the characteristics attributed to the "postmodern aura", has also become a feature of the social policy environment. What is lost through these developments is the concept of social rights as found in social welfare state practices of the 20<sup>th</sup> century, which were shaped under the strong influence of the belief in the existence of a socialist alternative. When those social rights which provide a platform for the poor to share the same 'equal citizenship status'<sup>09</sup> with other members of society are lost, what remains is a model of society where the subsistence of some people is confided to the benevolence of others. The basic inequality between those who find themselves on the giving and taking sides of the gift relation is easily overlooked. This model is still with us, although the current global economic crisis has once again brought to the fore certain questions about the sustainability of such a model.

### Scenes from the century of charity in Turkey

Contemporary spirit of philanthropy has come to Turkey when a government with an unprecedented faith in self-regulating market economy was in power. It should not be forgotten, however, that Turkey never had a fully developed welfare state, and the concept of social rights was restricted to the rights of civil servants and other formal sector employees. In a country where even today informal employment is higher than 80% in agriculture and almost at 30% in the manufacturing industry, we can say that the concept is used in a context of dual citizenship status. Some people were covered by the formal social security system. Others, it was assumed for a long time, would rely on family ties and other informal relationships of solidarity to avoid destitution in old age, ill health, unemployment and poverty. According to the leaders of the Justice and Development Party (AKP), which came to power in the immediate aftermath of the 2001 economic crisis, the crisis had not led to a 'social explosion' mainly because of the strength of "our" family ties and Islamic solidarity culture. The government's faith in the market was absolute, and its determination towards keeping their promises made to the IMF to maintain budgetary discipline was firm. In



other words, the political environment was not quite suitable for the introduction of a formal policy of social welfare.

Nevertheless, both the frailty of family ties to provide protection to the poor and the limits of private charity were clearly revealed within the context of the economic crisis of 2001. More significantly, it was observed that poverty did not disappear in the period of high growth that followed the crisis, and it did not only affect the unemployed but the employed, too. In the 2002-2007 period, during the first AKP term in power, the average annual growth rate stood at 7.5 %. However, according to Turkish Statistical Institute data, 18.6 % of the population of Turkey in 2007 had an income below the poverty threshold, which itself had been set very low in the first place (monthly 619 YTL for a family of four). This figure rose to above 27 % for casual workers and above 23 % for the self-employed. The poverty rate among unpaid family workers stood at 27.6 %. According to a recent OECD report, with the exception of Mexico, Turkey has the highest rate amongst OECD countries. In terms of child poverty, Turkey is the first.<sup>10</sup>

10 OECD, *Growing Unequal? Income Distribution and Poverty in OECD Countries* (2008)

However, even without recourse to this statistical information, the extent of the problem was apparent. Therefore, even the AKP government had to introduce some measures in the field of social assistance to combat poverty. These measures excluded a rights-based approach that would involve regular cash transfers to the poor on the basis of transparent criteria. It was not the concept of social rights but the logic of charity that shaped these measures. Local welfare administrators were invested with significant discretionary powers to distinguish between the “deserving” and “undeserving” poor, assistance was irregular and often in-kind. In the field of social assistance thus dominated by the logic of charity, voluntary philanthropy took on an increasingly greater importance.

As the General Directorate of Social Assistance, Turkey’s most important welfare institution, operated by appealing to the notions of Islamic charity, with the presence of philanthropists on the boards of its local units of administration, the distinction between public assistance and private benevolence has lost its significance. At the same time, municipalities formed “social funds” and began collecting donations from local business people. Non-governmental organizations (NGOs) providing aid for the poor also began to expand their field of operation, often in collaboration with the state. These developments were clearly in line with the neoliberal welfare governance model observed on an international level. But it was in a manner unique to Turkey that the economic and political consequences of these developments were to unfold.

In this regard, one interesting example concerns *Deniz Feneri* (the Lighthouse), one of the most important NGOs active in the field of assistance to the poor. This organization emerged from a

television program on poverty and charity on *Kanal 7* (Channel 7), a television channel with an Islamic political outlook that was initially owned by the municipality and then privatised. These names also appeared in a big scandal that erupted in Germany last year and ended with several prison sentences for the administrators of a charity organization called the Lighthouse and a television channel called Channel 7, both based in Germany but informally affiliated with their Turkish counterparts. The scandal involved the use of rather substantial donations collected from Muslim residents in Germany in irregular ways to serve economic and political interest in Islamist circles, which might extend to some prominent JDP members. There is currently a court case on the same name going on in Turkey, with hearings closed to the public.

Independently of how the court case in Turkey would end, the scandal has been instrumental in exposing the dimensions of the political economy of Islamic charity and its potential contribution to sectional interests. In fact, a closer inspection immediately reveals how the purchase, transport and storage activities of the aid-in-kind distributed by the foundations of Social Assistance and Solidarity could turn into a mechanism of creating profit opportunities for certain entrepreneurs, or how the donations made to the social funds of municipalities could play the role of ‘social bribes,’ for instance in facilitating the bureaucratic procedures in business operations that require approval from local administrations.

Before the last local elections held in 2009, a series of further developments highlighting the political implications of the existing system of social assistance sent shock waves through public opinion. Here, too, the logic of development was quite sound. In cases where poverty relief was carried out through regular cash transfers distributed according to transparent criteria, one could expect that the beneficiaries would regard assistance as a right and would not feel indebted towards the providers of assistance. On the other hand, assistance provided as charity would bind the recipient to the donor with feelings of gratitude and obligation, as expressed by those anthropologists who underlined that “there are no free gifts”. Even in cases where there are no actual feelings of gratitude, the fear that assistance might be cut could influence the outcome of political elections. At least this is what was expected. During the local election campaign -to which the ruling party attached great importance- assistance distributed both by the charity organizations of religious communities close to the government and the General Directorate of Social Assistance increased and mainly targeted the population in poverty-stricken Kurdish areas. In certain cities where electoral competition was particularly intense, social assistance activity took on an appearance that deserved

the accusation of being ‘election bribery’. At the point where durable consumer goods were being distributed to some families in the city of Tunceli, where right-wing parties have rarely been successful, the Supreme Election Council intervened, but the decision of the Council was not heeded by the governor of the city. Another interesting detail in the whole episode was that the durable consumer goods distributed as social assistance were purchased from a retailer in another city. It can easily be guessed that this order, placed at a time when the recent economic crisis was beginning to affect sales, put the aforementioned retailer among the supporters of the ruling government. As the reaction grew to the Tunceli incident where the political economy of charity had reached its logical consequence, the prime minister’s verdict regarding the case appeared in the newspapers: ‘Charity is a legitimate part of our culture.’

### Conclusion

These scenes of charity take place in a period when the world and Turkey are feeling the effects of a crisis on a scale comparable to the Great Depression of 1930 witnessed by Brecht and Polanyi. Today as much as back then, the sustainability of a market economy supported by charity looks suspect. But the situation today has a further aspect. Universal suffrage is no longer exceptional and in a social context where the poor are also citizens with political rights, the protection of the existing system by confiding the livelihood of the poor to sentiments of charity becomes a bit more difficult. As a matter of fact, there is another lesson to be learned from the Turkish example, beyond its general bleakness. The ruling party lost a considerable amount of votes in the recent local elections. Election results, especially those in the poor Southeast, reveal that alms do not only fail to fill stomachs but that people do not exchange their political rights for charity. This is an important lesson to remember as we try to ‘make sure that those who now are starving / Get proper helpings when we do the carving.’<sup>11</sup> However, we can also expect that those who put their faith in the market economy and their trust in charity will resist seeing this. A lot remains to be done by artists who share Brecht’s outlook and Polanyi’s vision to show them what they should be seeing. ✘

**11** Bertolt Brecht, *The Threepenny Opera*, ed. and trans. by Ralph Manheim and John Willett (Methuen Drama, 1979).



**AYŞE BUĞRA** completed her higher education in Canada and received her Ph.D. from the Department of Economics at McGill University. She teaches at the Atatürk Institute for Modern Turkish History at Boğaziçi University and is one of the founding directors of the Boğaziçi University Social Policy Forum research centre. She has worked in the fields of development economics, history of economic thought and economic methodology, history of entrepreneurship and comparative social policy. Her books include, *İktisatçılar ve İnsanlar: Bir Yöntem Çalışması (Economists and People: A Study on Method, İletişim, 1995; 6th edition, 2008)*, *State and Business in Modern Turkey* (State University of New York Press, 1994), *State, Market and Organizational Form* (with Behlül Üsdiken, Walter de Gruyter, 1997), *İslam in Economic Organizations* (TESEV/Friedrich Ebert Foundation, 1999), *Devlet ve Piyasa Karşıtlığının Ötesinde: İhtiyaçlar ve Tüketim Üzerine Yazılar (Beyond the State-Market Opposition: Essays on Needs and Consumption, İletişim, 2000; 2nd edition, 2003)*, *Reading Karl Polanyi for the 21st Century: Market Economy as a Political Project* (with Kaan Ağartan, Palgrave MacMillan, 2007), *Kapitalizm, Yoksulluk ve Türkiye’de Sosyal Politika (Capitalism, Poverty and Social Policy in Turkey, İletişim, 2008; 3rd edition, 2009)*. She has also published many essays in anthologies and academic journals. Ayşe Buğra is also the translator into Turkish of Karl Polanyi’s *The Great Transformation*.

**Brecht’s is rather the Germany in which Nazism is akin to all conservative regimes everywhere, and to the very spirit of repression as it slumbers in a petty-bourgeois population: not yet even the non-Holocaust fact of sheer ethnic massacre (as we see it everywhere from Yugoslavia to Central Africa and India), but simply the ‘mentality’ of a people who welcome radical Nazi conservatism and its spectacle pleasures (Nuremberg) and modernist developments (VWs, television, the Autobhan): that deeper truth, not of hatred, but of *ressentiment*, from which violence can surge just as surely as from the more dramatic or ‘noble’ emotions. This ‘deutsche Misère’ is then not to be factored back into some culturalist picture of Germany as a unique and enigmatic historical tradition, but rather to be generalized, and made a part of our own national self-analysis, our own criticism-self-criticism, were we ever really prepared to confront such a thing.**

**Fredric Jameson, *Brecht and Method*  
(London, New York: Verso, 1998), p. 14.**



**Alimjan Jorobaev**, Bişkek Şehir  
Merkezi Meydanı'nda Namaz  
Kılan Adamlar | *Men Praying on  
the Central Square in Bishkek,*  
1982–2005

# History is Real:

*Allegories of Class Collectives, Self-government, 'Autonomization'*

**Darko Suvin**

**B**recht's life was shaped and 'overdetermined' by the huge political earthquakes of World War I, the Leninist 'storm and stress', Fascism, Stalinism, World War 2, Cold War. Only semi-ironically, a well-known poem of his was directed to 'Poor BB', and it ends with 'the earthquakes to come' amid which he hopes to keep his pleasures glowing –in the emblematic image of cigar, uniting oral metonymy and genital metaphor. Next to

Russia (and the *cordon sanitaire* around the USSR, from Finland through the Balkans to Turkey, Iran, and then China), Germany, that 'middle kingdom' of Europe, felt the stress of the moving tectonic plates most strongly: Brecht saw the World War and attempted revolution as closely as one could without being engulfed by them. He landed in a Berlin hospital for undernourishment in his mid-twenties, he watched the 'social-democratic' directed police shooting at workers on May First, and an anecdote has him even listening to Hitler in Munich beerhalls before the first attempted *putsch* in 1923. For sure, he concentrated grimly on 'the housepainter' between 1931 and 1945: almost –or quite– directly in the magnificent failure of *Roundheads and Peakheads*, and then in *Ui, Schweyk, Terror and Misery of the Third Reich*, and innumerable other poems and writings –not least one of the great pamphlet-essays of our age of obfuscations, *Five Difficulties in Writing the Truth*; but also in *Mother Courage*, that clear allegory of fake profit in warfare, and very possibly even in his exasperated response to the 'blond beast' empathizing, the splendid and still fertile *Lehrstücke*.<sup>01</sup>

The movement of tectonic plates provoking all such earthquakes, we ought

**01** In relation to the *Lehrstücke*, Jameson is one of the few English-language critics to have recognized the path-breaking theses of Reiner Steinweg. He gives also some hints for the proper approach to the great oratorio of *Die Massnahme* (*The Measures Taken* is, in spite of the wrong plural –there is only one measure that counts, the wiping out of the Young Comrade– the best shot at this untranslatable title) which is, together with *The Horatians and the Curiatians*, one of the two culminations of these 'learning plays.' In it Eisler played Bach to a certain Leninism and Brecht figured the 'militant Church' severity of it. Nobody has yet managed to find a proper use for it: neither the Left critics, who attempted to wash their hands of it, not seeing that clean hands often get cut off, nor the 'centrist formalist' ones, who saw the affinity to Jesuit militancy but not the worldly tensions around mortality, born of a different doctrine.

to have learned, occurs in magmatic depths we do not understand well. We can only say that something like Fordism and the Welfare-Warfare State was transforming with equal intimacy our categories of economy, technology, and belief (ideology, or brainwashing if you wish). On the Left, Brecht was together with Gramsci (to whose stances toward culture-cum-politics he has astounding similarities)<sup>02</sup> the first lonely thinker to realize this meant an epoch-making break in history. And the kinship to Gramsci is also striking in a matter of overriding importance for both: the steadfast, life-long, and central orientation in all of Brecht's life-worlds towards not only collectives, but specifically *self-governing collectives*. This was the steady bark and compass amidst the hurricanes he met 'who had hats on.'

Here too, much more than doctrine is involved: Brecht's just could not work at any major project without a group of friends for dialogue partners; even though he was then as a rule the first among equals (the only true equals he acknowledged were people whose special skills he did not share: Neher the painter, Eisler the musician, Weigel the actress). This began with his Augsburg high-school group, probably culminated in size and complexity in the Berlin days, and continued even in emigration where a couple of women collaborators fled from country to country together with Brecht, Weigel, and their children; and in East Berlin (GDR) he had his old friends, half a dozen of highly capable theatre assistants as well as official pupils from the Academy of Arts. Brecht's works contain many lines, phrases or stage arrangements he had accepted from suggestions or drafts by collaborators, but anything he incorporated was given the unmistakable imprint of his stance and rhetoric, which had by then permeated the group of collaborators anyway. Much ink has lately been

spilled in vain trying to prove that the collaboration in texts Brecht wrote or staged came mainly from women (this is quantitatively inexact), and at that from women of whom he had carnal knowledge (and it is exact that Hauptmann, Steffin, and Berlau were among his most assiduous collaborators). However, when he and his collaborators remembered, they were generously acknowledged (often they did not bother), even if one clearly could, especially after Brecht's 1954 breakthrough to world fame, fault the money distribution. Most important, the group –Brecht's 'workshop'– was not only united in the belief they were working for the common (vague) goal of a world revolution, but it is also clear that Brecht gave the collaborators, both in their work and in their lives, as much as he got. To tell women who stuck with him, not without tensions, through thick and thin that this or that critic today knows better how their lives should have been conducted seems arrogant.<sup>03</sup>

The collective way of working, the 'workshop' with partners and disciples, is comparable to any painter's studio before

romanticism or movie studio today; and if the publishers' profit striving and the German editors' doctrinaire individualism could ever be overcome, many Brecht works should be attributed to 'Brecht and His Workshop' –as Giotto's or Rembrandt's works are without causing fuss. As usual, Brecht's originality was to have returned, with suitably large changes, to pre-capitalist ways of behaving. This was above all a method which acknowledged that ours is a century torn between the manipulable 'masses' of capitalist demagogy and

**02** See W.F. Haug, *Philosophieren mit Brecht und Gramsci*, (Hamburg, 1996).

**03** See for the most balanced account, which does not divorce feminism from class politics, Sabine Kebir's *Ein akzeptabler Mann?*, Berlin rev. edn. 1998, and *Ich fragte nicht nach meinem Anteil*, Berlin 1997 (on Elisabeth Hauptmann); cf. my review article of the latter, 'Sabine Kebir, *Ich fragte nicht nach meinem Anteil*,' *Brecht Yearbook* 24 (1999): 386–96.

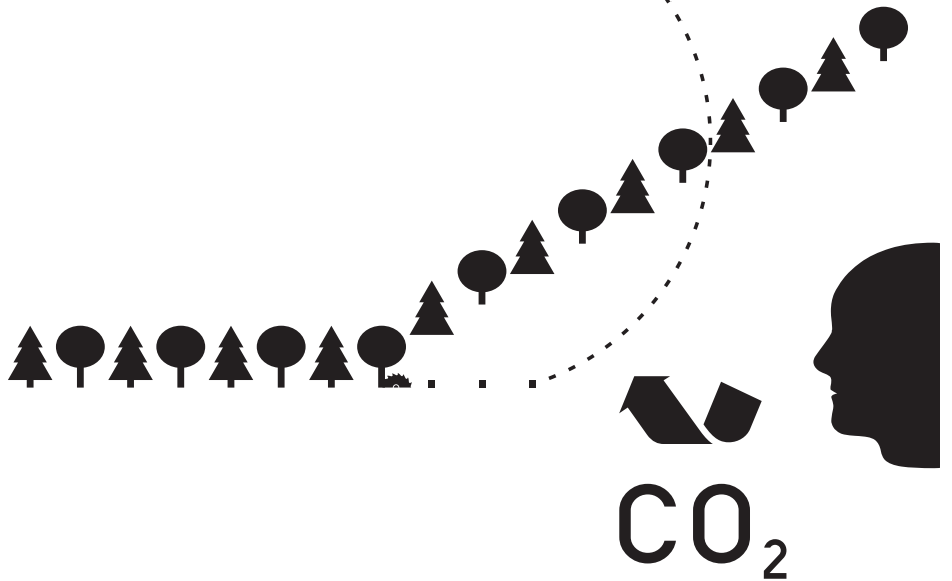
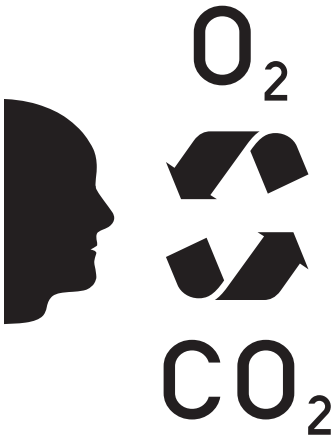
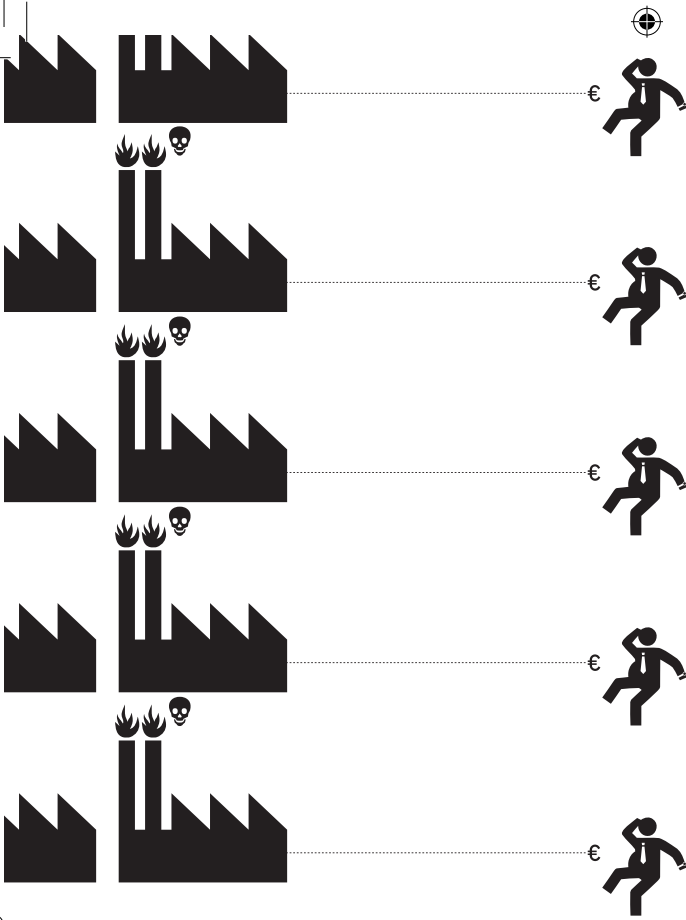
its kindred entertainment industries (see Brecht's essay 'The Theatricality of Fascism') – and the only efficient alternative, self-governing collectives as creative working groups. One can see how such a collective should work in the exemplary behaviour of the Boy in Brecht's two playlets, *He Who Says Yes* and *He Who Says No*: in a situation of dire and demonstrated necessity, he consents to sacrifice his life in order to prevent the wipeout of the whole community. But dire necessity – say war or civil war – is, or ought to be, the exception and not the rule in human affairs (Stalin thought otherwise). As a rule, the group is here to protect its member – and especially a child, its future. After reasonable consultation where arguments are evaluated according to how they fit the concrete situation rather than according to the speaker's hierarchical position, and total necessity is not proven, the Boy withholds consent in the second playlet. The whole group follows his better argument. This double parable indicates Brecht's halfway house between the special, limit-case of Lenin's Party, whose Great Law (doctrine) must be followed for dire survival, and Luxemburg's Councils (*Räte*, *soviets*), which would be the norm for collective decisions of self-governing socialism. In the 'cold Chicago' of the lockouts and Depression, Brecht embraced the Leninist translation of Dantean hell into opposed frontlines of class struggle, as the political embodiment of his permanent epistemological 'actant' Contradiction (see Jameson 81ff.). But obversely, Galileo can only constitute a Science to Make the Life of People Easier (a friendly, in fact socialist science), when flanked by an allegorical mini-collective comprising a manual worker (the lensmaker Federzoni), an ethical peasants' son (the Little Monk), and a curious youngster (Andrea), so that in the end his real treason is to have sundered curiosity from ethics and labour, to have taught Andrea 'pure science' of the bourgeois, atom-bomb kind.

Brecht could only go about constituting the Berliner Ensemble by making it a Luxemburgian Council, abhorred and isolated by the Stalinists in power.

Jameson therefore rightly collocates a brief chapter on Brecht's 'autonomization' effects in narrative (43-51) into the part that deals with doctrine (*Lehre*, the Teaching). Semantic and syntactic form are consubstantial with the message here, the montage procedure (even thematically foregrounded in *Man is Man*) shows off different possibilities for choosing according to different interests and values. Jameson argues that Brecht's formal categories 'apply... to the collectivity itself' (71): the forms are allegorically linked to the postulated and induced audience; this justifies the central refusal of a catharsis assuming a 'general human nature.' What Sabine Kebir calls the 'Courage effect' – not decreeing conversion to 'rightness' on the stage but letting the contrary of it transmit an awful warning to the spectator – opens up a possibility not only of appealing to those not sharing the doctrine, but also (as in the *Yeasayer / Naysayer*) to question the doctrine as to its concrete rightness. Brecht's maxim ran, 'The learner is more important than the Teaching'; and real learning can only come about when the concrete particularity of the embodied situation counteracts and supplements the levelling force of conceptual reason, allowing actors and agents the choice of how best to fit the new situation, while the allegorical exemplarity escapes one-dimensional naturalism and makes their choice exemplary *for us*. Thus, each autonomous – as it were self-governing – situation acquires equal rights before the judgments of embodied reason submitted to the audience as a 'Control Chorus' (as in *The Measure Taken*). ✖

---

This is the second excerpt from Darko Suvin, "Centennial Politics: On Jameson on Brecht on Method", originally published in the *New Left Review* 1/234, March-April 1999, pp. 127-140.



# Kapitalist Dünya Ekonomisi Çin'in Yükselişine Dayanabilir Mi?

Minqi Li

**1960**'lı yıllar dünyanın "eski" sistem karşıtı hareketlerinin doruğuna işaret etti. (Merkezin proleterleşmiş işçi sınıflarına dayanan) Sosyal demokrat hareketler (esas olarak çevre ve yarı çevrenin işçi ve köylülerinin çıkarlarıyla özlemlerinin cisimlendiği) komünist hareketler ve (çevre ve yarı çevrenin yerli burjuvazisiyle orta sınıflarının önderlik ettiği) ulusal kurtuluş hareketleri dönemsel gerileme ve yenilgiler yaşasalar da, 19. yüzyılın ortalarından 20. yüzyılın ortalarına dek gittikçe güçlenmişti; 1960'lara gelindiğinde bu hareketler dünya çapında devlet iktidarına gelmişti. 20. yüzyıl ortalarında ABD hegemonyasının pekişmesi, merkezde işçi sınıflarına, çevre ve yarı çevrede halklara verilen önemli tavizleri içeren yeni bir küresel toplumsal uzlaşmaya dayanıyordu.

Daha önceki hegemonik geçişlerde, devletlerarası, kapitalistlerarası çatışmaların yoğunlaşması toplumsal çatışmaların yoğunlaşmasının habercisi olmuştu. 1960'larda ise küresel kapitalist krizi ve ABD ekonomisinin çöküşünü haber verip şekillendiren, işçi sınıfı militanlığının ve "üçüncü Dünya" isyanlarının tırmanması oldu.<sup>01</sup> Toplumsal tarihin "sür'at kazanmasıyla", modern dünya sistemi kendi toplumsal uzlaşmasının tarihsel alanını tüketiyordu. 1960'ların politik ve ekonomik durumu, krize reformcu (yani, küresel düzeyde gelirin yeniden dağıtılmasına ve fiili talebin genişletilmesine dayanan) bir çözüm getirilmesine izin vermiyordu. Kriz, ancak ya var olan dünya sisteminin devrimci bir tarzda alaşağı edilmesi ve küresel dönüşüm yoluyla, ya da, kapitalist dünya-ekonomisi korunacaksa, küresel kapitalistlerin yitirdikleri mevzilerin en azından bir kısmını geri kazanmasına olanak veren yeni bir koşullar bütününün oluşturulmasıyla çözülebilirdi.

Immanuel Wallerstein, 1975'te, *Altıncı Sorokin Dersi*'nde, iki tarihsel çözüm arasında süregiden mücadeleyi değerlendirerek sonucu belirleyecek çarpışmaların Çin'de, ABD'de ve yarı çevrede cereyan edeceğini ileri sürmüştü.<sup>02</sup> Bu çarpışmaların sonucu uzun zaman önce alındı, şimdi bizi ilgilendiren sorun, kapitalist dünya-ekonomisinin o zamandan beriki gelişiminin küresel sınıf

**01** Beverly J. Silver ve Eric Slater, "The Social Origins of World Hegemonies," ("Dünya Hegemonyalarının Toplumsal Kökenleri") Giovanni Arrighi ve Beverly J. Silver (haz.), *Chaos and Governance in the Modern World System (Modern Dünya Düzeninde Kaos ve Yönetişim)* içinde (Minneapolis ve Londra: University of Minnesota Press, 1999), s. 211-216.

**02** Immanuel Wallerstein, *The Capitalist World-Economy: Essays by Immanuel Wallerstein (Kapitalist Dünya Ekonomisi: Immanuel Wallerstein'in Yazıları)* (Cambridge: Cambridge University Press, 1979), s. 244-249.

mücadelesinin yeni bir yükselişinin koşullarını yeniden nasıl hazırladığı ve yarı çevrenin belirleyici savaş alanı olarak nasıl yeniden öne çıktığıdır.

### **Kapitalist dünya-ekonomisinde yarı çevre**

Büyük çoğunluğun sömürülmesine dayanan bütün toplumsal sistemler şu soruyla karşılaşır: Sömürülen çoğunluğun birleşik isyanı nasıl önlenebilir? Bu soruna etkili bir çözüm bulmadıkça hiçbir sömürü sistemi uzun ömürlü olamaz. Tarihsel olarak bu sorun, çoğunluğu “daha geniş bir aşağı tabaka ile daha dar bir orta tabakaya” bölmek suretiyle “çözülmüştür.” Orta tabaka hem sömürücüdür hem sömürülür. Yönetici seçkinler, orta tabakanın artı ürünün bir parçasını elde etmesine izin vererek sömürülen çoğunluğun potansiyel politik önderliğini satın alır.

Siyasal bakımdan bir devletlerarası sistem olarak örgütlenmiş olan kapitalist dünya ekonomisi açısından gerekli çözüm daha karmaşıktır. Modern dünya sisteminin karşısındaki sorun iki katlıdır: Her devlet içinde çoğunluğu oluşturan sömürülenlerin birleşik politik isyanı nasıl önlenecektir ve de sistem içindeki nüfusun büyük çoğunluğunu içeren dezavantajlı devletlerin birleşik politik isyanı nasıl engellenecektir? Bu iki katlı soruna da iki katlı bir çözüm bulunmuştur. Her devlet içinde, çalışan nüfus büyük çoğunluk ile görece ayrıcalıklı bir “orta sınıf” ya da “işçi aristokrasisi” arasında bölünür. Bundan başka, sistemik düzeyde, devletler hiyerarşisi üç katmanlı bir yapı üzerine kurulur. (Dünya artı değerinin esas kütlelerini elde eden) Merkez devletler ile (kendilerine alakoyduklarından çok daha fazla artı değer üreten) çevre devletler arasında, dünya-sisteminin istikrarı için zorunlu olan yarı çevreyi oluşturan bir grup devlet bulunmalıdır.<sup>03</sup>

03 Age., s. 22-23.

Ama bir yarı çevre devleti nedir? Hangi devletler yarı çevre devletidir? Başlama noktası olarak bir yarı çevre devleti, kapitalist dünya-ekonomisi içinde hem sömüren hem de sömürülen bir devlet olarak tanımlanabilir. Merkez devletleri yüksek ücretler-yüksek kâr oranlarıyla, çevre devletleri düşük ücretler-düşük kâr oranlarıyla karakterize olurken, yarı çevre ülkeleri ücret oranları ve kâr oranları bakımından olduğu kadar, ürettikleri ürünler bakımından da bu iki kategorinin arasında yer alır. Yarı çevre ülkelerin çevre ülkelerle ticaretlerinde artı değer elde ederken, merkez ülkelerle ticaretlerinde bu ülkelere artı değer aktardığı düşünülür. Bu durum, bir yarı çevre ülkesinin görece çeşitlilik gösteren bir ekonomiye sahip olduğunu ima eder. Mukayese edilecek olursa, bir çevre ülkesi dar anlamda (modern ya da piyasa yönelimli sektörde) uzmanlaşmış bir ekonomik yapıya sahip olma eğilimindedir ve genel olarak dış ticaretinde dışarıya artı değer aktarmaktan muzdariptir.<sup>04</sup>

04 Age., s. 71-72; 97.

Bununla birlikte, yarı çevre kapitalist dünya-ekonomisinin istikrarı bakımından vazgeçilmez bir rol oynadığından, yarı çevre “tanımı” kaçınılmaz olarak tarihsel ve siyasi bir boyut da içerir.





17. yüzyılda kuzeybatı Avrupa merkez haline gelir ve İspanya ile kuzey İtalya'nın kent-devletleri gerileyerek yarı çevre statüsüne düşerken, çevre, Doğu Avrupa ile Latin Amerika'ya içeriyordu. 19. yüzyılda, Latin Amerika aynı statüde kalırken Afrika ile Asya'nın büyük bölümü de çevre ülkeleri olarak kapitalist dünya ekonomisine katıldı. Yarı çevre ise ABD, Almanya, Rusya ve Japonya gibi birkaç "yükselen" ulusal devleti içerecek şekilde genişledi.<sup>05</sup>

05 Age., s. 26-30.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra yarı çevre grubu büyük bir genişleme gösterdi; yarı çevreyle ilgili 1979 tarihli bir makalesinde, Wallerstein yarı çevre ülkelerinin aşağıdaki listesini çıkardı:

Yarı çevre', ekonomik güç ve tarihsel arkaplan bakımından birbirinden çok farklı ülkeleri içerir. Latin Amerika'nın ekonomice güçlü ülkelerini içerir: Brezilya, Meksika, Arjantin, Venezuela, muhtemelen Şili ve Küba. Avrupa'nın bütün bir dış çeperini içerir: güney ucunda Portekiz, İspanya, İtalya, Yunanistan; Doğu Avrupa'nın çoğunluğu; kuzey ucunun Norveç ile Finlandiya gibi bazı parçaları. Bir dizi Arap ülkesini içerir: Cezayir, Mısır, Suudi Arabistan; aynı zamanda İsrail, Afrika'da en azından Nijerya ile Zaire'yi ve Asya'da Türkiye, İran, Hindistan, Endonezya, Çin, Kore ile Vietnam'ı içerir. Ve eski beyaz İngiliz Uluslar Topluluğu'nu içerir: Kanada, Avustralya, Güney Afrika, muhtemelen Yeni Zelanda.<sup>06</sup>

06 Age., s. 100.

Üstünkörü bir bakışla, Wallerstein'in yarı çevre listesinin görünüşte dünya nüfusunun büyük çoğunluğunu içerdiği hemen görülecektir. Bu ise, yarı çevrenin dünya-sistemini siyasal bakımdan istikrar içinde tutacak görece küçük bir "orta tabaka" olarak nitelenmesiyle çelişen bir durumdur.

Listeyi daha dikkatli incelemek, yarı çevre kümesinin kendi içinde üç alt kümeye ayrılabilirliğini gösterir. Birinci alt kümeyi Kanada, Avustralya, Yeni Zelanda ve Kuzey Avrupa'dakiler gibi "zengin" yarı çevre ülkeleri oluşturur. Bunlar, sistem ölçeğindeki işbölümünde açıkça sömüren taraftadır (yani, dış ticaretlerinde genel olarak artı değer transferinden yarar sağlarlar); yarı çevre statüsünde sınıflandırılmaları esas olarak bağımlı ya da "yarı koloni" jeopolitik rollerinden dolayıdır. İkinci olarak, Çin, Hindistan, Endonezya, Vietnam, Nijerya, Zaire gibi, gelir hiyerarşisindeki yerleri bakımından çevre ülkelerinden farkı bulunmayan büyük "az gelişmiş" ülkeler ya da ekonomice "yoksul" yarı çevre vardır. Bunların yarı çevre statüsüne girmesi, toprakça ve nüfusça büyüklüklerinin (kimi zaman hatırı sayılır bir "ileri teknoloji" sektörünü de içeren) görece çeşitlilik kazanmış bir ekonomiye sahip olabilmelerine ve devletlerarası sistemde önemli jeopolitik oyuncular olarak davranmalarına elvermesi sayesinde. Bu alt küme dünya nüfusunun yaklaşık yarısını içerir.

Son olarak Doğu Avrupa ve Batı Asya'daki benzerleriyle birlikte, Latin Amerika ve Doğu Asya'nın "yeni sanayileşmiş"



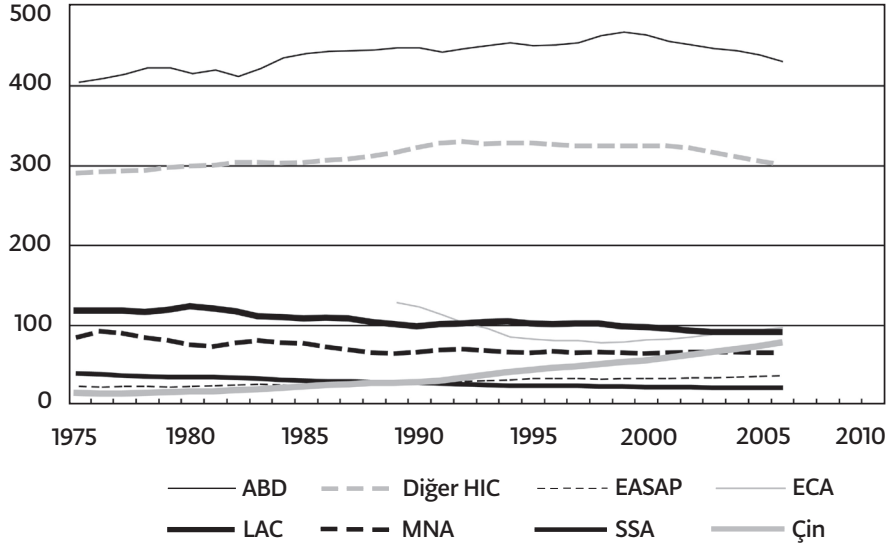
ülkelerini içeren gerçekten “orta” olan orta tabaka vardır. Bunlar, 1960 ve 70’lerin kalkınmacı “başarı öyküleri”nin ve modernleşme ideolojisinin asıl bayraktarlarıdır. Bu alt kümenin üyeleri yarı çevrenin “hali vakti yerinde” olanları diye adlandırılabilir. Merkez kuşağın dışında, (yerli kapitalistler, meslek sahibi/fikir işçisi orta sınıflar, proleterleşmiş işçi sınıfı gibi) potansiyel olarak politik bakımdan güçlü toplumsal grupların çoğu bu kümede yoğunlaşmıştır. “Hali vakti yerinde” yarı çevredeki “ulusal” ya da “sosyalist” kalkınma, bu toplumsal gruplara somut maddi kazançlar kadar geleceğe ilişkin umutlar da sağlayarak, var olan dünya-sistemine yönelik en tehlikeli politik tehditlerin bir kısmının satın alınarak etkisizleştirilmesine yardım etmiş ve böylelikle kilit önemde bir istikrar rolü oynamıştır.

Bir orta tabakanın sömürücü bir toplumsal sistem içinde gerçekten istikrar sağlayıcı olabilmesinin gerekli iki şartı vardır. Birincisi, bu tabakanın var olan toplumsal sistemden önemli çıkarları olmalıdır. Yani, toplumsal artı üründen hatırı sayılır bir pay almalıdır. Bu genellikle, orta tabaka üyelerinin gelirlerinin geniş çoğunluk için “norm” olan gelire göre bir “orta sınıf” primi içermesi anlamına gelir. Fakat ikinci koşul da, söz konusu orta tabakanın alt tabakaya göre çok fazla geniş olmamasıdır. Orta tabaka çok geniş olduğu takdirde, gerek seçkinlere gerekse de orta tabakanın kendisine sömürebilecek çok az şey kalır. Eğer orta tabaka gerçekten çoğunluk haline gelirse, orta sınıf priminin hem maddi hem toplumsal değeri muhtemelen azalacak ve orta tabaka üyeliği gerek maddi gerek psikolojik bakımlardan daha az ayrıcalıklı hale gelecektir. Bu durumda ise yönetici elitlerin sömürülen azınlığın isyanından kaygılanmasına gerek kalmayabilir, çünkü bu durumda karşı karşıya kalacakları şey, çoğunluktaki orta sınıfın birleşik isyanı olabilir.

18. yüzyıla dek, kapitalist dünya-ekonomisi büyük ölçüde Atlas Okyanusu’nun iki yakasıyla sınırlıydı. Latin Amerika ile Doğu Avrupa’dan oluşan çevre, Kuzeybatı Avrupa’nın oluşturduğu merkez ile Güney Avrupa’nın oluşturduğu yarı çevreye göre yeterince genişti. 19. yüzyıldan itibaren kapitalist dünya-ekonomisi küresel bir sistem haline geldi. Asya ile Afrika’nın çevreleştirilmesi sömürülen çoğunluk “temel”ini önemli derecede büyüttü ve hem merkezin hem yarı çevrenin genişlemesine olanak tanıdı. Aşağı yukarı 1870’lerden sonra, Latin Amerika ve (Rusya’nın öncülüğündeki) Doğu Avrupa yarı çevre statüsüne yükselmişti. 1950’ye kadar, kişi başına düşen GSYİH bakımından yarı çevre, çevreye 3’e 1 ila 6’ya 1 arasında üstünlük sağlamıştır. 1950 yılı itibarıyla, (Kuzey Amerika ile Batı Avrupa’dan oluşan) merkez ile (Latin Amerika, Güney ve Doğu Avrupa ile Japonya’dan oluşan) yarı çevre kümelerinin her biri, dünya nüfusunun yaklaşık yüzde 20’şerlik kesimlerini temsil ediyordu. Aynı yıl, dünya nüfusunun yaklaşık yüzde 60’ı çevrede yer alıyordu.

1950'den sonra, eski sömürge ve yarı sömürgelerin devletlerarası sisteme katılması ve (aslında ABD hegemonyasında bir küresel anlaşma olan) "Soğuk Savaş" sayesinde merkezde olmayan bazı ülkelerin jeopolitik etkisinin abartılı bir önem kazanmasıyla, çok sayıda büyük "Üçüncü Dünya" ülkesinin politik bakımdan yarı çevre statüsüne yükseldiği söylenebilir. Fakat ekonomik bakımdan, "yoksul" yarı çevre dünya ortalamasının çok gerisinde kalmaya ve çevre ile yarı çevrenin toplam nüfusları dünya nüfusunun büyük çoğunluğunu oluşturmaya devam etti. Bu anlamda, kapitalist dünya-ekonomisinin "temeli" yeterince büyük kalıyordu.

O zamandan beri ne oldu? **Şekil 1**, (2000 yılı sabit uluslararası dolar bazından) dünyanın belli başlı bölgelerinin kişi başına düşen GSYİH endeksini gösteriyor: Çin, ABD, diğer yüksek gelirli ülkeler (YGÜ), (Çin hariç) Doğu Asya, Güney Asya ve Pasifik (DAGAP), Avrupa ve Orta Asya (AOA), Latin Amerika ve Karayipler (LAK), Orta Doğu ve Kuzey Afrika (ODKA) ile Sahra-altı Afrika (SA). Son beş küme yalnızca "düşük ve orta gelir" ülkelerini içeriyor. 1980 ve 90'lar tarihsel olarak hali vakti yerinde yarı çevre ülkeler açısından "kayıp yıllar" olmuş. 1980'den 2000 yılına dek, Latin Amerika (ortalama dünya GSYH'sinin oranı olarak) gelir endeksinin 120'den 95'e, Orta Doğu ve Kuzey Afrika bölgesi de 75'ten 64'e gerilediğini görmüş. Doğu Avrupa'nın gelir endeksi 1989'da 129 iken tam bir çöküşle 2000 yılında 82'ye inmiş.



**ŞEKİL 1** Kişi başına düşen GSYİH Endeksleri, 1975-2006 (dünya ortalaması = 100)

KAYNAK: Dünya Bankası, World Development Indicators Online

<http://devdata.worldbank.org/dataonline> (1 Kasım 2007 erişimi).

1975 ile 2006 yılları arasında Çin'in gelir endeksi 12'den 75'e fırlamış. "Kayıp yıllar"ın ve "Çin'in yükselişi"nin ortaklaşa etkisiyle Çin şimdi hızla hali vakti yerinde çevre ülkelerinin düzeyine yaklaşmaktadır. Endeksi 1975'ten 2006'ya dek 24'ten 37'ye çıkmış olan (Hindistan'ın önderliğindeki) Asya'nın geri kalanı da arayı kapatmaktadır. Sadece Afrika geride kalmış. Çin, Latin Amerika, Doğu Avrupa ile Orta Doğu, hep birlikte dünya nüfusunun yüzde 40'ını oluşturmaktadır. Bunlara Hindistan ile Asya'nın geri kalanı da katılırsa (ki Güney Asya nüfusunun büyük çoğunluğu "orta sınıf" tüketiciler statüsüne yükselecekse olacak olan budur), potansiyel olarak hali vakti yerinde yarı çevre kümesi dünya nüfusunun üçte ikisinden bile fazlasını oluşturacaktır. Geriye kalan küçük sömürülebilir "temel" bu son derece ağır orta ve yüksek "üstyapıyı" desteklemeyi ve dengelemeyi becerebilecek midir? Yoksa, üstyapının temelini çökertecek kadar ağırlaştığı mı ortaya çıkacaktır? Bu sorulara yanıt aramak için gelin mevcut dünya sisteminin politik yapısının öbür boyutunu inceleyelim: Ülkelerin kendi içlerindeki sınıf yapılarını.

### **Kapitalist dünya ekonomisinde sınıf yapılanmaları**

Kapitalist dünya-ekonomisinin işleyiş biçiminin sonuçlarından biri, dünya sisteminin farklı yapısal konumlarında yer alan çalışan sınıflar için birbirinden çok farklı gelir düzeylerinin olmasıdır. Ücret oranı ya da emek gücünün fiyatı, bütün metaların fiyatı gibi, "talep" ve "arz" tarafından belirlenir. Asıl soru şudur: "Talep" ile "arz"ı düzenleyen ve etkileyen toplumsal kuvvetler nelerdir?

Kapitalist dünya-ekonomisi içindeki işbölümü, metaların, sermayenin ve emeğin milyonlarca üretim ve mübadele zinciri aracılığıyla farklı coğrafi bölgeler arasında akmasına neden olur. Bu zincirler, "küresel meta zincirleridir." Her meta zincirinde belli miktarda bir artı değer (toplam katma değer ile üreticilerin yaşamak için ihtiyaç duydukları ürün miktarı arasındaki fark) üretilir. Ne var ki, genel olarak, meta zincirlerinin farklı aşamaları üzerindeki görece tekel güçlerinin farklılık derecesini yansıtır şekilde, üretilen bu artı değer ülkeler arasında eşitsiz dağılır. Görece tekeller, eğer belli üreticilerin diğerleri üzerinde teknik, örgütsel ya da politik bir üstünlükleri varsa kurulabilir. Genel olarak, bu eşitsiz dağılımdan merkez ülkeler kazançlı çıkar ve dünyada üretilen artı değerden orantısız derecede büyük bir pay alır. Çevre ülkeler ise zararlı çıkar ve bu artı değerın orantısız derecede küçük bir payını alır.

Bu yüzden, "talep" tarafında, dünya artı değerinin bu oransız dağıtım ve eşitsiz mübadele sistemi, dünya sisteminin farklı yapısal konumlarındaki gelirlerin (ve böylece ücret oranlarının) üst sınırlarını koyar. "Arz" tarafında ise, işçilerin biyolojik olarak belirlenmiş ihtiyaçları mutlak alt sınırları belirler. Bununla birlikte, ücret oranlarının reel ya da toplumsal alt sınırlarını belirleyen şey, sınıf mücadelesi, ya da, kendisi de devletler içinde



tarihsel olarak şekillenmiş sınıf yapılarının yansıması olan işçi sınıflarının pazarlık gücüdür. Bu anlamda, kapitalist dünya ekonomisinde bir devletin hayatta kalabilme gücü, alt ve üst sınırlar arasında yeterli büyüklükte bir manevra alanının bulunup bulunmadığına bağlıdır. İki sınır arasındaki bir “uyuşmazlık”, birikimi tahrip eder ve mevcut devlet yapısını potansiyel olarak dağılmaya sürükler.

İşçilerin pazarlık gücü emek örgütlenmesinin değişik biçimlerine göre değişiklik gösterir. Kapitalist dünya ekonomisindeki işçi sınıfları, emeğin nasıl örgütlendiğine ve görece pazarlık güçlerinin ne olduğuna bağlı olarak incelenecek olursa, çeşitli kümeler ayrılabilir: Yüksek nitelikli “profesyoneller, teknisyenler ve idareciler”, tümüyle proleterleşmiş ücretli işçiler, yarı-proleter “göçmen işçiler” ve yarı-proleter köylüler.<sup>07</sup>

07 Age., s. 102-103.

Yüksek nitelikli “profesyoneller, teknisyenler ve idareciler” kendi emek güçlerinin arzı üzerinde belli bir derecede tekel kontrolüne sahiptir ve emeklerinin nezaret altında tutulması genellikle zordur. Kapitalist sistem için stratejik önemde ekonomik ve toplumsal işlevler görürler. Sadakatlarını güvenceye almak için kapitalistler bu kesime “sadakat rantı” ödemek zorundadır ve bu yüzden bunların ücretleri diğer işçilerinkinden hatırı sayılır derecede yüksektir. Bu işçiler görece ayrıcalıklı bir maddi hayat sürdürdükleri ölçüde, kapitalist sınıf ile öteki çalışan sınıflar arasındaki “orta sınıfı” oluştururlar.<sup>08</sup>

08 Erik Olin Wright, *Class Counts: Comparative Studies on Class Analysis (Sınıf Önemlidir: Sınıfsal Analiz Üzerine Karşılaştırmalı Çalışmalar)* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997)

Tümüyle proleterleşmiş ücretli işçiler, çoğunlukla “formel (kayıtlı) sektör”de tam zamanlı işlerde çalışan, kentsel kesimdeki nitelikli ve yarı nitelikli işçilerdir. Parasal gelirlerini tümüyle ya da hemen hemen tümüyle ücretli emekten elde ederler.

Çoğunlukla yarı zamanlı ya da güvencesiz işlerde çalışan ve sık sık işsiz kalan kentsel kesimdeki niteliksiz ücretli işçiler yarı-proletaryaya girer. Ücret gelirleri temel ihtiyaçlarını karşılamaya yetmez, bu yüzden parasal gelirlerini takviye için, küçük piyasa alışverişleri ya da küçük meta üretimiyle uğraşmak ya da “enformel (kayıt dışı) sektörde” çalışmak zorundadırlar. Çevre ve yarı çevrede, pek çok yarı-proleter işçi zamanlarının bir kısmını kentte bir kısmını kırsal alanda geçiren “göçmen işçiler”dir. Bunların reel gelirlerinin önemli bir bölümü kırsal aile üretiminden gelir.

Kırsal kesimde yaşayan küçük meta üreticileri “köylüler” olarak bilinir. Çevre ve yarı çevrede köylüler ve yarı-proleterler çoğu kez aynı haneden çıkar. Birçok yarı-proleter ömrünün bir kısmını köylü olarak geçirir ya da aynı şekilde birçok köylü hayatının bir döneminde yarı-proleterlikle geçinir. Çevre ve yarı çevre bağlamında, kentli niteliksiz ücretli işçilerin yerini dolduracak kırsal yedek emek ordusu olarak işlev gördükleri ölçüde, köylüler “yarı-proleter” sayılabilir.

İşçi sınıflarının farklı bölümlerini reel gelirlerine yansıyan pazarlık güçlerine göre sıralayacak olursak, en yüksek pazarlık



gücüne ve reel ücrete sahip olanların profesyonel ve idareci işçiler (orta sınıf) olduğu açıktır. Çalışan sınıfların geri kalanına bakıldığında, tümüyle proleterleşmiş ücretli işçiler (proletarya) daha eğitilidir, daha etkili biçimde örgütlenmiştir, pazarlık gücü daha büyüktür ve daha yüksek reel gelir elde eder. Merkez ülkelerle karşılaştırıldığında, çevre ve yarı çevre ülkeleri, çoğunlukla daha küçük bir profesyonel orta sınıf ve tümüyle proleterleşmiş işçi sınıfı ama çok daha büyük bir yarı-proletarya ile karakterize olur.

**Tablo 1**, ABD'deki çağdaş sınıf yapılanması hakkında Gilbert ile Kahl ve Wright tarafından yapılmış iki çalışmayı karşılaştırıyor. Proletarya, dar anlamda tanımlanacak olursa nitelikli ve yarı nitelikli işçileri ya da ABD'nin ekonomik bakımdan aktif nüfusunun yaklaşık yüzde 30'unu içeriyor. Geniş anlamda bir tanım ise (stratejik konumları işgal eden yüksek nitelikli profesyonel işçilerin istisnasıyla) parasal gelirlerini tümüyle ya da hemen hemen tümüyle ücret gelirlerinden elde eden ve görece yüksek pazarlık gücüne sahip olan herkesi içerecektir. Bu geniş anlamdaki proletarya tanımı nitelikli ve yarı nitelikli

**TABLO 1** ABD'de toplumsal sınıf ve meslek yapısı  
(1990, toplam ekonomik bakımdan aktif nüfusun yüzdesi olarak)

SINIFLAR (Gilbert ve Kahl 1992)	SINIFLAR (Wright 1997)	MESLEKLER
Kapitalistler, 1% Üst-orta sınıf, 14%	İşverenler, 4.7% İdareciler, 8.3% Uzman-idareciler, 6.0% Uzmanlar, 6.9%	Yatırımcılar, üst yöneticiler Orta boy işletme sahipleri Orta üst idareciler ve profesyoneller
Orta sınıf, 30%	Küçük burjuva, 5.2% Gözetim işçileri, 14.8%	Alt düzey idareciler ve yarı profesyoneller Kendi işinde çalışanlar Ustabaşılar
İşçi sınıfı, 30%	Nitelikli işçiler, 12.8% İşçiler, 41.4%	Zanaatkârlar Ustalar, perakende satış elemanları, din adamları, hizmet işçileri, gündelikçiler, düşük ücretli ustalar, alt düzey din adamları
Çalışan yoksullar		İşsizler ya da yarı zamanlı çalışanlar, sosyal yardımla geçinenler
Sınıf altı unsurlar, 25%		

KAYNAK: Dünya Bankası, Dünya Kalkınma Göstergeleri Online  
<http://devdata.world-bank.org/dataonline> (15 Eylül 2007 erişimi)



işçilerden başka alt düzeydeki yönetim ve gözetim rollerinde yer alan çalışanlarla yarı profesyonelleri de içerebilir. Bu şekilde tanımlandığında proletarya ABD nüfusunun yaklaşık yüzde 30'unu kapsar. Eğer sadece gözetim işlerinde çalışanlar proletaryadan sayılır ve dar ile geniş tanımların ortalaması alınır, bu sefer proletarya ABD nüfusunun yüzde 45'ini oluşturur, orta sınıf ise yüzde 20'lik bir kesimi temsil eder. Kapitalist sınıf ve küçük burjuvazinin her biri de toplam nüfusun yüzde 5'erlik dilimlerine karşılık gelir.

Çalışan yoksullar ve sınıf altı unsurlar hakkında Gilbert ve Kahl şu yorumu yapar: “Bunlar yoksulluk sınırının hemen altıyla hemen üstü arasında sınırlar, periyodik olarak işsizlik tehdidi altındadırlar ya da hiç iş şansı bulamazlar.” Bunların arasından, “nadiren iş bulanlar ve ömürlerinin çoğunu yoksulluk içinde geçirenler toplumumuzun sınıf altı unsurlarını oluştururlar.”<sup>09</sup> ABD toplumunda çalışan yoksullarla sınıf altı unsurların yarı-proletaryayı oluşturduğu kabul edilebilir.

- 09** Dennis Gilbert ve Joseph A. Kahl, *The American Class Structure (Amerikan Sınıf Yapısı)* (Belmont, CA: Wadsworth Publishing Company, 1992), s. 315-316.

**Tablo 2**, üç Latin Amerikan yarı çevre ülkesinde, yani Arjantin, Brezilya ve Şili'deki sınıf ve meslek yapılanmasını gösteriyor. Latin Amerika ülkelerinde “verimliliği düşük” sektör denen geniş bir sektör vardır. Verimliliği düşük sektördeki işçiler, (çalışan sayısı 5 kişinin altında olan) mikro-işletmelerdeki, aile işletmelerindeki işçilerle kendi adına ya da ücret almadan aile içinde çalışanları kapsar. Çoğu durumda “düşük verimli” sektörde çalışan bir işçinin geliri dört kişilik bir aileyi yoksulluk sınırının üzerinde yaşatmaya yetmez.<sup>10</sup> Eğer yarı-proletarya, mikro-işletme işçilerini, aile içinde çalışanları, kentli işsizleri, tarım işçilerini ve yoksulluk sınırının altında ücret elde eden öbür işçileri içeriyorsa, Arjantin, Brezilya ve Şili'deki yarı-proletaryanın ekonomik bakımdan aktif toplam nüfusa oranı sırasıyla yüzde 32, yüzde 47 ve yüzde 43 demektir. Bunu yine sırasıyla yüzde 31, 20 ve 26 ile proletarya; yüzde 7, 12 ve 15 ile köylüler; yüzde 17, 9 ve 13 ile küçük burjuvazi izler. Arjantin, Brezilya ve Şili'de orta sınıfın (profesyonel ve teknik işçilerle serbest meslek sahipleri) ekonomik olarak aktif toplam nüfusları yüzde 11, 7 ve 11 iken kapitalist sınıfın oranları sırasıyla yüzde 4, 5 ve 2'dir.

- 10** ECLAC (Economic Commission for Latin America and the Caribbean / Latin Amerika ve Karayipler Ekonomik Komisyonu), *Social Panorama of Latin America (Latin Amerika'nın Toplumsal Panoraması)* (Santiago, Şili: United Nations Economic Commission for Latin America and Caribbean, 1994), s. 25.

Buna göre, bir ülkedeki proleterleşmenin derecesi o ülkenin dünya-sistemi hiyerarşisindeki yeri ile doğrudan ilişkilidir. ABD'de tam zamanlı çalışan proleter işçiler toplam işgücünün neredeyse yarısını, ücret karşılığı çalışan her çeşitten işçiler ise yüzde 90'ını oluşturur. Latin Amerika'nın yarı çevre ülkelerindeyse, tümüyle proleterleşmiş işçiler işgücünün yüzde 20 ila 30'una, her çeşitten ücretli işçiler de yaklaşık yüzde 70'ine tekabül eder. (Devrimden önceki Çin gibi) Kapitalist dünya-ekonomisinin çevre ülkeleri ise, tipik olarak köylü nüfusunun ezici çoğunluğu ve çok küçük bir kentli işçi nüfusu ile karakterize olur.



**TABLO 2** Latin Amerika Ülkelerinde Sınıf ve Meslek Yapılanması  
(1990/1992) ekonomik olarak aktif nüfustaki yüzdeleri olarak

	ARJANTİN	BREZİLYA	ŞİLİ
<b>KENTSEL KESİM:</b>			
İşverenler	4.4	3.9	1.7
Profesyonel ve teknik işçiler	7.5	6.5	9.9
Profesyonel ve teknik iş sahipleri	3.0	0.9	1.1
İşçiler	35.3	28.9	34.1
İçinde: Yoksul işçiler	4.2	8.7	7.8
Mikro-işletme işçileri	10.3	13.7	10.6
Aile içinde çalışanlar	3.7	4.5	5.4
Kendi hesabına çalışanlar ★	17.9	15.7	17.8
İçinde: Yoksul işçiler	1.3	6.3	4.8
Kentli işsizler	5.7	3.7	5.1
<b>KIRSAL KESİM:</b>			
İşverenler	13.0	0.7	0.2
İşçiler		10.2	9.7
Kendi hesabına çalışan işçiler		12.1	5.1

★ Ücret ödenmeyen aile çalışanları da dahil.

KAYNAK: ECLAC (1994).

Merkezde olmayan ülkelerin daha düşük proleterleşme düzeylerine sahip olmaları ölçüsünde, işçiler daha eğitimsiz, daha etkisiz örgütlenmiş ve büyük bir kırsal yedek emek ordusundan gelen daimi bir rekabetin baskısı altında olmaya eğilimlidir. Bu yüzden, bu ülkelerdeki işçiler çoğunlukla daha zayıf bir pazarlık gücüne sahiptir ve merkezdeki işçilere göre önemli derecede düşük reel ücretler alırlar. Çevre ve yarı çevre ülkelerindeki düşük ücretler dünya artı değerinin merkezde toplanmasını mümkün kılar ve ücret maliyetlerini

sistem ölçüsünde düşük tutmaya yardım eder. Ne var ki, uzun vadede, kapitalist gelişme emek gücünün giderek artan ölçüde kentleşmesiyle birlikte yürümüştür. Başlangıçta bazı kararsızlıklar yaşansa da, kentli işçiler, şaşmaz bir biçimde, örgütlenmelerini güçlendirmek ve ekonomik, toplumsal, politik haklarını genişletmek için mücadeleye girmiştir. İşçilerin bu mücadelesi, kapitalist dünya-ekonomisi içinde proleterleşme düzeyinin giderek yükselmesine neden olmuştur.

### Çin'in sınıf yapısı

Çin Komünist Partisi'nin o zamanki genel sekreteri Ciang Zemin, 1 Temmuz 2001'de (ÇKP'nin 80. yılı vesilesiyle) şu kötü nam salan "üç temsil" teorisini resmen ilan etti. Buna göre, Komünist Parti'nin en ileri üretici güçleri, en ileri kültürü ve halkın en geniş katmanlarının çıkarını temsil ettiği varsayılıyordu. Bu teori, Komünist Parti'yi işçi sınıfının öncü örgütü olarak tanımlayan Marksist-Leninist formülün resmen reddedilmesi anlamına geliyordu. Ciang'ın konuşması Parti ile işçi sınıfı arasında görünüşte kalmış son bağları da kopardı. İşin pratik boyutunda, Ciang'ın konuşması (şimdi artık "en ileri üretici güçlerin" temsilcisi oldukları farz edilen) özel kapitalistlerin Parti'ye kabulünün yolunu resmen açmıştı.

Çin Komünist Partisi önderliğinin isteğiyle, Çin Toplumsal Bilimler Akademisi'nden (ÇTBA) bir özel araştırma grubu 1999-





2001 döneminde “Çağdaş Toplumsal Yapının Evrimi” konulu bir çalışma yaptı. Söz konusu çalışmanın politik niteliği, Ciang’ın konuşmasının ardından yayımlanan araştırma raporunun önsözünde zımnen ifade edildi:

ÇTBA Müdürü ve ÇKP Politbüro üyesi Yoldaş Li Tieying, 1998 Ağustos’unda, Sosyoloji Enstitüsü’nden toplumsal yapıların evrimi hakkında bir çalışma yapılmasını talep etti... Yoldaş Ciang’ın 1 Temmuz’daki önemli konuşmasının ardından genel kamuoyunda toplumsal tabakalaşma konusunda büyük ilgi uyandırdığından, ilgili makamlar araştırma grubunun elde ettiği inceleme verilerini ve sonuçlarını mümkün olduğu kadar çabuk açıklamasını istedi.<sup>11</sup>

- 11 CASS (Research Group of the Chinese Academy of Social Sciences / Çin Toplum Bilimleri Akademisi Araştırma Topluluğu), *A Report on the Study of Contemporary China’s Social Strata (Çin’de Toplumsal Katmanlar Araştırma Raporu)* (Pekin: Social Sciences Literature Press, 2001)

12 Age.

Araştırma grubu Marksist sınıf tahlilini reddediyor ve bir “toplumsal tabakalanma yapısı” tahlilinden yana tavır alıyordu. Şunu savunuyordu:

(...) sınıf [cie ci] kelimesi çoğunlukla geleneksel Marksist sınıf kavramına –yani, üretim araçlarına sahip olup olmadıklarına göre bölünmüş gruplara, çıkarları karşılıklı olarak çatışan ve uzlaşmazlık ve mücadele yoluyla birbiriyle ilişki içinde bulunan gruplara gönderme yapar. Bu sözcük insanlara sert toplumsal çatışmaları, kargaşayı ve insanın insanla kavgasını hatırlatır ve bazı bilginlerle bazı insanlar bu kelimeye düşmandır ve onu kullanmayı reddetmekten yanadır.<sup>12</sup>

- 13 CASS, “A Research Report on the Current Structure of Social Strata in China” (“Çin’de Toplumsal Katmanların Güncel Yapısı üzerine Araştırma Raporu”), Ru Xin, Lu Xueyi, ve Li Peilin (haz.), *Social Blue Book 2002: Analyses and Predictions of China’s Social Conditions (Toplumsal Mavi Kitap 2002: Çin’in Toplumsal Koşulları üzerine Analizler ve Öngörüler)* içinde (Pekin: Social Sciences Literature Press, 2002), s. 116.

14 Age., s. 124.

Anlaşıldığı kadarıyla, araştırma grubu, kimse bunları millete hatırlatmadığı sürece toplumsal çatışmaların ve kargaşanın olmayacağını ve bunlar yokmuş gibi davranmanın da gayet kabul edilebilir bir tutum olduğunu sanıyor (ya da umuyor). Cie ci münasebetsizliğinden kaçınmak için, araştırma grubu çağdaş Çin toplumunu “örgütsel, ekonomik ve kültürel kaynaklara” erişim imkânlarının farklılığına göre on ana tabakaya ayırıyor.<sup>13</sup> On toplumsal tabaka ve bunların nüfus dağılımı **Tablo 3’te** gösteriliyor.

ÇTBA, Çin’de, orta tabakanın ve girişimci tabakanın durmadan büyümesiyle simgelenen nüve halinde bir “modern” toplumsal tabakalar yapısının şekillendiğine inanmaktadır. Akademi, “modern toplumsal tabakalaşmanın yapısının, geleneksel toplum gibi piramit biçiminde değil, en üst ya da görece üst konumlarla en alt konumlarda azınlıkların yer aldığı, buna karşılık toplumun çoğu üyesinin orta ya da orta-üst konumlarda toplandığı, zeytin biçiminde olduğunu” öne sürmektedir.<sup>14</sup>

Araştırma Grubu, 1978’den bu yana (girişimcileri, idarecileri, kendi adına çalışanları, din adamlarını, profesyonel ve teknik işçilerle toptan ve perakende satış ve servis sektöründe çalışan işçileri kapsayan “orta tabakaların” Çin nüfusunun en hızlı genişleyen kesimini oluşturduğunu iddia etmektedir. Grup, “Çin bir endüstri, enformasyon ve kent toplumu olma yolunda ilerledikçe orta tabakaların büyümeye devam edeceği ve sonunda

**TABLO 3**

Çin'in toplumsal tabakalaşma yapısının evrimi, 1978-1999  
(nüfustaki % olarak)

	1978	1988	1999
Devlet ve toplum idarecileri	1.0	1.7	2.1
İşletmeciler	0.2	0.5	1.5
Özel girişimciler	0.0	0.0	0.6
Profesyonel ve teknik işçiler	3.5	4.8	5.1
Din adamları	1.3	1.7	4.8
Kendi adına çalışanlar	0.0	3.1	4.2
Satış elemanları ve hizmet işçileri	2.2	6.4	12.0
çinde: köylü işçiler	0.8	1.8	3.7
Sanayi işçileri	19.8	22.4	22.6
çinde: köylü işçiler	1.1	5.4	7.8
Tarım işçileri	67.4	55.8	44.0
İşsizler ve yarı zamanlı çalışanlar	4.6	3.6	3.1

KAYNAK: Çin Toplumsal Bilimler Akademisi Araştırma Grubu, "Jonguo Muqian Şehui Cigeng Ciegü Yanciu Baogao (Çin'de Toplumsal Tabakaların Halihazırdaki Durumu Üzerine Araştırma Raporu) ed. Xin, Xueyi ve Peilin içinde (2002), s. 115-32.

15 Age., s. 125.

16 Age., s. 127.

17 Bkz. "Dalu Guanliao Yong Quanmin Qiçeng Caifu - Kıta Çin'inin bürokratları bütün halkın zenginliğinin yüzde 70'ine sahip." Web sitesi: <http://www.donews.com/donews/article/1/19330.html>, 1 Kasım 2003 erişimi.

modernleşmiş Çin'in toplumsal tabakalar yapısı içinde en önemli, en istikrar sağlayıcı toplumsal kuvvet haline geleceği" tahmininde bulunmaktadır.<sup>15</sup>

Gün gelip de Çin, böyle güzel, böyle "zeytin biçimli" bir orta-sınıf toplumuna dönüşür mü? Daha önce ileri sürüldüğü gibi, -artık değerini bir kesimini elde etme imkânına sahip, yönetici olmayan bir toplumsal grup olarak anlaşılan- orta-sınıfın görece küçük olması gerekir. Artı-değeri paylaşan sınıflar gerçekten nüfusun çoğunluğu haline gelirse, bu gelişme, sömürüye dayalı toplumsal sistemi istikrara kavuşturmak şöyle dursun, muhtemelen çöküşüne götürecektir.

**Tablo 3'teki eğilimler** incelenince, "orta tabakaların" Çin toplumunun en hızlı genişleyen parçasını oluşturduğu iddiasının,

esas olarak, toptan ve perakende satış ile hizmet sektöründe çalışan işçilerin "orta tabakalara" dahil edilmesine dayandığı görülecektir. Oysa, grubun kendi araştırmasına göre, bu grubun gelirleri "orta tabakalara" dahil sayılmayan sanayi işçilerinininkine göre genellikle daha düşüktür.<sup>16</sup> Bu yüzden, sanayi işçileriyle hizmet sektörü işçilerini emek ücretiyle yaşayan proletarya ve yarı proletarya olarak birlikte gruplandırmak daha makul gözükmemektedir. Böyle bir yeniden gruplandırma ise kişiyi son onyıllar içinde Çin'in toplumsal yapısında meydana gelen en çarpıcı gelişmenin toplumun hızla proleterleştirilmesi olduğundan başka sonuca götürmez.

Bir rapora göre, Çin'de (tasarruf mevduatları, hisse senetleri, tahviller, evler ve döviz birikimleri şeklinde) özel ellerdeki servetin aşağı yukarı yüzde 70'i, sayıları yaklaşık ancak iki milyonu bulan, halen çalışmakta olan ya da emekli üst ya da orta düzey hükümet görevlileriyle akrabalarının malıdır. Söz konusu belgenin, Çin Komünist Parti Politbürosu'na sunulan bir iç rapora dayandığı iddia ediliyor.<sup>17</sup>

"Devlet ve toplum idarecileri" diye tasnif edilen grubun bürokratik kapitalistler olduğu kabul edilirse, (bürokratik ve özel kapitalistleri içeren) kapitalist sınıfın nüfusun yaklaşık yüzde 3'ünü oluşturduğu görülür. Orta sınıfın, idareciler, profesyonel ve teknik işçilerle din adamlarının yarısı ya da başka deyişle nüfusun yüzde 9'unu içerdiği kabul edilebilir. Köylülerin nüfus içindeki oranı yüzde 44, küçük burjuvazinin de yüzde 4'tür.

**TABLO 4** Merkez ve yarı çevrede sınıf yapıları

SINIFLAR	Merkez (ABD, 1990)	Yarı-çevre (Brezilya, 1990)	Yarı-çevre (Çin, 1999)
Burjuvazi / seçkinler	5	5	3
Orta sınıf	20	7	9
Küçük burjuvazi	5	9	4
Proletarya	45	20	12
Yarı proletarya	25	47	28
Köylüler	/	12	44

KAYNAK: Yazarın (Tablo 1, 2 ve 3'e dayanarak) hesaplamaları.

Sanayi ve hizmet sektörü işçileri arasındaki köylü işçiler (yüzde 12) yarı-proletarya kapsamına girer. Yarı-proletarya, işsizlerle yarı zamanlı çalışanları da içerir (nüfusa oranı yüzde 3, ama muhtemelen gerçek oranının hatırı sayılır miktarda altında hesaplanmıştır). Ek olarak, kentli işçilerin

sadece yaklaşık yarısı, hükümet düzenlemeleri ve iş akitleriyle bir ölçüde korundukları ve bazı haklardan yararlanabildikleri devlet mülkiyetindeki girişimlerde, borsada işlem gören şirketlerde, özel şirketlerde ve yabancı sermayeli şirketlerde çalışan kayıtlı (formel) işçiler sayılabilir. Böylece proletaryanın nüfusun yüzde 12'sini, yarı-proletaryanın da yüzde 28'ini oluşturduğu hesaplanmaktadır.

**Tablo 4**'te, Çin'in sınıfsal yapısı ABD ve Brezilya'nunki ile mukayese ediliyor. Bu iki ülke ile karşılaştırıldığında, Çin'in, daha büyük bir kırsal köylü nüfusuna, buna karşılık önemli ölçüde küçük birer proletarya ve yarı-proletaryaya sahip olduğu görülüyor.

### **Kapitalist dünya ekonomisi Çin'in yükselişine dayanabilir mi?**

Kapitalist dünya ekonomisi kâr arayışına ve sonsuz sermaye birikimine dayanır. Ne var ki, kapitalist birikim sürecinin ta kendisinden doğan ve kâr oranlarını düşürme yönünde hareket eden yapısal kuvvetler vardır. Merkez ülkelerde, yüksek oranda proleterleşmiş işçi sınıfları toplumsal ve ekonomik mücadeleler için etkili bir tarzda örgütlenebilme yeteneğine sahiptir. Tarihsel olarak onların mücadelesi, kâr oranlarının düşmesine ve birikim krizlerinin ortaya çıkmasına yol açarak ücret ve vergi maliyetlerinin yükselmesine neden olmuştur.

Kâr oranlarını eski haline getirmek ve sermaye birikiminin önünü yeniden açmak için, merkez ülkelerin kâr oranlarının düştüğü belli bazı sektörlerden sermayelerini kaydırmaları ve bu sektörleri çevre ve yarı çevredeki ücretlerin ve vergilerin yeterince düşük olduğu coğrafyalara yeniden yerleştirmeleri zorunludur. Bu yüzden, küresel sermaye hareketleri kapitalist dünya ekonomisinin periyodik yeniden yapılandırılmalarında can alıcı bir rol oynar.

Çin küresel sermayenin son yer değiştirmelerinden kazançlı çıkan başlıca ülkedir. Çin, kapitalist dünya ekonomisine eklenmesini derinleştirmeyi hedefleyen "reform ve açıklık" programını başlattığında, çok büyük bir kırsal artı emek gücüne

sahipti ve sınıfsal yapısı sırf merkez ülkelere değil tarihsel olarak hali vakti yerinde olan yarı çevre ülkelerine göre de çok daha az proleterleşmişti. Öte yandan, kısmen Maoçu olan kendine yeterlilik ve sanayileşme politikalarının başarısı sayesinde, Çin, çoğu yarı çevre ülkesinin kıskanacağı çeşitlilikte ürün üretmesine izin verecek yoğun bir teknolojik yeteneğe sahip bulunuyordu. Çin, “dünyaya açıldığı” andan itibaren, kendisinden çok önce yarı çevre statüsüne yükselmiş ülkelere karşı tam tekmlil bir rekabete girişti. Ücretlerin ve öbür maliyetlerin düşüklüğü sayesinde de bu rekabette avantajlı bir durum elde ederek yeni yerler arayan merkez sermayelerinin başlıca alıcısı oldu.

**Tablo 5**, kıyaslama için seçilmiş bir dizi ülkede imalat sektöründeki ücret oranlarını gösteriyor. Hiyerarşinin tepesinde ABD, Japonya ve Güney Kore gibi merkez ya da “zengin” yarı çevre ülkeler yer alıyor. Latin Amerika ve Doğu Avrupa’nın tarihsel olarak hali vakti yerinde yarı çevre ülkelerindeki ücret oranları merkez ülkelerdekini yüzde 10’u ila yüzde 30’u arasında

seyrediyor. Hiyerarşinin dibinde ücret oranları merkez ülkelerdekini yüzde 1’i ila yüzde 5’ine denk gelen Asya’nın yoksul yarı çevre ülkeleri bulunuyor. Çin, kişi başına düşen GSYİH bakımından hali vakti yerinde yarı çevreye yaklaşırken, ücret oranları bakımından yoksul yarı çevre ülkelerine benzemeye devam ediyor. Merkez ülkelerle Çin arasındaki ücret aralığı neredeyse 20’ye 1’dir. GSYİH ile ücretler arasındaki bu uyumsuzluk Çin’in gelecek onyıllardaki toplumsal dönüşümü bakımından neleri akla getirir?

Çin dünyanın mamul ürün ihracat merkezi olurken, Çin toplumu da hızlı bir sanayileşme ve kentleşme yaşamaktadır. Çin’in sınıfsal yapısının temelli bir değişim geçirmesi kaçınılmazdır. Proleter ve yarı-proleter ücretli işçilerin nüfustaki payı önemli oranda artacak, köylülerin payı önemli oranda azalacaktır. Bir ya da iki nesillik sürede Çin’in proleterleşme derecesi Latin Amerika ya da Doğu Avrupa’daki yarı çevre ülkelerinin bugünkü düzeyine gelecektir. Bunun bir sonucu olarak, Çinli proleter ve yarı-proleter işçiler yarı çevredeki ücret düzeyini ve buna karşılık gelen siyasal ve toplumsal haklarını talep edecektir. Merkez ülkelerle Çin arasında bugün 20’ye 1 olan ücret aralığı, 10’a 1 ya da 5’e 1’inecektir. Proletarya ile yarı-proletaryanın artan talepleri ve pazarlık gücü Çin’in birikim

**TABLO 5** Seçilmiş ülkelerde işçi ücret oranları  
(2005 ya da veri elde edilebilen son yıldaki ABD doları cinsinden aylık ücret üzerinden)

Ülkeler	Aylık ücret	ABD ücretinin %si
ABD	2898.2	100.0
Japonya	2650.2	91.4
Güney Kore	2331.4	80.4
Arjantin (2001)	837.5	28.9
Macaristan	732.7	25.3
Çek Cumhuriyeti	612.0	21.1
Polonya (2004)	585.9	20.2
Şili	432.4	14.9
Türkiye (2001)	427.5	14.8
Meksika (2004)	341.9	11.8
Brezilya (2002)	308.7	10.7
Peru	237.8	8.2
Çin (2004)	141.3	4.9
Tayland (2003)	133.5	4.6
Filipinler (2004)	98.8	3.4
Endonezya (2001)	54.1	1.9
Hindistan (2003)	23.2	0.8

KAYNAK: ILO (2006), s. 763-838, 933-1031. Ücret oranları Dünya Bankası kur oranları üzerinden ABD Dolarına çevrilmiştir.

World Development Indicators Online,

<http://devdata.worldbank.org/dataonline>. Ücret oranları aylık olarak belirtilmemişse izleyen formüle göre aylık ücrete dönüştürülmüştür: aylık ücret = haftalık ücret x 4,3 = günlük ücret/8 x haftalık çalışma saati x 4,3 = saat ücreti x haftalık çalışma saati x 4,3.



rejimi üzerinde ağır bir baskı oluşturacaktır. Çin rejimi böyle bir basınca dayanabilir mi ve bunun ne gibi küresel etkileri olabilir? Olası dört senaryo tahayyül edilebilir.

Birincisi Çin başarısız olabilir. Çin'in "kalkınma" yönündeki büyük hamlesinin koca bir balondan başka bir şey olmadığı ortaya çıkabilir. Ülke yeniden çevre ya da yoksul yarı çevre statüsüne düşerken, mevcut birikim rejimi de bizzat kendisinin yarattığı patlayıcı toplumsal basınca artık dayanamaz hale gelerek çökecektir. Gene de, bu senaryo kapitalist dünya ekonomisi açısından en az zarar verici ihtimal olabilir.

Kapitalist dünya ekonomisi açısından Çin'in yarattığı sorun, muazzam büyüklüğünden kaynaklanır. Bu ülke, bütün merkez ülkelerin toplam emek gücünden ya da tarihsel olarak hali vakti yerinde yarı çevrenin tamamındakinden daha büyük bir emek gücüne sahiptir. Çin, çok çeşitli meta zincirleri üzerinde tarihsel yarı çevre ülkelerle rekabet etmektedir. Bu rekabet, eninde sonunda iki tarafın kâr ve ücret oranlarının bir denge noktasında buluşmasına yol açacaktır. Bu dengelenme ya yukarı doğru ya da aşağı doğru gerçekleşecektir.

Aşağıda dengelenme senaryosunda (ikinci senaryo), muazzam emek gücüyle Çin'in rekabeti, tarihsel hali vakti yerinde yarı çevre ülkelerin belli meta zincirleri üzerindeki görelî tekeline tamamıyla sona erdirecektir. Görelî tekelin yerini yoğun rekabete bırakmasıyla geleneksel yarı periferiye düşen katma değer baskılanacak ve tarihsel yarı çevreyi Çin'deki ücretlere yakın daha düşük bir ücret oranını kabul etmeye mecbur bırakacaktır.

Bu ihtimali göz önüne alan iki Morgan Stanley iktisatçısı Andy Xie ile Denise Yam şunu ileri sürdüler:

Artan ürün yelpazesi ve değer zincirinde yukarı doğru hareketiyle Çin muhtemelen uluslararası bir oyuncu olacaktır... Dip çizgi, Çin'in artı emeğinin, ücretlerde önemli bir enflasyona yol açmaksızın dünya imalat sektörünü emebilmesine izin verecek şekilde, OECD ülkelerinin imalat sektöründeki artı emek gücünün toplamının üç katı olmasıdır. Bizce, Çin'in fiyatları küresel fiyatlar haline gelmektedir ve Asyalı öbür üreticilerin bu fiyatları kabul etmekten başka çaresi yoktur.<sup>18</sup>

Xie'nin belirttiği gibi, "öbür Doğu Asya ülkeleri deflasyona gitmeksizin aynı hayat standartlarını koruyamaz. Bu bağlamdaki deflasyonun verimlilik kazançlarıyla ilgisi yoktur; bu deflasyon, sürdürülemez hayat standartlarının bedelini ödemek için mevcut zenginliğin değerini düşürmek anlamındadır."<sup>19</sup>

Fililiyatta, ikinci senaryo tarihsel olarak hali vakti yerinde yarı çevrenin çevre statüsüne düşmesi demektir. Senaryo, kapitalist dünya ekonomisi bakımından tehlikeli imalar içermektedir. Hali vakti yerinde yarı çevre, "orta tabaka" olarak dünya sisteminde yeri doldurulamaz bir rol ifa etmektedir. Şayet hali vakti yerinde yarı çevre katmanı ortadan kalkar ve artık çevrenin ya da yoksul yarı çevrenin bir parçası olmaktan başka bir şey ifade etmez olursa,

**18** Denise Yam ve Andy Xie, "Any Hope for Export Pricing Power?" ("İhracat Fiyatlandırmasında Güçlenme Umudu Var mı?"), *The Morgan Stanley Global Economic Forum*, 16 Ekim 2002 <<http://www.morganstanley.com/GEFdata/digests/latest-digest.html>> (16 Ekim 2002 erişimi)

**19** Andy Xie, "In Search of Pricing Power" ("Fiyatlandırma Gücünün Peşinde), *The Morgan Stanley Global Economic Forum (Morgan Stanley Küresel Ekonomik Forumu)*, 16 Ekim 2002, [www.morganstanley.com/GEFdata/digests/latest-digest.html](http://www.morganstanley.com/GEFdata/digests/latest-digest.html) (16 Ekim 2002 erişimi)





tepedeki merkez ülkeler, çevre ve yoksul yarı çevrenin potansiyel olarak birleşik direniş ve isyanıyla yüz yüze kalacağından, dünya sisteminin politik bakımdan son derece istikrarsızlaşması olasıdır.

Dahası, çevre statüsüne gerileyen yarı çevre devletleri, kaçınılmaz olarak kendi topraklarında son derece patlayıcı politik durumlarla karşı karşıya kalacaktır. Görece daha proleterleştirilmiş işçi sınıfları yarı çevre düzeyinde ücretler ve toplumsal siyasal haklar talep edecektir. Oysa, söz konusu devletler aynı anda hem görece yüksek ücretler verip hem de öbür çevre ya da çevre statüsüne gerilemiş yarı çevre ülkeleriyle dünya pazarında rekabet etmeye dayanamayacaktır. Bütün yarı çevre kuşağı devrim ve siyasal kargaşa tehdidi altında kalacaktır.

Üçüncü senaryo, dengelenmenin yukarıya doğru gerçekleşmesidir. Çin, “modernleşme” hedefine ulaşmayı başarabilir ve güvenli, hali vakti yerinde bir yarı çevre ülkesi olur. Aynı zamanda da tarihsel olarak hali vakti yerinde yarı çevre ülkeleri bazı meta zincirleri üzerindeki tekellerini koruyabilirler. Bunun sonucunda Çin’deki ücret oranları yükselir ve yarı çevre ülkelerdeki oranlara çıkar. Ne yazık ki, kapitalist dünya ekonomisi açısından, bu senaryo da ikinci senaryo kadar tehlikelidir. Sorun, gene Çin’in muazzam büyüklüğündedir. Şayet, Çinli işçiler genel olarak yarı çevre oranları düzeyinde ücret alırlarsa, Çin nüfusunun büyüklüğü nedeniyle, tüm hali vakti yerinde yarı çevre işçilerinin artı değerden aldıkları pay, iki kattan fazla artacaktır. Bu da, dünyanın geri kalanına düşen artı değer payının önemli ölçüde azalacağı anlamına gelir.

Yukarı doğru dengelenmenin kapitalist dünya ekonomisi için çok pahalıya geleceği ortaya çıkıyorsa, diyelim Çin’in yükselmesi öbür yarı çevre ülkelerin gerilemesi pahasına gerçekleşsin, bu durumda ne olur? Bir başka deyişle, Çin’in (ve Hindistan’ın) yükselerek tarihsel olarak hali vakti yerinde yarı çevrenin yerini almayı başardığı bir senaryoyu tahayyül edelim. Bunun mevcut dünya sistemi üzerinde olası etkileri ne olurdu?

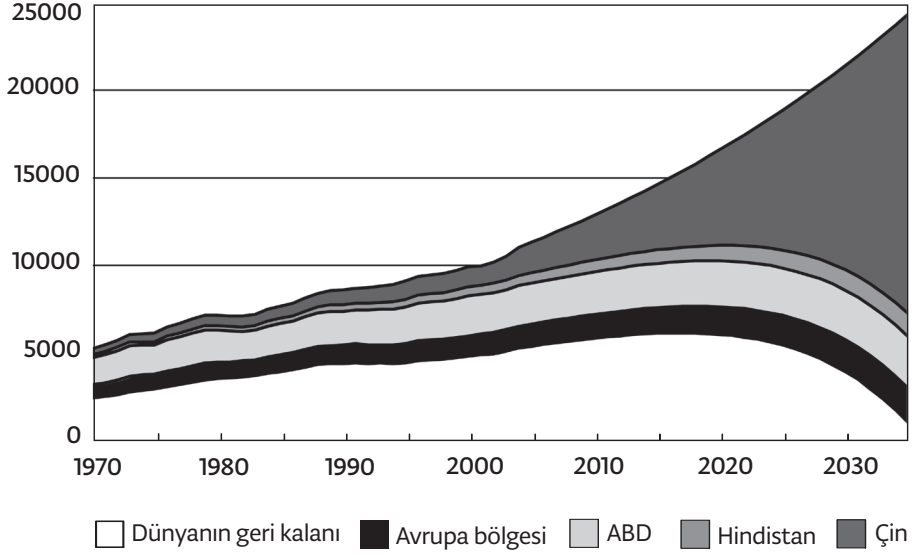
Immanuel Wallerstein, *Geçiş Çağı* kitabında dünya ekonomisinin gelecekteki genişlemesinde, “Kuzey”in küresel sermaye akışlarının ana kütesini çekmeye devam edeceğini, “Güney”de ise yatırımların muhtemel öncelik alanlarının Çin ile Rusya olacağını öngörmüştü. Bu öngörüden yola çıkarak şunu sordu: Bütün yatırımlar dağıtıldıktan sonra, dünyanın öbür yarısı için ne kalacaktır?<sup>20</sup>

Hali hazırda gözlenen sermaye akımlarıyla daha tutarlı olması için Rusya’nın yerine Hindistan’ı koyduktan sonra tek yapılması gereken, özünde aynı soruyu sormaktır.

Bunu dünyanın elde edilebilir enerji kaynakları perspektifinden ortaya koymak açısından, **Şekil 2** Çin, ABD, Avro Alanı, Hindistan ile dünyanın geri kalanının 1970–2035 yılları arasındaki gerçekleşmiş ve beklenen enerji tüketimlerini gösteriyor. Çin’in beklenen tüketimi, 1999–2004 dönemindeki

**20** Immanuel Wallerstein, “The Global Possibilities, 1990–2025,” (“Küresel Olasılıklar, 1990–2025”) Terence K. Hopkins ve Immanuel Wallerstein (haz.), *The Age of Transition: Trajectory of the World System 1945–2025 (Dönüşüm Çağı: Dünya Düzeninin Rotası 1945–2025)* içinde (Londra ve Atlantic Highlands, NJ: Zed Books, 1996), s. 232.





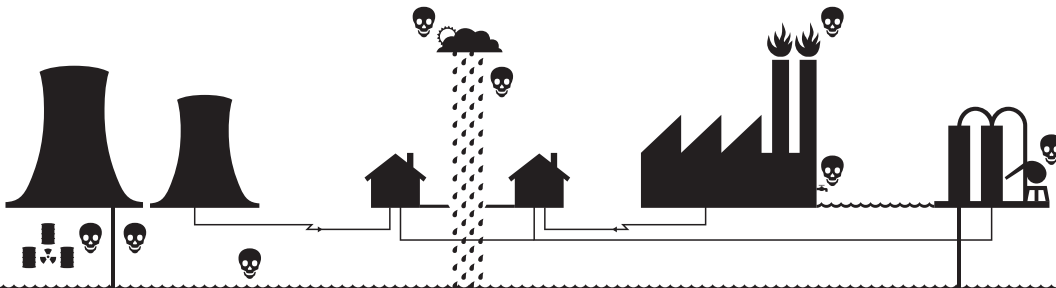
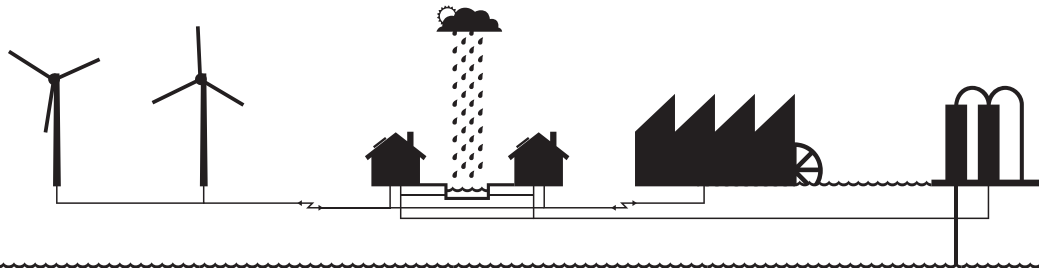
**ŞEKİL 2** Dünya enerji tüketimi: gerçekleşmiş ve beklenen (milyon ton petrol eşdeğeri), 1970-2035

KAYNAK: Gerçekleşmiş dünya enerji tüketim verileri Dünya Bankası, World Development Indicators Online <<http://devdata.worldbank.org/dataonline>> (1 Kasım 2007 erişimi) adresinden alınmıştır.

eğilim oranına dayanarak, yani, yılda yüzde 7.9 büyüyeceği tahminiyle, dünya enerji arzı da yüzde 2.6'lık büyüme eğilim oranına dayanarak hesaplanmış. ABD, Avro Alanı ile Hindistan'ın beklenen enerji tüketimleri de yine 1999-2004 dönemi eğilim oranlarına dayanıyor. Bu eğilimler veri alındığında, dünyanın geri kalanının 2017 yılından itibaren enerji tüketimini giderek daha da azaltmak zorunda kalacağı, 2035 yılına varıldığında ise Çin, Hindistan, ABD ve Avro Alanı'nın dışında kalan dünya için fiilen hiç elde edilebilir enerji kalmayacağı görülüyor. Böyle bir senaryonun hakikaten gerçekleşmesi kesinlikle imkânsızdır. Kaldı ki, Şekil 2'de her şeye rağmen dünya enerji arzının görülebilir gelecekte büyümeye devam edeceği varsayılıyor. ✘

Minqi Li, "Kapitalist Dünya Ekonomisi Çin'in Yükselişine Dayanabilir mi?", *Yükselen Çin ve Kapitalist Dünya Ekonomisinin Çöküşü* içinde, çev. Aytül Kantarcı, Ercüment Özkaya (Ankara: Epos Yayınları, 2009), s. 133-156.

MINQI LI 1969'da Çin'de doğdu. 1989'da Çin öğrenci hareketine katıldı ve sonrasında iki sene tutuklu kaldı. 1994'te Amerika'ya giden Minqi Li, 2002 yılında Massachusetts Amherst Üniversitesi'ndeki ekonomi doktorasını tamamladı. 2003'ten 2006'ya kadar Kanada'daki York Üniversitesi'nde siyasetbilimi üzerine ders verdi; 2006 yılından bu yana Utah Üniversitesi'nde ekonomi dersleri veriyor.





# Can the Capitalist World-Economy Survive the Rise of China?

Minqi Li

The 1960s marked the pinnacle of the world's 'old' anti-systemic movements. From the mid-nineteenth century to the mid-twentieth century, despite periodic setbacks, the social democratic movements (based on the proletarianized working classes in the core), the communist movements (which primarily embodied the interests and aspirations of the workers and peasants in the periphery and semi-periphery), and the national liberation movements (led by the indigenous capitalists and middle classes in the periphery and semi-periphery), had grown progressively stronger and by the 1960s, had come to state power throughout the world. The consolidation of the US hegemony in the mid-twentieth century rested upon a new global social compact that involved major concessions to the working classes in the core and the peoples in the periphery and semi-periphery.

In previous hegemonic transitions, the intensification of inter-state, inter-capitalist conflicts preceded the intensification of social conflicts. In the 1960s, it was the surge of working class militancy and 'third world' rebellions that preceded and shaped the global capitalist crisis and the decline of the US hegemony.<sup>01</sup> With the 'speeding-up of social history,' the modern world-system was exhausting its historical space of social compromise. The global political and economic situation in the 1960s ruled out a reformist solution (based on a global income redistribution and expansion of effective demand) to the crisis. The crisis could only be resolved through either a revolutionary overturn of the existing world-system and global social transformation, or if the capitalist world-economy were to be preserved, the establishment of a new set of conditions that would allow the global capitalists to recover at least some of the grounds they had previously lost.

In 1975, at the *Sixth Sorokin Lecture*, Immanuel Wallerstein evaluated the prospect of the on-going fight between the two historical solutions and argued that the decisive battles were to take place in China, the US, and the semi-periphery.<sup>02</sup> The outcomes of these struggles have long been settled. The question that concerns us now is how since then the development of the

**01** Beverly J. Silver and Eric Slater, "The Social Origins of World Hegemonies," in Giovanni Arrighi and Beverly J. Silver et al., *Chaos and Governance in the Modern World System* (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1999), pp. 211-216.

**02** Immanuel Wallerstein, *The Capitalist World-Economy: Essays by Immanuel Wallerstein* (Cambridge: Cambridge University Press, 1979), pp. 244-249.

capitalist world-economy has again prepared conditions for a new round of upsurge of global class struggle and how the area of semi-periphery could again prove to be the decisive battleground.

### **Semi-periphery in the capitalist world-economy**

All social systems that are based on the exploitation of the great majority are confronted with the question: how to prevent the unified rebellion of the exploited majority? Without an effective solution to this problem, it is unlikely that any exploitative system can survive for long. Historically, the problem has been 'resolved' by dividing the majority into 'a larger lower stratum and a smaller middle stratum.' The middle stratum is both the exploiter and the exploited. By providing the middle stratum with the access to a portion of the surplus product, the ruling elites buy off the potential political leadership of the exploited majority.

For the capitalist world-economy, which is politically organized as an inter-state system, the solution required is more complicated. The problem that confronts the modern world-system is two-fold: how to prevent the unified political rebellion by the exploited majority within each state and how to prevent the unified political rebellion by the disadvantaged states that include the great majority of the population in the system. There has therefore been a two-fold solution. Within each state, the working population is to be divided between the great majority and a relatively privileged 'middle class' or 'labor aristocracy.' Moreover, at the systemic level, the hierarchy of states is organized into a three-layered structure. Between the core states (which appropriate the bulk of the world's surplus value) and the peripheral states (which produce much more surplus value than they retain themselves), there must be a group of states that constitute the semi-periphery, which is essential for the political stability of the world-system.<sup>03</sup>

03 Ibid., pp. 22-23.

But what is a semi-peripheral state? Which states are the semi-peripheral states? As a starting point, a semi-peripheral state may be defined as one that is both an exploiter and the exploited in the capitalist world-economy. While the core states are characterized by high-wage, high-profit production and the peripheral states are characterized by low-wage, low-profit production, the semi-peripheral states fall 'in between' in the kinds of products they produce, wage rates, and profit margins. They are supposed to benefit from transfer of surplus value when they trade with the periphery but suffer from trade with the core. This implies that a semi-peripheral state has a relatively diversified economic structure. By comparison, a peripheral state tends to have a narrowly specialized economic structure (in the 'modern' or market-oriented sector) and generally suffers from transfer of surplus value in trade.<sup>04</sup>

04 Ibid., pp. 71-72; 97.

However, since the semi-periphery plays an indispensable role for the political stability of the capitalist world-economy, a proper 'definition' of semi-periphery inevitably involves a historical and a political dimension. In the seventeenth century, Northwest Europe established itself as the core, Spain and the northern Italian city states declined to become the semi-periphery, and the periphery included both Eastern Europe and Latin America. In the nineteenth century, Latin America remained a part of the periphery. Africa and much of Asia were also incorporated into the capitalist world-economy as peripheral areas. The semi-periphery expanded to include a few large 'emerging' national states such as the US, Germany, Russia, and Japan.<sup>05</sup>

05 Ibid., pp. 26-30.

After the Second World War, the semi-peripheral group expanded vastly, in a 1976 article on the semi-periphery, Wallerstein drew the following list of semi-peripheral states:

The 'semiperiphery' includes a wide range of countries in terms of economic strength and political background. It includes the economically stronger countries of Latin America: Brazil, Mexico, Argentina, Venezuela, possibly Chile and Cuba. It includes the whole outer rim of Europe: the southern tier of Portugal, Spain, Italy and Greece; most of Eastern Europe; parts of the northern tier such as Norway and Finland. It includes a series of Arab states: Algeria, Egypt, Saudi Arabia; and also Israel. It includes in Africa at least Nigeria and Zaire, and in Asia, Turkey, Iran, India, Indonesia, China, Korea, and Vietnam. And it includes the old white commonwealth: Canada, Australia, South Africa, possibly New Zealand.<sup>06</sup>

06 Ibid., p. 100.

A casual examination would immediately reveal that Wallerstein's list of semi-peripheral states apparently included the vast majority of the world population. This 'violates' the characterization of the semi-periphery as a relatively small 'middle stratum' which is to stabilize the world-system politically.

A more careful look at the list suggests that the semi-peripheral group can be divided into three sub-groups. First, there are the 'rich' semi-peripheral states such as Canada, Australia, New Zealand, and Northern Europe who are clearly exploiters in the system-wide division of labor (that is, they generally benefit from transfer of surplus value in trade) and qualify the semi-peripheral status primarily because of their dependent or 'semi-colonial' geopolitical roles. Secondly, there are the large 'underdeveloped' countries, or the economically 'poor' semi-periphery, such as China, India, Indonesia, Vietnam, Nigeria, Zaire, and Egypt that are not distinguished from the peripheral countries in the ranking of the world income hierarchy. They qualify the semi-peripheral status to the extent their territorial sizes and scales of population allow them to develop a comparatively diversified economic structure (which sometimes includes a significant 'high-

technology' sector) and act as important geopolitical players in the inter-state system. This sub-group includes about half of the world population.

Finally, there is the truly 'middle' middle stratum that includes the Latin American and East Asian 'newly industrializers', Eastern Europe, and West Asia. These were the developmental "success stories" in the 1960s and 1970s and the main bearers of the modernization ideology. They may be referred to as the 'well-to-do' semi-periphery. It was within this group that most of the potentially politically powerful social groups (such as the indigenous capitalists, professional middle classes, and proletarianized working classes) outside the core zone were concentrated. By offering these social groups concrete material gains as well as future hopes, the success of the well-to-do semi-periphery in 'national' or 'socialist' development helped to buy off some of the most dangerous political threats to the existing world-system and thus had played a key stabilizing role.

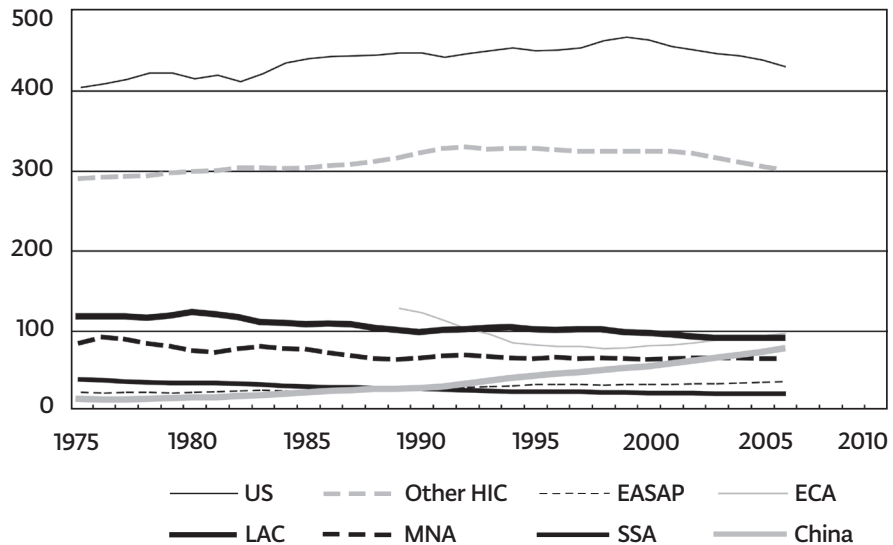
For a middle stratum in an exploitative social system to be truly stabilizing, two conditions are required. First, it must have a significant stake in the existing social system. That is, it must have access to a significant portion of the social surplus product. This usually means that the income of the members of the middle stratum should include a large 'middle class' premium relative to the 'norm' of the vast majority. But the second condition is that, the middle stratum must not be too large relative to those at the bottom. With too large a middle stratum, there would be too few left to be exploited by both the elites and the middle stratum. If the middle stratum really becomes a majority, then both the material and the social value of the middle class premium are likely to diminish as the middle stratum becomes materially as well as psychologically less privileged. In that case, while the ruling elites may not need to worry about the rebellion of the exploited minority, it could face a unified rebellion by the middle class majority.

Until the eighteenth century, the capitalist world-economy was largely limited to the trans-Atlantic areas. The periphery of Latin America and Eastern Europe was large enough relative to the core of Northwest Europe and the semi-periphery of Southern Europe. Over the nineteenth century, the capitalist world-economy became a global system. The peripheralization of Asia and Africa greatly expanded the 'base' of the exploited majority and allowed both the core and the semi-periphery to expand. After about 1870, Latin America and Eastern Europe (led by Russia) were promoted to the semi-peripheral status. By 1950, the semi-periphery had a between 3:1 and 6:1 advantage over the periphery in per capita GDP. In 1950, the core (North America and Western Europe) and the semi-periphery (Latin America, Eastern Europe, Southern Europe, and Japan) each accounted for about 20 percent

of the world population, and the periphery accounted for about 60 percent.

After 1950, as the former colonies and semi-colonies were incorporated into the inter-state system and the geopolitical influence of the non-core states were inflated by the ‘cold war’ (which was in fact a global social compact under the US hegemony), a number of large ‘third world’ states might be said to have risen to political semi-peripheral status. But economically, the ‘poor’ semi-periphery continued to fall far behind the world average and the combined population of the periphery and poor semi-periphery continued to include the vast majority of the world population. In this sense, the ‘base’ remained large enough for the capitalist world-economy.

What has happened since then? **Figure 1** presents the index of per capita GDP (in constant 2000 international dollars) for the world’s major regions: China; the US; other high-income countries (Other HIC); East Asia, South Asia, and the Pacific (excluding China, EASAP); Europe and Central Asia (ECA); Latin America and Caribbean (LAC); Middle East and North Africa (MNA); and Sub-Saharan Africa (SSA). The last five groups only include ‘low- and middle-income countries.’ The 1980s and 1990s were ‘lost decades’ for the historical well-to-do semi-peripheral states. From 1980 to 2000, Latin America saw its income index (as a ratio of the world average per capital GDP) fall from 120 to 95, and Middle East and



**FIGURE 1** Index of per capita GDP, 1975/2006 (world average 100)

SOURCE World Bank, World Development Indicators Online

<http://devdata.worldbank.org/dataonline> (accessed November 1, 2007)

North Africa saw its income index fall from 75 to 64. The Eastern European index collapsed from 129 in 1989 to 82 in 2000.

Between 1975 and 2006, China's index surged from 12 to 75. The 'lost decades' and the 'rise of China' have together produced a great convergence, with China now rapidly approaching the status of well-to-do semi-periphery. The rest of Asia (led by India), having seen its index rising from 24 in 1975 to 37 in 2006, is also catching up. Only Africa is left behind. China, Latin America, Eastern Europe, and Middle East together already account for 40 percent of the world population. If they were to be further joined by India and the rest of Asia (this would be the case if the great majority of the South Asian population were to be promoted to the status of 'middle class' consumers), then potentially the well-to-do semi-peripheral group would swell to more than two-thirds of the world population. Can the remaining small exploitable 'base' manage to support and balance a rather top heavy middle and upper 'super structure'? Or will the super structure turn out to be so large that it will crush its own base? To explore these questions, let us examine the other dimension of the existing world-system's political structure –the internal class structures within the states.

### **Class structures in the capitalist world-economy**

One consequence of the operation of the capitalist world-economy has been the very different levels of incomes for the working classes located in different structural positions in the world-system. The wage rate, or the price of labor power, just like the price of any commodity, is determined by 'demand' and 'supply.' The question is, what are the social forces that act behind and regulate the 'demand' and 'supply.'

The division of labor within the capitalist world-economy results in flows of commodities, labor, and capital across different geographic areas through millions of chains of production and exchange. These chains are the 'global commodity chains.' Within each commodity chain, certain amount of surplus value (the difference between the total value added and the subsistence needs of the producers) is generated. However, typically, the surplus value generated is unevenly distributed among the states, reflecting their different degrees of relative monopolization at different stages of commodity chains. Relative monopoly may be established if certain producers have technical, organizational, or political advantages over other producers. The core states generally benefit from this uneven distribution and receive disproportionately greater portions of the world surplus value. The peripheral states generally suffer and receive disproportionately smaller portions of the world surplus value.

Thus, on the 'demand' side, the system of unequal exchange and the uneven distribution of the world surplus value set the upper limits to the incomes (and therefore the wage rates)

in different structural positions of the world-system. On the 'supply' side, the workers' biologically determined subsistence needs set the absolute lower limits. However, the real or the social lower limits to wage rates are set by class struggle, or the bargaining power of the working classes, which in turn reflects the class structure historically formed within the states. The political and economic viability of a state in the capitalist world-economy, in this sense, depends on if there is a sufficiently large space of maneuver between the upper limit and the lower limit. A 'mismatch' between the two limits would undermine accumulation and potentially lead to the disintegration of the existing state structure.

07 Ibid., pp. 102-103.

The workers' bargaining power varies under different forms of labor organization. If one studies the working classes in the capitalist world-economy, depending on how their labor is organized and their relative bargaining power, they may be divided into several sectors: the highly skilled 'professionals, technicians, and managers,' the fully proletarianized wage workers, the semi-proletarian 'migrant workers,' and the semi-proletarian peasants.<sup>07</sup>

The highly skilled 'professionals, technicians, and managers' have, to a certain degree, monopolistic control over the supply of their labor power and their labor is generally difficult to monitor. They perform economic and social functions that are of strategic importance to the capitalist system. To secure their loyalty, the capitalists have to pay these workers a 'loyalty rent,' so that their incomes are significantly higher than those of other workers. To the extent these workers live a relatively privileged material life, they constitute the 'middle class' between the capitalist class and other working classes.<sup>08</sup>

08 Erik Olin Wright, *Class Counts: Comparative Studies on Class Analysis* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997)

The fully proletarianized wage workers are the skilled and semi-skilled workers in the urban sector, who usually have full-time jobs in the 'formal sector.' Their money incomes entirely or almost entirely derive from wage labor.

The unskilled wage workers in the urban sector, who usually have part-time or insecure jobs and are frequently unemployed, belong to the semi-proletariat. Their wage incomes are not sufficient to meet their essential needs and they have to engage in petty market transactions or petty commodity production, or work in the 'informal sector' to supplement their money incomes. In the periphery and semi-periphery, many semi-proletarian workers are 'migrant workers' who spend part of their life time in the urban area and the rest of their life time in the rural area. A substantial part of their real incomes come from rural family production.

The agricultural petty commodity producers living in the rural areas are known as the 'peasants.' In the periphery and semi-periphery, peasants and semi-proletarian wage workers often belong to the same households. Many semi-proletarian workers

live as peasants during part of their life time, and vice versa. In the context of the periphery and semi-periphery, the peasants may be seen as ‘semi-proletarians’ to the extent they function as the rural reserve army for the urban unskilled wage workers.

If we rank different sectors of the working classes according to their bargaining power, reflected by their real incomes, then the professional and managerial workers (the middle class) obviously have the highest level of bargaining power and real incomes.

Among the rest of the working classes, the fully proletarianized wage workers (the proletariat) are better educated, more effectively organized, have stronger bargaining power, and receive higher real incomes. In comparison to the core states, peripheral and semi-peripheral states are usually characterized by a smaller professional middle class, a smaller fully proletarianized working class, but a far larger semi-proletariat.

**Table 1** compares two studies on the contemporary US class structure, by Gilbert and Kahl,<sup>09</sup> and Wright. The proletariat, if narrowly defined, includes the skilled workers and the semi-skilled workers, or about 30 percent of the US economically

**09** Dennis Gilbert and Joseph A. Kahl, *The American Class Structure* (Belmont, CA: Wadsworth Publishing Company, 1992), pp. 315-316.

**TABLE 1** The Structure of Social Classes and Occupations in the US (1990, as % of total economically active population)

CLASSES (Gilbert and Kahl 1992)	CLASSES (Wright 1997)	OCCUPATIONS
Capitalists, 1%	Employers, 4.7%	Investors, executives
Upper-middle class, 14%	Managers, 8.3%	Medium-size business owners
	Experts-Managers, 6.0%	Upper managers and professionals
	Experts, 6.9%	
Middle class, 30%		Lower managers and semi-professionals
	Petty bourgeoisie, 5.2%	Self-employed
	Supervisory workers, 14.8%	Foremen
Working class, 30%	Skilled workers, 12.8%	Craftsmen
	Workers, 41.4%	Operatives, retail sales workers, clericals
Working poor		Service workers, laborers, low-paid operatives and clericals
Underclass, 25%		Unemployed or part-time, welfare recipients

SOURCES: Dennis Gilbert and Joseph A. Kahl, *The American Class Structure*, pp. 305-324. Belmont, California: Wadsworth Publishing Company (1992); Eric Olin Wright, *Class Counts: Comparative Studies on Class Analysis*, pp. 91-113. Cambridge: Cambridge University Press (1997).



active population. A broad definition should include all of those whose money incomes derive entirely or almost entirely from wage incomes and have relatively strong bargaining power (with the exception of highly skilled professional workers occupying strategic positions). A broad definition of the proletariat may include not only the skilled and semi-skilled workers, but also the supervisory workers, lower managers, and semi-professional workers. This definition includes about 60 percent of the US population. If one takes the average between the narrow definition and the broad definition and regards the supervisory workers as a part of the proletariat, then the proletariat accounts for 45 percent of the US population and the middle class accounts for 20 percent. The capitalist class and the petty bourgeoisie each accounts for 5 percent.

10 *Ibid.*, pp. 102-103.

About the working poor and the underclass, Gilbert and Kahl<sup>10</sup> make the following comments: “They oscillate in income from just above to below the poverty line, they are threatened with periodic unemployment, or they have no chance to work at all.” Among them, “[those] who are seldom employed and are poor most of the time form the underclass in our society.” The working poor and the underclass may be considered to be the semi-proletariat in the US society.

**Table 2** reports the class and occupational structures in three Latin American semi-peripheral states: Argentina, Brazil, and Chile. In the Latin American countries, there is a large so-called “low productivity” sector. Workers in the low-productivity sector include workers in the micro-enterprises (with less than 5 employees), household employment, and own-account and unpaid family workers. In most cases, the income of a ‘low productivity’ worker is not sufficient to keep a family of four above the poverty line.<sup>11</sup> If the semi-proletariat includes the micro-enterprise workers, household workers, the urban unemployed, the rural workers, and other workers who receive a wage lower than the poverty line, then in Argentina, Brazil, and Chile, the semi-proletariat accounts for 32, 47, and 43 percent of the economically active population respectively. The middle class (professional and technical workers and self-employed) accounts for 11, 7, and 11 percent of the population of Argentina, Brazil, and Chile respectively. It follows that the proletariat accounts for 31, 20, and 26 percent; the peasants account for 7, 12, and 15 percent; the petty bourgeoisie accounts for 17, 9, and 13 percent; and the capitalist class accounts for 4, 5, and 2 percent, respectively.

11 ECLAC (Economic Commission for Latin America and the Caribbean), *Social Panorama of Latin America* (Santiago, Chile: United Nations Economic Commission for Latin America and Caribbean, 1994), p. 25.

Thus, the degree of proletarianization in a state appears to be correlated with the state’s position in the world-system hierarchy. In the United States, the full-time proletarian workers account for near half of the total labor force and all types of wage workers account for about 90 percent. In the Latin American semi-peripheral states, the fully proletarianized workers account for

**TABLE 2** The Structure of Social Classes and Occupations in Latin American Countries (1990/1992, as % of total economically active population)

	ARGENTINA	BRAZIL	CHILE
<b>URBAN SECTOR:</b>			
Employers	4.4	3.9	1.7
Professional and technical workers	7.5	6.5	9.9
Professional and technical self-employed	3.0	0.9	1.1
Workers	35.3	28.9	34.1
in which: poverty workers	4.2	8.7	7.8
Micro-enterprise workers	10.3	13.7	10.6
Household employment	3.7	4.5	5.4
Own-account workers ★	17.9	15.7	17.8
in which: poverty workers	1.3	6.3	4.8
Urban unemployment	5.7	3.7	5.1
<b>RURAL SECTOR:</b>			
Employers	13.0	0.7	0.2
Workers		10.2	9.7
Own-account workers		12.1	5.1

★ Including unpaid family workers.

SOURCE: United Nations Economic Commission for Latin America and the Caribbean, Social Panorama of Latin America. Santiago, Chile: United Nations Economic Commission for Latin America and Caribbean (1994).

20-30 percent of the labor force and all types of wage workers account for about 70 percent. The peripheral states in the capitalist world-economy (such as the pre-revolutionary China) are typically characterized by the overwhelming majority of the peasant population and a much smaller urban working class.

To the extent the non-core states have lower levels of proletarianization, the workers tend to be less educated, less effectively organized, and under the constant pressure to compete against a large rural reserve army. The workers in these states, therefore, tend to have much lower bargaining power and receive

significantly lower real wages. The low real wages in the periphery and semi-periphery make it possible for the world surplus value to be concentrated in the core and help to keep down the system-wide wage costs. However, in the long run, the development of the capitalist world-economy has been associated with the progressive urbanization of the labor force. After some initial disorientation, the urbanized workers have invariably struggled for higher degrees of organization and extension of economic, social, and political rights. Their struggles have led to growing degrees of proletarianization within the capitalist world-economy

### China's class structure

On July 1, 2001 (on the occasion of the eightieth anniversary of the Chinese Communist Party), Jiang Zemin, then the General Secretary of the Chinese Communist Party, formally announced the notorious 'three represents' theory. That is, the Communist Party is supposed to represent the most advanced productive forces, the most advanced culture, and the interest of the broadest layers of people. This represents an official rejection of the Marxist-Leninist definition of the communist party as the vanguard organization of the proletariat. Jiang's speech cut

12 CASS (Research Group of the Chinese Academy of Social Sciences), *A Report on the Study of Contemporary China's Social Strata* (Beijing: Social Sciences Literature Press, 2001)

13 Ibid.

14 CASS, "A Research Report on the Current Structure of Social Strata in China", in Ru Xin, Lu Xueyi, and Li Peilin (eds), *Social Blue Book 2002: Analyses and Predictions of China's Social Conditions* (Beijing: Social Sciences Literature Press, 2002), p. 116.

15 Ibid., p. 124.

off the remaining nominal connection between the Party and the working class. At the practical level, Jiang's speech formally opened the way for the private capitalists (who are now supposed to be the representatives of the 'most advanced productive forces') to be recruited into the party.

During 1999–2001, at the request of the leadership of the Chinese Communist Party, a special research group of the Chinese Academy of Social Sciences (CASS) conducted a research on 'the Evolution of the Contemporary Social Structure.' The political nature of this research was explicitly stated in the preface of the group's research report published after Jiang's speech:

"In August 1998, the director of the CASS, a member of the Chinese Communist Party Politburo, Comrade Li Tiejing, demanded the Institute of Sociology to study the evolution of social structures. (...) After Comrade Jiang Zemin's important speech on July 1, the general public has paid strong attentions to the changes in social strata, and the relevant authority demanded the research group to provide survey data and results as soon as possible."<sup>12</sup>

The research group rejects the Marxist class analysis and is in favor of an analysis of the 'structure of social strata.' It argues that "the word 'class' (*jie ji*) often refers to the traditional Marxist concept of class –that is, those groups that are divided according to whether or not they own the means of production, the groups that have mutual conflicts in their interests and are related to each other by antagonisms and struggles. The word reminds people of severe social conflicts, turmoil, and fights between men and men, and some scholars and people are hostile to such a word and tend to reject it."<sup>13</sup>

Apparently, the research group believes or hopes that so long as one does not remind people of social conflicts, turmoil, and fights, these will not exist and it will be quite alright to pretend that these do not exist. To avoid the inconvenience of *jie ji*, the research group divides up the contemporary Chinese society into ten major social strata according to their different access to 'organizational, economic, and cultural resources.'<sup>14</sup> The ten social strata and their distribution are presented in **Table 3**.

The research group believes that in China, an embryonic 'modern' structure of social strata has taken shape, symbolized by the ever-growing middle stratum and the entrepreneurial stratum. It argues that "unlike the traditional society, the modern structure of social strata is not pyramid-like, but olive-like, in which most members of society belong to the middle and upper-middle positions, a minority group belongs to the upper or relatively upper positions, and another minority group belongs to the lowest positions."<sup>15</sup>

**TABLE 3**  
**Evolution of China's Structure of Social Strata, 1978–1999**  
 (% of population)

	1978	1988	1999
State and social Managers	1.0	1.7	2.1
Managers	0.2	0.5	1.5
Private entrepreneurs	0.0	0.0	0.6
Professional and technical workers	3.5	4.8	5.1
Clerical workers	1.3	1.7	4.8
Self-employed	0.0	3.1	4.2
Salespersons and service workers	2.2	6.4	12.0
in which: peasant workers	0.8	1.8	3.7
Industrial workers	19.8	22.4	22.6
in which: peasant workers	1.1	5.4	7.8
Agricultural laborers	67.4	55.8	44.0
Unemployed and underemployed	4.6	3.6	3.1

SOURCE: Research Group of the Chinese Academy of Social Sciences, "Zhongguo Muqian Shehui Jieceng Jiegou Yanjiu Baogao (A Research Report on the Current Structure of Social Strata in China)," in Ru Xin, Lu Xueyi, and Li Peilin (eds.), *Shehui Lanpishu 2002: Zhongguo Shehui Xingshi Fenxi yu Yuce* (Social Blue Book 2002: Analyses and Predictions of China's Social Conditions), pp. 115–132. Beijing: Shehui Kexue Wenxian Chubanshe (Social Sciences Literature Press, 2002).

The research group argues that since 1978, the 'middle strata' (including entrepreneurs, managers, the self-employed, clerical workers, professional and technical workers, and workers in the wholesale, retail, and service industries) have been the most rapidly growing portion of the Chinese society. It predicts that "as China experiences industrialization, informationalization, and urbanization, the middle strata will keep growing, and eventually become the most important, most stabilizing social forces within the modernized Chinese structure of social strata."<sup>16</sup>

Will China one day evolve into such a beautiful 'olive-like' middle class society? As is argued above, the middle stratum, understood as a non-ruling social group that has access to a portion of the surplus value, needs to be relatively small. If the surplus-sharing classes really become the majority of the population, it will probably lead to not the stabilization

but the demise of an exploitative social system.

An examination of the trends presented in Table 3 reveals that, the argument that the 'middle strata' have been the most rapidly expanding part of the Chinese society depends heavily on including the workers in the wholesale, retail, and service industries as a part of the 'middle strata.' However, according to the group's own survey, these workers usually have lower incomes than the industrial workers, who are not supposed to be a part of the 'middle strata.'<sup>17</sup> It seems to be more reasonable to group the industrial workers and the services workers together as the proletariat and the semi-proletariat living on wage labor. Such a re-grouping will lead one to conclude that the most significant development of China's social structure during the past decades has been the rapid proletarianization of the Chinese society.

According to one report, about two million high and middle rank, current and retired Chinese government officials and their relatives own about 70 percent of the total private wealth (savings, stocks, bonds, houses, and foreign exchanges) in China. The document claims to be based on an internal report to the Politburo of the Chinese Communist Party (See '*Dalu Guanliao Yong Quanmin Qicheng Caifu* –The Mainland China's bureaucrats own seven-tenths of all people's wealth.'<sup>18</sup>)

<sup>16</sup> Ibid., p. 125.

<sup>17</sup> Ibid., p. 127.

<sup>18</sup> Website: [www.donews.com/donews/article/1/19330.html](http://www.donews.com/donews/article/1/19330.html) (retrieved November 1, 2003)

If the ‘state and social managers’ are considered to be the bureaucratic capitalists, then the capitalist class (including the bureaucratic and private capitalists) in China accounts for about 3 percent of the population. The middle class may include the managers, the professional and technical workers, and half of the clerical workers, or about 9 percent of the population. The peasants account for 44 percent and the petty bourgeoisie accounts for 4 percent.

Among the industrial and services workers, the peasant workers (12 percent) belong to the semi-proletariat. The semi-proletariat also includes the unemployed and underemployed (3 percent, this is probably a significant underestimate). In addition,

among the urban workers, only about half are considered to be ‘formal’ employees in state owned enterprises, stock-holding companies, private enterprises, and foreign invested enterprises that are somewhat protected by government regulations and labor contracts. The proletariat is thus estimated to be 12 percent and the semi-

**TABLE 4** Class Structures in the Core and the Semi-Periphery

CLASSES	Core (US, 1990)	Semi-Periphery (Brazil, 1990)	Semi-Periphery (China, 1999)
Bourgeoisie / Elite	5	5	3
Middle Class	20	7	9
Petty Bourgeoisie	5	9	4
Proletariat	45	20	12
Semi-Proletariat	25	47	28
Peasants	/	12	44

SOURCE: Author’s estimates (based on Table 1, 2, and 3).

proletariat estimated to be 28 percent.

**Table 4** compares China’s class structure with that of the US and Brazil. Compared to the US and Brazil, China has a much larger rural peasant population but a significantly smaller proletariat and semi-proletariat.

### Can the capitalist world-economy survive the rise of China?

The capitalist world-economy is based on the pursuit of profit and endless accumulation of capital. However, there are structural forces that arise from the processes of capitalist accumulation itself that tend to drive down the profit rate. In the core states, the highly proletarianized working classes are able to organize effectively for economic and political struggles. Historically, their struggles have led to rising wage and taxation costs, leading to falling profit rate and crisis of accumulation.

To restore the profit rate and reinvigorate capital accumulation, it is necessary for the core states to shift their capital out of certain economic sectors with declining profit rates and relocate these sectors to geographic areas in the periphery and semi-periphery where the wage and taxation costs remain sufficiently low. Global capital relocation thus plays a crucial role in the periodic restructurings of the capitalist world-economy.

China has been the primary beneficiary of the latest round of global capital relocation. When China started the project of ‘reform and openness’ to deepen the incorporation into the capitalist world-economy, it had a very large rural surplus labor force and the class structure was far less proletarianized than not only the core but also the historical well-to-do semi-periphery. On the other hand, partly due to the success of the Maoist self-reliance and industrialization, China had a comprehensive technological capability to produce a wide variety of products that was the envy of many semi-peripheral states. As soon as China was ‘opened,’ it started to engage in full-scale competition against the established semi-peripheral states. Because of China’s low wages and other costs, China has been in a favorable position in the competition and has become the major receiver of the capital relocated out of the core states.

**TABLE 5** Manufacturing Workers’ Wage Rates in Selected Countries  
(Monthly Wage in US dollars, 2005 or the latest available year)

Countries	Monthly Wage	As % of US Wage
United States	2898.2	100.0
Japan	2650.2	91.4
South Korea	2331.4	80.4
Argentina (2001)	837.5	28.9
Hungary	732.7	25.3
Czech Republic	612.0	21.1
Poland (2004)	585.9	20.2
Chile	432.4	14.9
Turkey (2001)	427.5	14.8
Mexico (2004)	341.9	11.8
Brazil (2002)	308.7	10.7
Peru	237.8	8.2
China (2004)	141.3	4.9
Thailand (2003)	133.5	4.6
Philippines (2004)	98.8	3.4
Indonesia (2001)	54.1	1.9
India (2003)	23.2	0.8

SOURCE: International Labour Office (Geneva), Yearbook of Labour Statistics 2006, pp. 763-838, 933-1031. Wage rates are converted into US dollars using exchange rates from World Bank, World Development Indicators Online, <<http://devdata.worldbank.org/dataonline>>. If the wage rates are not stated as monthly wages, they are converted to monthly wages using the following formula: monthly wage = weekly wage \* 4.3 = daily wage / 8 \* weekly working hours \* 4.3 = hourly wage \* weekly working hours \* 4.3.

Table 5 reports the wage rates in the manufacturing sectors in selected countries. On the top of the hierarchy, are the core states and ‘rich’ semi-peripheral states such as the US, Japan, and South Korea. The historical well-to-do semi-peripheral states in Latin America and Eastern Europe have wage rates between 10 and 30 percent of those of the core states. At the bottom of the hierarchy are the Asian poor semi-peripheral states whose wage rates are between 1 and 5 percent of those of the core states. While China is approaching the well-to-do semi-periphery in term of per capita GDP, the Chinese wage rate continues to resemble that of a poor semi-peripheral state. The wage gap between the core states and China is about 20:1. What could be the implications of this GDP-wage mismatch for China’s social transformation in the coming decades?

As China becomes the center of world manufacturing exports, the Chinese society is experiencing rapid industrialization and urbanization. It is inevitable that China’s class structure will be fundamentally transformed. The share of the proletarian and semi-proletarian wage workers in the total population will be substantially increased and the share of the peasants will be substantially reduced. In one or two generations’ time, China’s degree of proletarianization will reach the current levels in Latin American or Eastern European semi-peripheral states. As a result, the Chinese proletarian and semi-

proletarian workers will demand to have the semi-peripheral levels of wages and the corresponding political and social rights. The wage gap between the core states and China may be reduced from the present ratio of 20:1 to 10:1 or 5:1. The demands and the increased bargaining power of the proletariat and the semi-proletariat will impose great pressures on China's regime of capital accumulation. Can the Chinese regime survive such pressures, and what might be the global implications? One can imagine four possible scenarios.

First, China may fail. China's great drive towards 'development' in the end may turn out to be no more than a great bubble. As China sinks back to the status of periphery or poor semi-periphery, China's existing regime of accumulation will collapse as it can no longer withstand the exploding social pressures the very process of accumulation has generated. This scenario, however, may be the least devastating for the capitalist world-economy.

For the capitalist world-economy, the problem of China lies with its huge size. China has a labor force that is larger than the total labor force in all of the core states, or that in the entire historical well-to-do semi-periphery. As China competes with the historical well-to-do semi-peripheral states in a wide range of global commodity chains, the competition eventually would lead to the convergence between China and the historical well-to-do semi-peripheral states in profit rates and wage rates. The convergence may take place in an upward manner or a downward manner.

Under the downward conversion scenario (the second scenario), China's competition, with its enormous labor force, will completely undermine the relative monopoly of the historical well-to-do semi-peripheral states in certain commodity chains. As relative monopoly is replaced by intense competition, the value added contained in the traditional semi-peripheral commodity chains will be squeezed, forcing the historical well-to-do semi-peripheral states to accept lower wage rates that are close to the Chinese wage rates.

This possibility was discussed by the Morgan Stanley Asian economists Andy Xie and Denise Yam. Yam and Xie<sup>19</sup> argued that: "China is likely to become an international player for an increasing range of products and to move up the value chain. (...) The bottom line is that China's surplus labor is three times the labor force in the manufacturing sector of OECD countries, meaning that it can absorb the world's manufacturing sector without causing much wage inflation. In our view, China's prices are becoming global prices, while other Asian producers have to accept prices." Xie maintained that "other East Asian economies can't maintain the same living standard without deflation. Deflation in this context isn't about productivity gains; it's about depleting wealth to pay for an unsustainable living standard."<sup>20</sup>

**19** Denise Yam and Andy Xie, "Any Hope for Export Pricing Power?", *The Morgan Stanley Global Economic Forum*, October 16, 2002 <<http://www.morganstanley.com/GEFdata/digests/latest-digest.html>> (accessed October 16, 2002)

**20** Andy Xie, "In Search of Pricing Power." *The Morgan Stanley Global Economic Forum*, October 16, 2002 <<http://www.morganstanley.com/GEFdata/digests/latest-digest.html>> (accessed October 16, 2002)

In effect, the second scenario is that of the peripheralization of the historical well-to-do semi-periphery. The scenario has dangerous implications for the capitalist world-economy. The well-to-do semi-periphery plays the indispensable role as the ‘middle stratum’ in the world system. Should the layer of well-to-do semi-periphery disappear and be reduced to no more than a part of the periphery or poor semi-periphery, the world-system is likely to become politically highly unstable as the core states at the top face the potential unified resistance and rebellion from the periphery and poor semi-periphery.

Moreover, the peripheralized semi-peripheral states will inevitably face highly explosive political situations at home. The relatively more proletarianized working classes will demand semi-peripheral levels of wages and political and social rights. However, the peripheralized semi-peripheral states will not be able to simultaneously offer the relatively high wages and survive the competition against other peripheral or peripheralized semi-peripheral states in the world market. The entire zone of semi-periphery will be threatened with revolution and political turmoil.

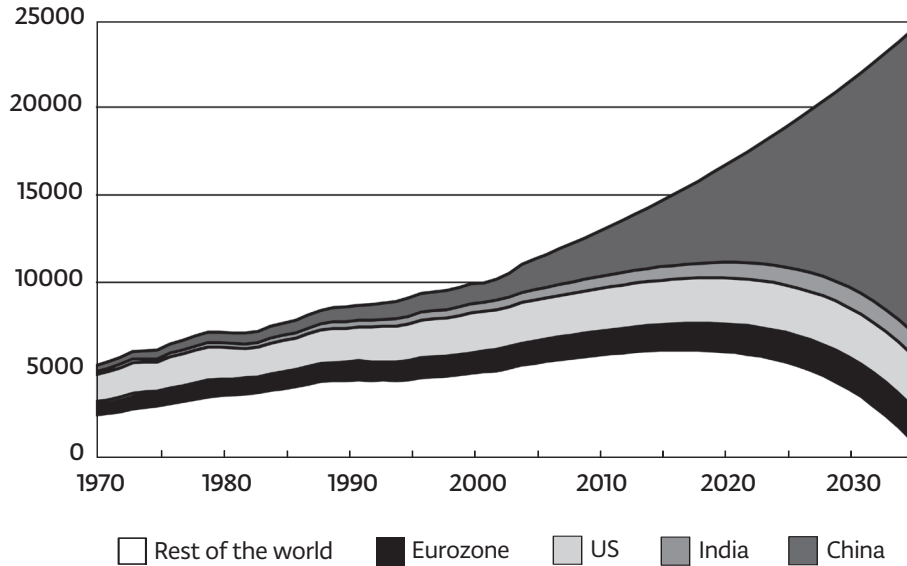
There is the third scenario or the scenario of upward convergence. China may succeed in its pursuit of ‘modernization’ and become a secured, well-to-do semi-peripheral state. In the meantime, the historical well-to-do semi-peripheral states may succeed in maintaining their relative monopoly in certain commodity chains. As a result, the Chinese wage rates converge upwards towards the semi-peripheral levels. Unfortunately, this scenario is as dangerous for the capitalist world-economy as the second scenario. The problem, again, lies with China’s huge size. Should the Chinese workers generally receive the semi-peripheral levels of wages, given the size of the Chinese population, the total surplus value distributed to the working classes in the entire well-to-do semi-periphery would have to more than double. This will greatly reduce the share of the surplus value available for the rest of the world.

If the scenario of upward convergence turns out to be too expensive for the capitalist world-economy, what if China’s upward mobility takes place at the expense of the historical well-to-do semi-periphery? In other words, imagine the scenario (the fourth scenario) in which the rise of China (and India) successfully displaces the historical well-to-do semi-periphery, what are the likely implications for the existing world system?

In *The Age of Transition*, Immanuel Wallerstein predicted that in the coming world economic expansion, the ‘North’ will continue to receive the bulk of the global capital flows, and in the ‘South’ China and Russia are likely to become priority areas for investment. He asked the question: after all of the investment is distributed, how much will be left for the other half of the globe.<sup>21</sup> To be more consistent with the currently observed global

**21** Immanuel Wallerstein, “The Global Possibilities, 1990-2025,” in Terence K. Hopkins and Immanuel Wallerstein et al., *The Age of Transition: Trajectory of the World System 1945-2025* (London and Atlantic Highlands, NJ: Zed Books, 1996), p. 232.





**Figure 4.2** World energy consumption: historical and hypothetical projection (millions tons of oil equivalent), 1970-2035

SOURCE: Historical data for world energy consumption are from World Bank, World Development Indicators online, <http://devdata.worldbank.org/dataonline> (accessed November 1, 2007)

capital flows, one only needs to replace Russia with India and ask essentially the same question.

To put this in the perspective of the world's available energy resources, **Figure 2** presents the historical and hypothetically projected energy consumption of China, the US, the Euro-zone, India and the rest of the world from 1970 to 2035. China's energy consumption is projected to grow at its trend rate over the period 1999-2004, or 7.9 percent a year and the world energy supply is projected to grow at its trend rate of 2.6 percent a year. The energy consumption of the US, the Euro-zone, and India is projected to grow at their respective trend rate over the period 1999-2004. Given these trends, the rest of the world will have to get by with less and less energy consumption after 2017 and by 2035 there would be virtually no available energy left for the entire world outside China, India, the US, and the Euro-zone. It is certainly impossible for such a scenario to actually materialize. **Figure 2** nevertheless assumes that the world energy supply would keep growing in the foreseeable future. ✘

Minqi Li, "Can the Capitalist World Economy Survive the Rise of China?", in *The Rise of China and the Demise of the Capitalist World Economy*, (Pluto Press, 2008), pp. 93-112.

MINQI LI was born in China in 1969. He participated in the student movement in China in 1989 and was consequently imprisoned for two years. He went to the United States in 1994 and graduated from the University of Massachusetts Amherst with a PhD in economics in 2002. He taught political science at York University, Canada, from 2003 to 2006 and since 2006 has been teaching economics at the University of Utah.

1958’de şunları yazmıştım: “Gerçek ile gerçek olmayan arasında, doğru ile yanlış arasında kesin ayrımlar yoktur. Bir şeyin mutlaka ya doğru ya da yanlış olması gerekmez; hem doğru hem de yanlış olabilir.” Bu savların hâlâ akla yatkın olduğu ve gerçeğin sanat yoluyla araştırılmasında geçerliliğini koruduğu kanısındayım. Bu nedenle bir yazar olarak bunların arkasında duruyorum, ama bir yurttaş olarak duramam. Bir yurttaş olarak sormak zorundayım: *Doğru nedir? Yanlış nedir?*

\*\*\*

Bir aynaya baktığımız zaman karşımızda duran görüntünün gerçeği yansıttığını düşünürüz. Ama bir milim öteye kaysak görüntü değişir. Hiçbir zaman sonlanmayan bir dizi yansımaya bakıyoruzdur aslında. Ne var ki bir yazar bazen aynayı kırmak zorundadır –çünkü hakikat ancak aynanın öbür yüzünden bize bakar.

Karşı karşıya olduğumuz bütün o devasa olumsuzluklara rağmen, birer yurttaş olarak yaşamlarımızda ve toplumlarımızda hakikati tanımlama konusunda yılmaz, şaşmaz ve şiddetli bir entelektüel kararlılık göstermek, hepimiz için hayati önemde bir görevdir. Hatta bir zorunluluktur.

Siyasal vizyonumuzda böylesi bir kararlılık yer etmemişse, yitirmek üzere olduğumuz şeyi, yani insanlık onurunu kurtarma umudumuz yok demektir.

**Harold Pinter, “Sanat, Hakikat ve Siyaset”**  
(Nobel Konuşması: 2005),  
[http://nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2005/pinter-lecture-e.html](http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2005/pinter-lecture-e.html)





In 1958 I wrote the following: ‘There are no hard distinctions between what is real and what is unreal, nor between what is true and what is false. A thing is not necessarily either true or false; it can be both true and false.’ I believe that these assertions still make sense and do still apply to the exploration of reality through art. So as a writer I stand by them but as a citizen I cannot. As a citizen I must ask: *What is true? What is false?*

\*\*\*

When we look into a mirror we think the image that confronts us is accurate. But move a millimetre and the image changes. We are actually looking at a never-ending range of reflections. But sometimes a writer has to smash the mirror—for it is on the other side of that mirror that the truth stares at us.

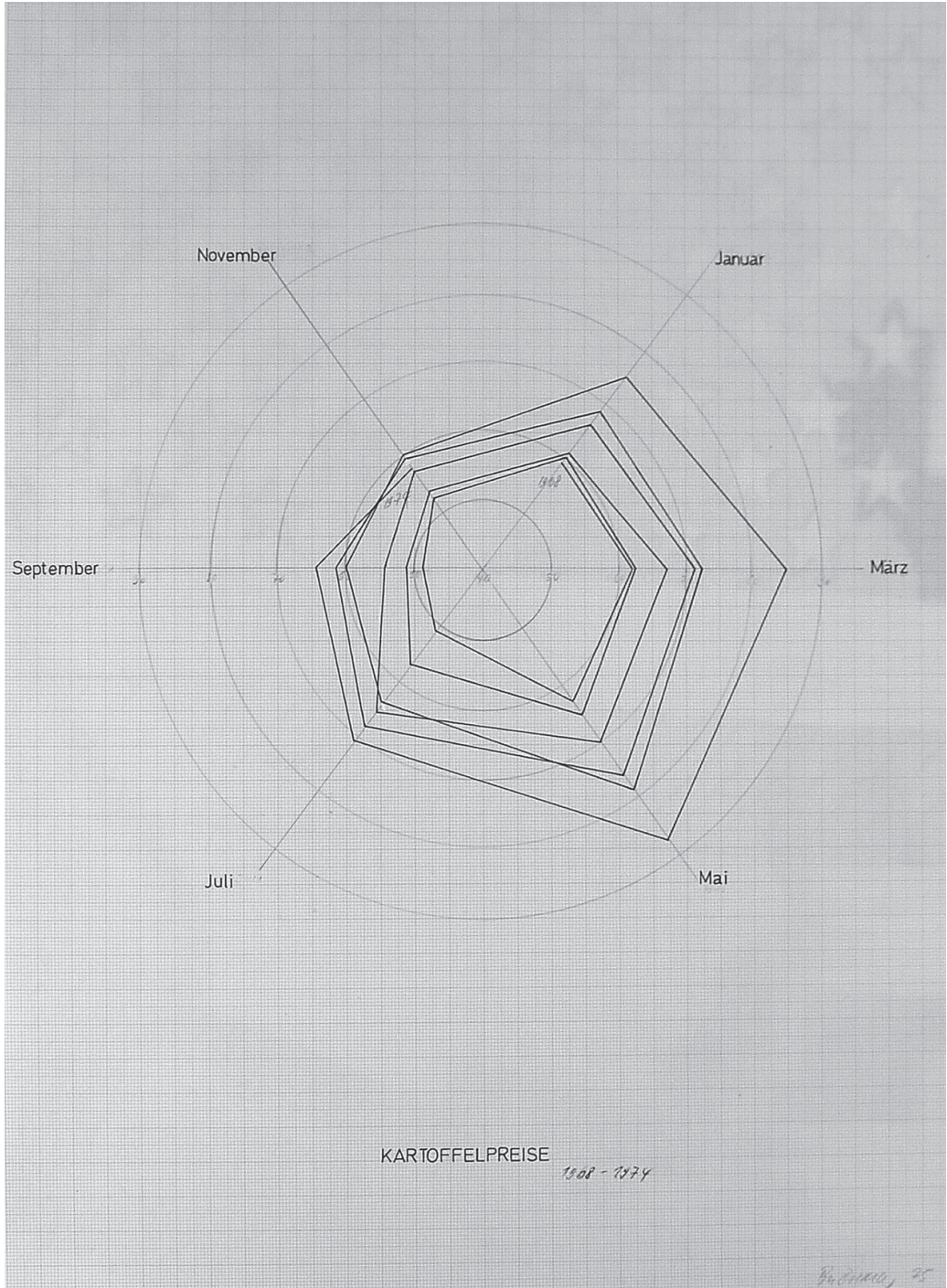
I believe that despite the enormous odds which exist, unflinching, unswerving, fierce intellectual determination, as citizens, to define the real truth of our lives and our societies is a crucial obligation which devolves upon us all. It is in fact mandatory.

If such a determination is not embodied in our political vision we have no hope of restoring what is so nearly lost to us—the dignity of man.

**Harold Pinter, “Art, Truth & Politics”  
(Nobel Lecture: 2005),  
[http://nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2005/pinter-lecture-e.html](http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2005/pinter-lecture-e.html)**



**Cengiz Çekil, Yazısız | Unwritten, 1977**



KP Brehmer, Patates Fiyatları | Potato prices 1968-74, 1975

# Algı Siyaseti

## Sanat ve Dünya Ekonomisi

### Brian Holmes & Claire Pentecost

**I**şitme cihazı takmış yaşlı bir adam sırtını alçak bir duvara vermiş, bir sürü portakal ve parlak kırmızı domatesi havaya atıp tutuyor. Sonra onları birer birer bu devridaimden çıkarıp, portakal ve kırmızı renkte kusursuz piramitlerdeki yerlerine yerleştiriyor. Bu jonglör, metalar dünyasında eylemde bulunmak için tek ihtiyacımızın fiyatlarını bilmek olduğunu düşünen neoliberal kuramcı Friedrich von Hayek'ten başkası değil:

Tüm beylik kitaplarda ve seçkin insanların konuşmalarında tekrar edilen son derece yanlış bir kabul vardır, ne yaptığımız hakkında düşünme alışkanlığı geliştirmemiz gerektiğini söylerler. Oysa tam aksi geçerlidir. Uyarlık, düşünmeden yerine getirebildiğimiz önemli işlemlerin sayısını artırdığımız ölçüde ilerler.<sup>01</sup>

**01** Friedrich von Hayek, "The Use of Knowledge in Society" ("Toplumda Bilginin Kullanımı"), *The American Economic Review* 35/4 (Eylül 1945), s. 528. Hayek bu alıntıyı filozof Alfred North Whitehead'den ödünç alır, ama son derece kendine ait amaçlar için kullanır.

**02** Karl Polanyi, *The Great Transformation* (Büyük Dönüşüm), çev. Ayşe Buğra (İstanbul: İletişim, 2000), s. 193-194.

Duvarın öteki tarafında ise dolambaçlı patikaların kestiği bir bahçe var. Yerde, sağa sola sanki hiçbir değeri yokmuş gibi saçılmış altın paralar duruyor. Yün takım elbise giymiş gözlüklü bir adam, güneşli bir havada bir fasulye sırasını suluyor. İsmi Karl Polanyi, ve endüstri devriminin tarihi hakkında sesli düşünmekte:

Doğmakta olan piyasa ekonomisini götürmeyi orta [ya da ticaret yapan] sınıflar üstlenmişti; iş çıkarları üretim ve istihdamla ilgili genel çıkarlarla birlikte gidiyordu; (...) Öte yandan, ticaret yapan sınıfların elinde, işçinin fiziksel gücünün sömürülmesinden, aile yaşamının yıkılması, mahallelerin çökmesi, ormanların yok olması, nehirlerin kirlenmesi, zanaatkârlık düzeyinin düşmesi, halk geleneklerinin çözülmesi, mesken ve zanaat dahil olmak üzere yaşamın genelde alçalıp bozulmasından doğacak tehlikeleri sezmelerine yardım edecek hiçbir araç yoktu.<sup>02</sup>

Hem Hayek hem de Polanyi iktisatçıydılar, ve ikisi de Büyük Buhran'ın ve İkinci Dünya Savaşı'nın ardından üne kavuştular. Fikirleri zıt yönlerde gelişti, ve uzun vadede, müdahale etmemeye dayalı ilkesiyle, adı ilk geçen çok daha etkili oldu. Peki ikincinin bize bugün, yeni bir küresel krizin ardından, söyleyecekleri olabilir mi? Sanatçıların, küratörlerin ve

entelektüellerin dünya ekonomisi içerisinde ne yaptıkları hakkında düşünmeleri gerekiyor mu?

### Kristal Kumarhane

Harikulade bir şehir olan İstanbul'da gerçekleştirdiğimiz birçok yürüyüş, gezi ve sohbetin ardından, domateslerle portakalların nereden geldiğini keşfe çıktık. Hayali jonglörümüzün dünyanın en bereketli bahçelerinden birinde işini nasıl yürüttüğüne de bakarız belki diye düşündük. Bu arayış bizi Akdeniz kıyıları üzerinden Türkiye'nin en hızlı büyüyen iline, ülkenin turizm endüstrisinin merkezine ve ihracat amaçlı seracılık alanında üretim lideri şehre, yani Antalya'ya götürdü. Bu kıyı ovalarında dönümlerce uzanan kristal saraylarla karşılaştık: Küresel sera endüstrisinin eski cam-panelli ve daha yeni plastik örtülü seraları. Aynı güneşli iklimden tatilcilere ait apartman daireleri, alışveriş merkezleri ve aralarında Kremlin ve Topkapı Sarayı'nın kopyaları da bulunan beş yıldızlı otel kümeleri de besleniyordu.

İlk bakışta gördüğümüz manzara, birkaç sene önce İspanya'nın sahil bölgelerinden Almeria'da incelediğimize tuhaf şekilde benziyordu. Ama bazı önemli farklar vardı. İspanyol sera endüstrisinin hem zaman hem de uzamdaki kökleri çok daha sığ idi. Orada sera endüstrisi yoğunlaştırılmış bir yirmi yıllık dönemde büyümüşü, dolayısıyla Antalya'da 1940'larda ve 50'lerde kurulan daha eski cam ve çelik sarayların hiçbirini orada görmek mümkün değildi; aksine düz beyaz yansıtıcı plastik çatılar kesintisiz bir şekilde ufka uzanıyordu. İspanya'da sebzeler yerel alüvyonlu toprakta değil, düzenli aralıklarla kaldırılan ve çöp sahalarına -haşere ilaçları, zararlı ot öldürücü ilaçlar, plastik malzeme dahil her şey- atılan ithal bitki besleyici toprakta yetiştiriliyordu. Bütün bu ziraati çorak, yarı-çölleşmiş arazide mümkün kılmak için yöresel yeraltı suyu düzeyinin çekilmiş olması bölgeyi ekolojik çöküşün eşğine daha da yaklaştırmıştı. Bu alanda, çoğu gerekli yasal belgelerden yoksun, dünyanın her yerinde yabancı işçilerin maruz kaldığı dar kafalı

muameleye maruz kalan, sosyal güvencesi olmayan işgücü göçmen Afrikalılar tarafından sağlanıyordu. Türkiye'de ise mevsimlik işgücünün kaynağı Doğu Anadolu'nun köyleri, koşullarını bizim neredeyse hiç bilmediğimiz bu işgücünün de kendi güçlüklerini yaşadığına ve ayrımcılık biçimleriyle karşılaştığına şüphe yok.

İki ülkede de yoğun seracılık faaliyetinin lüks turist merkezleriyle iç içe oluşunun doğurduğu benzersiz görünüm bizi etkiledi; yerli halk, küreselleşmenin serbest hareket eden üst sınıfları için tasarlanmış golf sahaları, pahalı dükkânlar, lokantalar ve marinalara gözle görülür bir yakınlıkta, küresel ithalat sistemi dahilinde hayatlarını kazanmaya çalışıyorlardı. Bu bileşim bizim *görünür körlük estetiği* dediğimiz şeyin mükemmel bir örneğini oluşturuyor: Seçilmiş grupların, diğer bazı grupların bunun bedelini angarya ve güvencesizlik ile ödemesini umursamayarak, küreselleşmiş sermayenin meyvelerinin tadını çıkarması. İspanya'da turistlerin, emlak piyasasındaki patlamanın verdiği aşırı hasarı, susuz kalmış çölün ortasından fırlayan havuz ve golf sahalarının sürdürülemezliğini ve 19. yüzyıl koşullarına rakip vahşi emek sömürüsü koşullarını görmemek için hangi cins koyu renk gözlük taktıklarını merak etmiştik. Bu tür körlük yapısaldır: Açıkça toplumsal ve ekolojik felakete doğru gitmesine rağmen bütün düzeni ayakta tutan şeyin bir parçasıdır.

Türkiye'nin güneyine yolculuğumuzun rehberinin yazarları sadece Hayek ve Polanyi değildi, diğer bir yazarımız olan cömert İstanbullu sosyolog Zafer Yenal, kiralık arabamızın penceresinden gördüğümüz olağanüstü manzaradan biraz fazlasını görebilmemiz için bize bir ziraatçinin ismini vermişti. Elimizde sadece kötü bir harita ve haber kaynağımızın arazisi hakkında belirsiz bir fikir ile şans eseri doğru köye girdik ve köy kahvesinde adımı söyledik. Misafirperver cep telefonları hemen harekete geçti ve beş dakika sonra önemli bir domates üreticisi olan Mikhat, portakal bahçesi sahibi Aydın ve köy muhtarı ile kahve içiyorduk. Aydın seralarda çalışırken sözlükten kendi kendine

İngilizce öğrenmişti, şimdi de bize mükemmel çevirmenlik yapıyordu, kendi fikirlerini de bol bol katmayı ihmal etmeden.

İkisi Pazar öğleden sonralarını bize Antalya'nın tipik üretim zincirini gezdirmekle geçirdiler. Aileye ait seraları ve meyve bahçelerini, yıkama ve ayırma tesislerini, kutu katlama fabrikasını ve depoyu ziyaret ettik. Hattın başına en yaklaştığımız nokta yüksek teknoloji kullanan tohum/ fide şirketi idi. Ancak bu üretim süreciyle doğrudan ilişkili olanlar için üretim zincirinin tamamının haritalanması mümkün değil. Yetiştiriciler ne ekeceklerine kendileri karar vermiyorlar. "Müşteri güdümlü pazar" adı verilen bu pazarda, yetiştirilecek patentli domates, salatalık, biber ve diğer sebze çeşitleri, süpermarketlere taze ve işlenmiş ürün tedarik eden ve giderek daha da konsolide olan bir uluslararası dağıtımcular ve araçlar oligopolü tarafından dikte ediliyor. İnsan eliyle yapılan ziraatin tarihi boyunca geliştirilmiş geniş çeşitliliğin sadece birkaçıyla sınırlı olan gerçekten dolaşımdaki birkaç tohum çeşidinin kontrolü, aynı zamanda ortak fikri mülkiyet hakkının en basit biçimi üzerinde hakimiyet anlamına geliyor. Bu uzaklardaki dev oyuncular Akdeniz'in her yerindeki küçük üreticilerin hangi ihraç girdilerini –tarım ilaçları, zararlı bitki ilaçları ve gübreler– kullanacağını da belirliyorlar. Üreticiler pazara girmek istiyorlarsa buna uymak zorundalar, bu temel ihtiyaçların fiyatı üzerinde de hiçbir pazarlık hakları yok.

Turumuzun son durağı yemenili kadınların nakliyat için ürün paketlediği toptancı deposuydu, yerel bir alıcının ısrarla ikram ettiği çayı içerek ofisinde oturduk. Bu alıcı, üretim zincirinin üreticinin konumundan görülebilen son noktası ve İstanbul, Rusya, Avrupa ve ötesindeki pazarların belirlediği fiyat mekanizmasının en yakın temsilcisiydi. Rehberimizde yer alan ve Friedrich von Hayek'in ana hatlarını çizdiği manzaraya tanık oluyorduk:

Bu sistemin en çarpıcı tarafı işlediği bilgi ekonomisidir, veya bireysel katılımcıların doğru eylemi gerçekleştirmek için ne

kadar az şey bilmesinin yeterli olduğu. Sadece en önemli bilgi, kısaltılmış bir şekilde, bir çeşit simge ile, sadece en gerekli bilgi, sadece ilgili kişilere iletilir. Fiyat sistemini, değişimi kaydeden bir mekanizma veya bireysel üreticilerin, fiyat hareketinde yansıtılandan başka hakkında hiçbir zaman bir şey bilemeyecekleri değişikliklere göre etkinliklerini ayarlamak için, aynı bir mühendisin birkaç göstergenin ibrelerini seyretmesi gibi sadece birkaç göstergeli takip etmelerini sağlayan bir telekomünikasyon sistemi olarak tanımlamak sadece bir metafor kullanmak anlamına gelmeyecektir.<sup>03</sup>

Hayek insan üretkenliğinin en etkili şekilde, dünyanın her yerinde ürünlerin piyasa mevcudiyeti veya ihtiyacındaki değişiklikleri kaydeden pazar mekanizması tarafından güdümlendiğine inanıyordu. Fiyatlardaki dalgalanmalar bilginin yerini alıyordu, çünkü pahalıya satarak veya ucuza alarak kâr etme fırsatı kaynakların tam nereye en etkili şekilde tahsis edilebileceğine işaret ediyordu. Bu kuram ile işlerin gerçek oluş bitiş biçimi arasında ürkütücü bir paralellik vardır. Küçük üreticilerin ulaşabildikleri bilgi gerçekten son derece sınırlıdır, çünkü ne tohumları ne kimyasal girdileri hatta ne de seralardaki bitkileri döleyecek arı çeşidini seçebilmektedirler. İşin satış yönünde ise "fiyat hareketinde yansıtılandan başka hakkında hiçbir zaman bir şey bilemeyecekleri değişikliklere göre etkinliklerini ayarlamak için, sadece birkaç göstergeli takip ederler."

Böylece bir rulet masasında oturan, verili bir yıl içerisinde ne kadar başarılı olacaklarını belirleyecek fı dönen numaraları seyreden oyunculara benzemeye başlarlar. "Biz çiftçiyiz,

**03** Hayek, "The Use of Knowledge in Society" ("Toplumda Bilginin Kullanımı"), s. 526-27.

hayatımızı kazanmak için kumar oynarız.”<sup>04</sup> Çiftçiler hem girdiler hem çıktılar için küresel gıda piyasasıyla derinden bütünleşmişlerdir, fiyat üzerinde de herhangi bir denetimleri olmadığından, elektronik piyasaların göstergelerinde bir yıl zenginliğin zirvelerine tırmanan bir yıl keskin düşüşler yaşayan dünya gıda fiyatları ve petrol bazlı girdi fiyatları dengesizce dalgalandıkça, körlemesine çalışma anlayışları daha da yoğunlaşmıştır. İnip çıkan talep, aşırı arz, doğal felaketler, değişen standartlar, döviz kurları ve mal piyasası spekülasyonu tarafından etkilenen küresel piyasalara anlamlı bir şekilde etkide bulunup bulunmamaları, iflas mı edeceklerini, büyük ikramiyeyi mi kazanacaklarını yoksa sadece geçimlerini mi sağlamayı becereceklerini belirler. Böylece bir tüketici bolluğu dünyasına katılmaya çalışan köylülerin hayatının, siyasi iktisatçı Susan Strange’in uzun süre önce “kumarhane kapitalizmi” adını verdiği şeyin vahşi umutları ve derin tedirginlikleri tarafından etkilendiğini keşfettik. Postmodern turizmin kuruluşu krediyle finanse edilmiş saraylarının yanında güneşte parlayan zarif seralarıyla Antalya kristal kumarhanenin ülkesi gibi göründü gözümüze.

### Zevkler ve Renkler Tartışılmaz

Geceyi ana caddesi muazzam portakal meyvesine ithaf edilmiş anıtlarla süslü Finike kasabasında geçirdik. Bu anıtlardan birinde bir kaidenin üzerinde bir dünya vardı; bu beton dünyanın üzerinde ise gökyüzüne bir portakal uzatan bir kız duruyordu. Her tür malın üreticisi malını dünya piyasasına sunabilmek istiyor, onlar neden istemesin ki? Günümüzde küresel entegrasyon daha önce görülmemiş düzeyde ilerledi, ama portakal yüzyıllardır kuzey iklimlerinde aranan bir damak tadıydı.

Antalya’dan gelirken getirdiğimiz portakallar hayatımızda tattığımız en güzel portakallar arasına girdi: Sulu, tatlı ve karmaşık tatlarla dolu. Keşke domatesler için de aynı şeyi söyleyebilseydik, ama renkleri koyu kırmızı, şekilleri de mükemmel bir yuvarlak olmasına rağmen etleri sert ve tatsızdı. Seri üretilmiş plastik tepsilerde yetiştirilen domates fidelerinin aksine, portakal ağaçları daha eski bir tarım döneminden mi aktarılarak gelmişti? Portakal turfanda üretimin bozuculuğundan daha mı az etkileniyordu? Bir portakalı uzun mesafe nakliyat için yetiştirmek çocukluğumuzdan hatırladığımız tazelik ve tada sahip ambalajlanabilir bir domates yetiştirmekten daha mı kolay? Yoksa bu bir şans meselesi mi? Bir tercih meselesi mi? Yoksa zekâ, kalp, banka hesabı ve hislerin hepsinin içinde bulunduğu belirsiz bir kumar mı?

Bu sorular kendilerini dünya vitrininde lezzetli ürünler olarak yerleştirmeye çalışanlar için varoluşsal sorular olabiliyor. Uzak bölgelere seyahat etme, buralarda sergi açma ve sunum yapma fırsatı için minnettar olsak da, sanat çevresinde performans, başkalarının zekâsının, tutkusunun, sapkınlığının veya yükselen trendler konusunda gizli ön bilgisinin göstereni olarak kendi fiyatınızı yükseltme yarışmasına dönüştüğünde çoğumuz huzursuz oluruz. Üstümüzdeki gökyüzünün gelecekteki değeri üzerine yapılan spekülasyonun ayaklarımızın altındaki zemine ağır zarar verebildiği finansallaşmış ekonomilerde, sanatsal anlatımın gelmekteki daha büyük bir şeyin yerini beklemediğine inanmak oldukça güçtür –aynı canlı yerel hayatından ilham aldığınız pis mahalleyi haritadan silecek dev bir otel, özel site veya eğlence bölgesi gibi. Biz yıllardır

**04** Çağlar Keyder ve Zafer Yenal, “Facing Globalization: Transformation and Adaptation in Turkish Agriculture” (“Küreselleşmeyle Yüzleşmek: Türk Ziraatinde Dönüşüm ve Uyum Sağlama”) (yayımlanmamış elyazması).

**05** Krş. Brian Holmes, “Emancipation” (“Özgürleşme”), *Unleashing the Collective Phantoms (Kolektif Hayaletleri Salıvermek)* (New York: Autonomedia, 2007) içinde; şu adreste mevcut: <http://www.mail-archive.com/nettime-l@bbs.thing.net/msg02007.html>; Claire Pentecost, “Autonomy,



bu konular üzerine düşünüyor, bir yandan da sanatsal pratiklerin ifadesi, algılanması, hazırlanması ve anlaşılması için farklı bağlamlar geliştirmeye çalışıyoruz.<sup>05</sup> Ve gıda fiyatları 2008'de emtia fiyatlarındaki şişmeyle beraber fırlayıp, sonra dünyanın her yerinde çiftçiler masraflı yatırımlarla ayartıldıktan sonra düşünce, biz de arzularımızı bize ulaşan davetlere –Asya / Latin Amerika / Batı Avrupa / Orta Doğu'ya– odaklamayı daha da zor bulmaya başladık. Biz de kendimizi çılgınca dönen ve kontrolünü yitirmeye başlayan bir rulet masasındaki çeri domatesler gibi hissediyorduk.

Antalya'da, Yanartaş adıyla bilinen bölgede, Antik Çağ'dan beri bilinen ve geceleri yeryüzünde titreşen alevleriyle ve gerçekten yanıp toprağıyla ünlü Chimaera Dağı yükselir. Tarihi kaynaklar bu jeotermal harikanın yer aldığı bölgeyi, ateş soluyan bir aslan, keçi ve yılan melezi olan Chimera mitinin kökeni olarak gösterir; ateşin kaynağının bilimsel açıklaması ise metamorfik kayalardan sızan, yanıcı doğal metan gazıdır. Bu hem mitik hem de gerçek mekân, bize günümüz Kimerika'sını, yani bizim ev bildiğimiz melez kıtayı hatırlattı. Son on yılda Doğulu işçiler Batılı tüketicilerinin arzuladığı neredeyse her şeyi üretti, bir yandan da Doğu, bu dev mal akışından elde ettiği parayı Batı'ya, endüstrinin tekeri dönmeye devam etsin diye, ödünç olarak geri verdi.<sup>06</sup> Emek ve güç arasındaki küresel ayrıma özgü bu tuhaf coğrafi olgu, geç neoliberalizmin gizemlerinden biri olmaya devam ediyor.

Bu ayrışık zeminde insanların Chicago'dan Şanghay'a neyle yaşadığı sorusunun cevabı ise, değişken fiyatlar iki tarafın da siyasetçileri ve işadamları için kâr anlamına geldiği sürece insani temellerinin ne olduğunu

kimsenin umursamadığı bir mübadele sistemiydi. Kazancın cazibesi on yıl süren ve sürdürülebilirlik taşımayan bir gelişme sürecini körükledi, birikim merkezlerinin dışında ise bu gelişme fakirleşme ve savaşın çirkin aynalarında yansdı. Bu arada, pazar araştırmacılarının sonuna kadar hesaplayıp tartışabildiği zevkler ve renkler –tüketici eğilimleri ve yatırımcı hedefleri– iki dev nüfus alanının hayat suyunu emip bitirmekle kalmadılar, en son 1930'larda görülmüş ölçekte bir ekonomik çöküşün de zeminini hazırladılar. Bu vakanın bilimsel açıklaması ise metamorfik değil matematiksel.

Yüz elli yıl kadar önce Marx metayı insan emeğinin bir ürünü, değişim değeri, sanki kendi yazgısını kendi belirlemişçesine, kendisini üreten toplumsal ilişkileri görünmez kılmaya çalışan bir ürün olarak nitelemişti. Yirmi yıl kadar önce, soysuz bir her şeyi rakama dökme heveslisi “teminatlandırılmış borç yükümlülüğü” (CDO, *collateralized debt obligation*) diye bir meta-ötesi meta icat etti. CDO, fiyatı tercihli varlıkların istatistiksel analizi tarafından belirlenen bir türev ürün poliçesidir, ki bu durumda bu varlıklar somut nesnelere değil, borçluların aldıkları borcu ödeyebilme becerisidir. Bu meta-ötesi metalar ise bankaların, uzaktaki yatırımcılara, ev mortgage'ı borçlarından gelmesi beklenen ödemelerin gelirini satmalarına izin verdi, böylece başta borcu veren banka sermayesini havadan geri almış oluyordu ve hemen çıkıp başka borçlandıracak birilerini aramaya başlayabiliyordu. Uzaktaki yatırımcılar açısından anlaşmayı daha da tatlı kılmak için, tek bir borcun ödenmemesinden doğacak riski yüz kat seyreltecek şekilde, borçlar minik parçalara bölünüyor ve yüzlerce diğer parçayla tekrar birleştiriliyordu. Diğer yandan

Participation, And” (“Özerklik, Katılım, Ve”), haz. Rick Gribenas, *Participatory Autonomy (Katılımcı Özerklik)* (New York: Autonomedia, 2008) içinde; şu adreste mevcut: <http://www.clairepentecost.org/outpart.html>. Ayrıca Mess Hall özerk mekânının, taslağına Claire Pentecost'un da katkıda bulunduğu On Nokta programına da bkz.: [http://www.messhall.org/ten\\_points.html](http://www.messhall.org/ten_points.html).

**06** Çin ve ABD arasında bir ekonomik melezlik kavramı, 2007'de Niall Ferguson tarafından ortaya atıldı, aşırı bir öngörü eksikliğinden muzdarip yazar bu yeni kurulan

başka birtakım hesap meraklıları da, doğal bir olgunun düzenliliğine sahip olduğu öngörülen, konut piyasasındaki ortalama istatistiksel iflas oranını hesaplıyordu. “Kredi temerrüt takası” (CDS) olarak bilinen bir başka türev çeşidi, hayal gücünü zorlayan birleşimler ve melez yapılar oluşturularak, bu riskin, ve birçok diğerlerinin sigortası olarak satılıyordu.

Bu matematiksel işlemin parlak zekâsı ve finansal dünyanın kanunlarıyla mükemmel uyumu sadece bir tek minik ayrıntıyı göz ardı etmişti, o da bu dairesel, kendi kendini pekiştiren sistemin sözümona düzenlemesi ve istikrara kavuşturması gereken pazarları tamamıyla dönüştürmüş olmasıydı.<sup>07</sup>

Fiyatlar yerden alevden diller gibi yükseldiler, ürpertici seviyelere varana kadar: Borçluların borçlarını geri ödeyebilme kapasitesiyle tüm bağlantılarını koparmış olan bu alev, nihayet tepetaklak geri düştü ve değdiği herkesi yakıp kavurdu. Öngörüldüğü gibi temerrüt sigortası devreye girdi, ancak borçlar tahminler dahilindeki en yüksek sınırı katbekat aşarak artıyordu. Ve bu aşamada, bir zamanların neşeli illüzyonuymuş gibi görünen şey değişim geçirmeye başladı ve 2000’lerin o harika Kimerikan refah düzeyi, dünya yüzündeki her ülkede gemi azıya almış canavarımsı bir yaratığa dönüştü.

Mevcut krizin bizi nereye götüreceğinden emin değiliz. Ama *bizim* son birkaç yıldır öngördüğümüz şey “Kıtasal Sürüklenme”: Kısa bir süreliğine içinde yaşadığımız, işlemesi pek muhtemel olmayan iki kıtadan oluşan yapının yeniden düzenlenmesi, ABD dolarının dünyanın rezerv kuru olarak konumunu yitirmesi ve jeopolitik düzende uzun vadeli değişimlerin başlangıcı.<sup>08</sup> Bu değişimlerin küresel seviyede neler getireceği konusunda hemen tahmin yürütmektense, içinden

henüz geçmiş olduğumuz dönemde sanat ve ekonominin ilişkileri konusunda bazı sonuçlar çıkarmak daha faydalı olabilir.

Mevcut ekonomik perspektifte tek ölçülebilir olumlu değer büyüme, bunun sonucu olarak da artan kâr işaretleri tek ikna edici güzellik biçimini oluşturuyor. Duvarдан duvara döşeli bilgisayarlar, yanıp sönen LEDler, parlak camlar ve pırıltılı binalar pek güzel manzaralar, ama öne çıkan yine de sahnedeki insan ve onun ve spekülâtif performansı. Siz de, sanki her şeyden bağımsız bir hayatı varmış gibi gözükün, en yüksek değere sahip bir gösterene dönüşebilirsiniz. Eğer barı duvarlarda asılı resimlerden daha gösterişliyse, dünya çapında bir müze, emlak cennetinin giriş kapısına dönüşebilir. Madem piyasada fiyatınız giderek yükseliyor, neden sizin de türev ürününüz nezihleştirme olmasın? Güncel sanatla ilgili olup da böyle düşünen insan sayısı çok az, ama kültür dünyasında alınan mali destek kararlarının büyük bölümü tam olarak bu anlayış temelinde alınıyor.

Marx’ın tarif ettiği meta kendisini üreten toplumsal emek ilişkilerini saklamak üzere hareket etmek eğilimindeydi, günümüzün meta-ötesi metaları ise içinde emek, eğlence, üretkenlik veya kültürün gerçekleştirileceği çevreleri yaratan ortak tasarıları saklamak üzere hareket ediyorlar. İnsana dair meselelerin yönetimi, sözde bilimsel bir kanunun hesapları tarafından özelleştirilmiş durumda. Bütün bunları örten perde ise işte, bizim körlüğün estetiği adını verdiğimiz şey. Ama durum eğer gerçekten buysa, sanat dünyasında çalışanlar olarak biz, çok önemli bir soruyla karşı karşıyayız: Bu perdeyi nasıl kaldırabiliriz?

► kıtanın sürdürülebilir olduğunu düşünüyordu. Bkz. “‘Chimerica’ and the Global Asset Market Boom” (“Kimerika’ ve Küresel Aktifler Piyasası”), *International Finance* 10/3 (Aralık 2007).

07 Bu, Edward LiPuma ve Benjamin Lee’nin, *Financial Derivatives and the Globalization of Risk (Finansal Türevler ve Riskin Küreselleştirilmesi)* başlıklı parlak araştırmalarının tezidir (Durham: Duke University Press, 2004).

## Zemine Basmak

Parıldayan madeni paraların sanki hiçbir değerleri yokmuşçasına sağa sola saçılı olduğu bahçedeki fasulyeleri sulayan adamın gözlüklerinden bakalım dünyaya. Polanyi'nin temel eseri *Büyük Dönüşüm* (1944), Britanya İmparatorluğu'nun egemenliği boyunca küresel bir değişim aracı işlevi gören altın standardının yükseliş ve düşüşünün izini sürer. Daha da önemlisi, arz ve talebin kendiliklerinden doğru dengeye ulaştığını iddia eden, doğal kanun mertebesine yükseltilmiş, kendi kendini düzenleyen bir pazara beslenen inancı inceler.

Kendi kendini düzenleyen piyasa, önce Adam Smith'in görünmez el metaforunun daha sonra da Hayek'in daha faydacı telekomünikasyon sistemi imgesinin işaret ettiği temel yapıdır. Daha da öteye bakarsak, Polanyi, kapitalist piyasanın insan varlığının temellerine –emeğe, ya da bedenlerimizin sağlığına; toprağa, ya da doğal dünyanın devridaim içerisinde büyümesine; ve para dahil, insanlara ait yönetim kurumlarına– piyasada serbestçe bulunabilen kaynaklar muamelesi yaptığını, bu temellerin zaman içerisinde yeniden üretilebilmelerine de herhangi bir özen göstermediğini gözlemler. Emek, toprak ve para, Polanyi'ye göre “hayali metalar”dır, çünkü asıl kökenleri ve yazgıları piyasa onlara bağlı da olsa ve onları tüketse de piyasanın dışında yer almaktadır. Büyük Buhran ve Dünya Savaşları, bu temelleri ihmal etmenin nihai sonucu olarak ödenen bedelin tarihsel örnekleridir.

Ekonomide ısrarla doğal bir piyasa kanunu hayaline başvurulması emek ve kaynak sömürüsünün ana işlevlerini meşrulaştırmaya yarar, mali göstergelere doğaüstü güçler atfedilmesi ise dikkat dağıtır

ki sisteme eşlik eden (veya birçoklarına göre, sistemin temelini ta kendisini oluşturan) çok sayıda suç göze çarpmasın. Bunlar arasında emperyalizm, yani merkezden uzak bölgelerin silah zoruyla yağmalanması; köleleştirme, ya da insanların iradelerine aykırı olarak fiziksel baskı altında tutulmaları; küçük üreticilerin girişinin yasaklandığı piyasalarda fiyatların ayarlanmasını sağlayan tekellerin ve oligopollerin oluşturulması; ve son döneme özgü olmak üzere, medyanın manipülatif mesajlar bombardımanı ile irade ve arzunun ta kendisini yeniden şekillendiren kitlesel aldatmanın hükümranlığı sayılabilir. “Alternatif yok,” diye hoşgörüsüzce tekrar edip duran Margaret Thatcher'a da kısa süreli itibarını kazandıran aynı doğa kanunu hayalinin pençesiydi. İçinde bulunduğumuz, 1970'lerin ortasında başlayan bilgisayar temelli ve şebekelenmiş mali yenilik döneminin başlangıcından itibaren, hesap kitap düşkünü istatistikçiler cephesinin ve bu cephenin kullandığı formüllerin büyük oranda kuramsal fizikten alınmış olması çarpıcıdır, bu yolla ekonomistler su götürmez doğa olaylarını tarif ettikleri iddiasını pekiştirebilmektedirler.

Polanyi'yi bu denli ilginç kılan da bu doğal piyasa kanununu reddedişidir. Ancak 20. yüzyıl başının komünist planlamacılarının aksine (ki herhangi bir “alternatif” savunan herkesi neoliberaler otomatik olarak buna indirgerler) insan ihtiyaç ve imkânlarının merkezi bir organ tarafından hesaplanabileceğine de inanmıyordu. Polanyi, insan toplumlarının dinamiklerinin, hiçbirini yaradılışa içkin bir doğa kanununa göre değil, aksine, aşamalı olarak istikrarlı bir denge durumuna doğru evrilen, özel bir amaca uygun ilkelerin az veya çok bilinçli gelişimine göre işleyen üç oldukça farklı organizasyon

**08** Bkz. Seminer arşivi <http://www.16beavergroup.org/drift>, ayrıca Brian Holmes, “One World One Dream: China at the Risk of New Subjectivities” (“Tek Dünya Tek Rüya: Yeni Öznelliklerin Tehlikesini Yaşayan Çin”), *Escape the Overcode: Activist Art in the Control Society* (Aşırıkodan

*Kaçış: Denetim Toplumunda Aktivist Sanat*) (Zagreb: WHW/Vanabbemuseum, yayıma hazırlanıyor), şu adreste mevcut: <http://brianholmes.wordpress.com/2008/01/08/one-world-one-dream>.

alanının sonucu olduğunu anlamıştı. Bu geniş insan etkileşimi alanlarının birincisi *mübadeledir*, tarih boyunca şaşırtıcı çeşitlilikte farklı biçimleri olmuştur, üstelik sadece insan ilişkilerinin parasal matematiğin mantıksızlığına indirgenmesi olarak da değil. Modernleşmiş toplumların vatandaşları açısından hâlâ oldukça görünür olan ikincisi, merkezi bir yönetim tarafından gerçekleştirilen *yeniden dağıtım*dır. Yakın tarihte bu refah devletinin işleviydi, neoliberalizmin sınıf siyaseti ise bundan büyük oranda vazgeçmiştir. Neredeyse aşırı tutucu piyasa yanlıları kadar resmi akademik araştırma tarafından da ihmal edilen, ama hâlâ güncel hayatın içinde yer alan ve bu hayatı destekleyen üçüncü toplumsal eşgüdüm alanı ise *karşılıklıdır*: Bireyler, aileler, klanlar, arkadaşlar, gönüllü kuruluşlar ve kimlik grupları arasındaki resmi olmayan hizmet, ayrıcalık, iltimas, bakım ve destek dolaşımı. Bir Türk sosyoloğu taşradaki bağlantılarını bizimle paylaşmaya yönelten, bu bağlantıların ucundaki insanların bize, zamanlarını, bilgilerini ve açıklıklarını paylaştıkları ve harika bir yerel yemek ikram ettikleri misafirler olarak davranmalarını sağlayan, açık-uçlu bir karşılıklı kavramıydı. Piyasa rakamları tarafından yönetilen bir dünyanın insafsız şartlarını, hesaplanamayacak kadar çok sayıda diğer açıdan da yaşanır kılan bu karşılıklıdır.

Bu üç alanı heterojenlikleri ve karşılıklı etkileşimlerinin özgüllüğü temelinde anlayınca, her biri bu alanlardan sadece birinin –piyasa, devlet veya gönüllü işbirliğinin– üstünlüğünde ısrar eden liberallerin, komünistlerin ve anarşistlerin bitmek bilmez tartışmalarının ötesine geçmek mümkün olacaktır. Maalesef, kendi tek ilgi alanlarının bile gerçek işleyişini yeterli bir şekilde tarif etmekten acizdiler, çünkü toplum her zaman her üçünün tekil birleşimlerinden oluşur. Tek başına var olmayan idealleştirilmiş bir bütünlüğün içinde, veya ona karşı çalışmaktansa, özgül ilişkileri birbirine yönelik olarak işletilebilecek ve iyileştirilebilecek mevcut

alanlar arasında rota saptayarak daha fazla fırsat bulunabilir.

Toplumun böyle çok boyutlu anlaşılması, aralarında sanata biçilecek çoklu roller de olmak üzere, karmaşık durumların çok daha faydalı haritalarının çizilmesi için gerekli araçları sağlar. Piyasanın anlaşılması insanüstü bir yargı tutarlılığı ile tanımlandığında, eleştirmenler ve kurumlar neredeyse hep zaten çoktan doğrulamış oldukları şeyleri tekrar doğrulamaktan öteye geçemezler. Bu senaryoda sanatçılar, bizim örneğimizdeki sera üreticilerine benzerler, ve keşifleri uzak bir finans imparatorluğunun yaydığı sinyallere uymak durumunda kalır. Ama devletin de üretilecek ve deneyimlenecek sanatı yönetmesi seçeneği tatmin edici değildir. Aynı şekilde, mübadele veya yeniden dağıtım ilişkisinden yoksun bir sanat da yeterli değildir. Sanat, üç geniş etkileşim alanı arasında bir vites koludur: Yetersizlikleri dramatize eder, olasılıklar önerir, çıkmazlardan çıkış yolları bulur, ütopyalar açar ve fazlasıyla kuramsal ilkeleri yaşanmış deneyimin dünyasına geri getirir. Kültürel üreticiler olarak bu olasılıklar yelpazesinin tamamını devreye sokmak istiyoruz –zemine basmak, varoluşun temel koşullarıyla bağlantımızın birazını tekrar kazanmak için.

Altmış beş yıl önce, vaktliliği neredeyse tekinsiz denebilecek bir ifadeyle, Polanyi şunları yazmıştı: “Ticaret yapan sınıfların elinde, işçinin fiziksel gücünün sömürülmesinden, aile yaşamının yıkılması, mahallelerin çökmesi, ormanların yok olması, nehirlerin kirlenmesi, zanaatkarlık düzeyinin düşmesi, halk geleneklerinin çözülmesi, mesken ve zanaat dahil olmak üzere yaşamın genelde alçalıp bozulmasından doğacak tehlikeleri sezmelerine yardım edecek hiçbir araç yoktu.” Bu cümle, iklim değişimi, finansal kriz ve savaşın belirlediği bir dünyada okuyanı can evinden vuruyor. Eğer bugün de tamamen aynı sorunlarla karşı karşıyaysak, o zaman sanatın acilen dönüşmesi gereken şey tam da bu değil mi: İnsanlığın duyu organı olmak, insan gruplarının kendileri ve çevreleri üzerine saldıkları dönüşümlerin algılanacağı

ve ifade edileceği bir alana, değer yaratımı, çatışmanın kökenleri, yaşamsal enerjinin kaynakları ve daha iyi yaşamaya giden yollar konusunda bir soruşturmanın yapılabileceği bir alana dönüşmek?

Elbette, sanatsal üretimin büyük bir bölümü bunu zaten yapıyor, ancak bağlamları finansallaştırılmış zevkin işleyişleri tarafından karmaşık ve belirsiz hale getirilmiş durumda. Bugün nihayet, üçlü –ekonomik, ekolojik ve jeopolitik– krizin bağlamında, ana akım kozmopolit kültürün, özellikle görmeye ayrılmış alanlara bile ticari ideolojiler ve profesyonel tüketici güdülerini sokan ve bu alanlarda bile çok sayıda çıkarıcı körlük biçimi üreten talancı bir yakalama ve manipüle etme sistemi tarafından büyük ölçüde yutulmuş olduğu açıkça ortaya çıktı. Bunun sonucu olan insan ekolojisinin arızalanması veya *dünya meselelerindeki mantık eksikliği*, giderek genişleyen bir meşruiyet krizini tetikliyor. Bu durum da görece idealist bir figür olan Barack Obama'nın seçimleri kazanmasını, veya daha küçük ölçekte, WHW gibi bir grubun İstanbul Bienali küratörlüğüne getirilmesini açıklıyor. Soru ise, bu meşruiyet krizinin sunduğu fırsatlar ile ne yapılması gerektiği.

Bazı sanatçılar, eğer sanat güncel duyarlıkların şekillenmesinde herhangi bir özerk rol oynayacaksa, talancı işlevlerin mevzi tutmadığı karşılıklı alanlarında, özel alanlar, kendi kendine örgütlenen birlikler, resmi olmayan mübadele ağları veya bağımsız medya projeleri olsun, geliştirilmesi ve değerlendirilmesi gerektiğini fark etmiş durumdadır. Burada bahsettiğimiz sadece, özellikle çalkantılı toplumsal koşullarda grup üyeleri tarafından üretilen ve artık piyasalarda çok dikkat çekebilen güçlü imgeler değil. Eğer sanat aşırı kodlamadan mevcut değer-biçimleri aracılığıyla kaçacaksa, mevcut normlara ve işlevlere rağmen bütünlüklerini koruyacak dayanıklılıkta felsefi kavramlar ve toplumsal pratik biçimleri ile beraber yaratılmalıdır. Sanat üretimine bağlam sağlama konusunda devlet kurumlarına –şirket sponsorluklarını da unutmayalım– güvenilemez, bunun da çok basit bir sebebi vardır: Mevcut manzara

bunların ne denli büyük bir başarısızlığa uğradığını göstermektedir. Ancak, aynı zamanda, kültürel manzaradaki birçok olumlu gelişme, güçlü karşılıklı ağları geliştiren sanatçı, eleştirmen ve küratörlerin, tekil ve dönüştürücü öneriler geliştirmek ve bu önerileri geniş bir alana dağıtmak amacıyla hem devletin yeniden dağıtımçı hem de piyasanın mübadeleye dayalı kurumlarında müttefik bulabildiklerini gösteriyor.

Biz –dilerseniz bu bizim polemik konumuz olsun– karşılıklı güçlerinin bugünkü sanatta yeterince güçlü olmadığı görüşündeyiz. Aktivizm alanında çalıştıysak, ve Kıtasal Sürüklenme (*Continental Drift*) gibi özerk eleştirel inisiyatifler geliştirdiysek bu açıkça bu yüzden, kendi araçsallaştırılmalarına uyum göstermektense nefes alma alanları açmış diğer inisiyatiflerle üretken diyaloglara girebilmek içindir.

Bugün, artık ortadan kalkmayacak ama bir biçimden diğerine dönüşüp duracak üçlü bir krizin baskısı altında, sanatçı, entelektüel ve küratörlerin, devlet ve piyasa alanlarıyla uzlaşmaya girmeden önce daha yüksek ahlaki değişim düzeyleri geliştirmeleri gerekmektedir. Bu, siyaseten doğrucu bir mutabakat veya boş bir aralık ve kendine yeterlik hayali kurup devam ettirmek değil, beklenen ve tehdit oluşturan diğer çatışma ve çöküşleri önceden ortaya çıkaracak –en iyi şartlar altında gerçeklik içerisinde daha geniş bakış açıları, daha tatlı etkiler, daha açık kavramlar ve daha cömert eylemler sunan– yoğun ve sorunlu algılama alanlarını açmak için gerekli, tam işe uygun kaynakları bulmak anlamına gelir.

Polemikler bir yana, bu makalenin tekrar eden sorularını cevaplamaya çalışarak bitirelim. Bu sorular zevkin kökenleri, alternatif yaratma ve sanatsal ifade alımın yeri ile ilgiliydi ve belirlediğimiz sorunlardan biri de ekonomiden beslenen biçim ve performansların –görünür körlük adını verdiğimiz– aşırılığı olduğundan, araştırmamız daha dokunmayla ilgili bir boyuta doğru kayacak.

## Dünya Parmaklarınızın Ucunda

Bitmemiş bir kitaptan akılda kalıcı bir pasajda, bir filozof en basit algı deneyini gerçekleştiriyor: Bir eliyle diğer eline dokunuyor. Maurice Merleau-Ponty fenomenoloji geleneği dahilinde araştırmalar yapmış, birincil bilimsel eylemin felsefi tanımını ortaya koymaya çalışmıştı: Bir nesnenin, dışında duran, yani algılanana dışsal bir özne tarafından açık ve kesin bir şekilde algılanması. Ama parmaklarınız kendi parmaklarınıza dokunduğunda, algı tersine dönüverir ve özneyi nesneden ayırmak imkânsız hale gelir. Bu bilinen deneyimde bilimsel zihin kendi mevcudiyetiyle, belli bir mesafeye yerleştirmek istediği heyecan uyandırıcı öz ile yüzleşmek durumunda kalır. Aynı bakış gibi, dokunmak da, nesne hakkında nihai olarak öğreneceğimizden ayrı olarak kavranamayacak bir dünyayı bilme arzusunun ifadesini içerir. Ancak algıyla ilgili bundan bile daha ortak ve etkili bir deney vardır: Bir elin bir başkasının eline dokunması, benim elimin senin eline dokunması. İnsan bu ortak deneyim aracılığıyla diğer dünyaları keşfeder.

Fenomenolojinin bu kendi üzerine düşünen hareketi, ifadenin –ve ifadeyle beraber, sözlü ve yazılı dilin engin malzemesinin– algının indirgenemez bir parçası olduğunu gösterir.<sup>09</sup> Bunun sonucu olarak, yeninin aniden ortaya çıkışı ve ötekiyle karşılaşma ancak tarihsel olarak paylaşılan kelime, fikir, sanat eseri, kentsel biçim, vs. çerçevelerinde duyumsanabilir, bunlar kendileri de algıyla dolup taşarlar ve algının tomurcuklanan farklarıyla yakın bir temas içerisindedirler. Algılamak bir nesneyi kendi dikkatimizin niteliğiyle kurmaktır, ama aynı zamanda onun tarafından kurulmaktadır: Algı, insanın algı merkezinin

doğasını değiştiren, bunu yaparken de dil, jest ve etkileme aracılığıyla diğer algılayanlar, düşünenler ve değerlendirenlere doğru taşan, kendi kendini etkileyen bir harekettir. Anlam böyle ortaya çıkar. Algı ile ifadenin dünyadaki her bedenden taşan karşılıklı ilişkisi kültürel deneyimi oluşturur: Tanımladıklarının ötesine, beraber kurduğumuz dünyanın derinliklerine ve ufuklarına işaret eden karmaşık motifler içerisinde birbirinin üzerine bindirilmiş, duyuusal arzunun kesişen yapıtları.

Merleau-Ponty algıların bu birbirine geçişine “kiyasma” adını veriyordu –bu Yunanca kelime, iki akışın keşiştiği noktayı belirtiyordu. Buna bir örnek optik kıyasmadır, sol ve sağ gözden gelen sınırların, görüntü beynin sağ ve sol yanlarının farklı alanlarına bölünmeden önce keşiştiği ve birbirine karıştığı yer. Doğada henüz Kiyasma Gölü’nü bulabilmiş değiliz, ama birbirine geçen algısal dünyalara dalma ve çıkma hissi bize aşına.

Algıya yapılan vurgu, belgesel nitelikte pratikler çağrıştırabilir: dünyayı filme çekme, fotoğraflama, kaydetme, grafiğe dökme, dünya hakkında konuşma, dünyanın eskizini yapma, veya dünyayı başka yollarla temsil etmeye kalkışma. Bu tür pratikler, çağdaş toplumun körlüğünü aşmaya başlama fırsatı sundukları için son derece önemlidir. Ancak yine de bir algılama siyasetine doğru bir adım daha atmalıyız. Fenomenolojiye, ve özellikle de Merleau-Ponty’ye getirdiği eleştiride, başka bir filozof, insanın imgeleminin bilimsel bakış tarafından asla hesaba katılmadığını gösterir. Şunu sorar Cornelius Castoriadis: Dikkatimizi rüyalara, deliliğe, halüsinasyonlara yoğunlaştırdığımızda olan nedir? Dün gece gördüğümüz rüya algının geçerli bir nesnesi olarak kabul edildiğinde, “tüm felsefenin

**09** Bkz. Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible (Görünen ve Görünmeyen)* (Evanston: Northwestern University Press, 1968/1<sup>st</sup> French edition, 1964), özellikle 4. bölüm, “Birbirine Geçiş – Kiyasma.”

**10** Cornelius Castoriadis, “Merleau-Ponty and the Weight of the Ontological Tradition” (“Merleau-Ponty ve Ontolojik Geleneğin Ağırlığı”), haz. David Ames Curtis, *World in Fragments: Writings on Politics, Society, Psychoanalysis, and the Imagination (Parçalanmış Dünya: Siyaset, Toplum, Psikanaliz ve İmgelem Üzerine Yazılar)* içinde (Palo Alto: Stanford University Press, 1997), s. 277.

düzeni altüst olur.”<sup>10</sup> Ancak rüyalar ve hayaller, aynı imgeler gibi, sık rastlanan olgulardır ve kendilerine özgü bir gerçeklik çeşidi ve dünyayı değiştirme kapasitesi içerirler.

İmgenin insan düşüncesinin üretici gücü olarak isyanının bir ismi de var: *Radikal imgelem*. Castoriadis bunu, “olmayanı öne sürme, bir şeyde orada olmayan bir şeyi görme kapasitesi”<sup>11</sup> olarak tanımlar. Bu imgelem sadece görsel değildir: işitme, dokunma, tat alma, koku alma duyularıyla da ilgilidir, cinsel ve duygusaldır, başka insanlara temas eder. Doğayla ilişkimizi dönüştüren özellikler arası güç buradadır. Piyasa kanununun değişmezliğini savunanlar sadece bariz başarısızlıklarını görmemekle kalmıyorlar; aynı zamanda orada olmayanı görme, bir arzuyu ifade etme yolundaki insan potansiyelini de örtbas etmeye çalışıyorlar. Algı siyaseti radikal imgelemin kolektif uygulamasından ayrı düşünülemez. Castoriadis’in de açıkladığı gibi: “Bence bir toplum, sadece kendi kanunlarını yarattığını değil, radikal imgelemini özgür kılacak ve kurumlarını kolektif, kendi üzerine düşünebilen ve bilinçli eylem aracılığıyla değiştirmesine izin verecek şekilde kurumsallaştığını açıkça biliyorsa özerk toplum olarak nitelenebilir. Siyaset de, nesnesi özerk bir toplumun kurulması olan bilinçli eyleme verilen isimdir.”<sup>12</sup>

Polanyi, kendi kendini düzenleyen pazarın 20. yüzyılın ortasındaki ilk zirvesine kadar gelen döneminin tarihini yazmıştı, temelinin doğal bir kanunda olduğu yolundaki iddiasının uydurma olduğunu, ve bu hayal maskesinin ardında, gerçekte üzerine kurulu olduğu geleneksel kurumları yok ettiğini göstermişti. Polanyi dünya pazarını kabul edilmiş karşılıklı bağımlılıklardan oluşan bir doku



içerisine başarıyla yeniden yerleştirebilecek veya “yeniden gömebilecek” ve böylece pazara istikrar getirip en yok edici etkilerini göstermesini engelleyecek yeni kurumların yaratılması çağrısında bulunuyordu. Bugün bu tür bir bilgelikle aramızda binlerce ışık yılı var. Ancak yine de başka bir toplum tasavvur etmek mümkün, bir doğa kanununa başvurarak değil, ama radikal bir imgelemi harekete geçirerek, ve bu imgelemi siyasal bir süreç aracılığıyla kolektif kurumlara dönüştürerek.

Aşırı gelişmiş ülkelerin müzeleri hâlâ öncelikle tarihsel koruma ve yalıtılmış kişisel ifadenin tasdiki için kullanılmaktadır, ancak yine de bu müzeler giderek artan oranda toplumsal tasarım mekânları ve yeni ürün-davranışların fırlatma rampaları haline geliyorlar.<sup>13</sup> Ama çağdaş toplumların daha acilen ihtiyacı olan şey, içinde yaşanan ortamların algılanışının, zevk ve değer yaratımının ve bunların kanun ve gerçekliğin tanımları şeklinde kodlanışının, aralarında tartışma, belirsizlik ve iç çelişmenin de bulunduğu yoğun simgesel biçimler halinde uygulanabildiği deneysel kurumlar. Sanatçının, güçlü bir şekilde eklenmiş simgesel

**11** Cornelius Castoriadis, “The State of the Subject Today” (“Öznenin Bugünkü Durumu”), *World in Fragments (Parçalanmış Dünya)* içinde, s. 151.

**12** Cornelius Castoriadis, “Psychoanalysis and Politics” (“Psikanaliz ve Siyaset”), *World in Fragments (Parçalanmış Dünya)* içinde, s. 132.

**13** Müzenin ürün-davranışlar için bir fırlatma rampası olmasıyla ilgili, bkz. Paola Antonelli ve diğerleri, *Design and the Elastic Mind (Tasarım ve Elastik Zihin)*, sergi kataloğu, New York MoMA, 24 Şubat-12 Mayıs.

malzemeye müdahalesi, başkalarına ulaşabilir, karşılık verdirebilir ve radikal imgelemin birçok farklı kullanımı için bir karşılıklılık alanı açabilir.

Bu sahne veya arena, birçok zamansallıktan oluşan ve birçok yer ve bu yerlerin sakinlerinin buluşmak üzere bir araya geldiği uluslararası bir sergi veya bienal olabilir. Bu herkesin anlaşacağı anlamına gelmiyor elbette. Aşırı sömürü, ekolojik tahribat ve şiddetli çatışmaların damga vurduğu bir çağda, zaten muhtemelen herkes anlayamayacak. Ancak sergi aynı zamanda yeni simgesel silahları bilemek, veya eski argümanların koşullarını değiştirmek için bir mekân oluşturabilir. Manipülatif bir tavırla önceden belirlenmiş davranış biçimlerini aşılarmaktansa, sergi, insanın kendi algısının yönelimleri doğrultusunda bilinçli deneyselliğe ve imgelerde vücut bulan mümkün dünyaların tartışılmasına izin verir.

İstanbul'a ziyaretimizden ve taşrada, -uzaklardaki süpermarketlere parça parça ulaşıyor da olsa- asla hayal edemeyeceğimiz bir hayattan yakaladığımız anlık görüntüden etkilendik. Dünya küresinin üzerinde duran ve yerel kültürüne ait meyveyi gökyüzüne uzatan kızın naif imgesinde olduğu gibi, biz de bunun karşılığında, tartışılın diye fikirlerimizi sunmak istedik: Sanatsal pratiklerin ortaya koyabileceği bilgi türlerinin anlık bir görüntüsü, tekil durumların, küresel piyasaların kadran ibresinin soyut hareketleriyle asla iletilemeyecek hayatı hakkında bir sezgi. Bu bilgiye yüz çevirmektense onunla ilişkiye girmek, sistemde değişikliğe katkıda bulunmanın bir yolu. Belki bu da bir çeşit kumar, ama bizim bugün sanatta aradığımız bu: Bir algı siyaseti. ✘

► 2008, ve aynı zamanda web sitesi: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2008/elasticmind>.

**BRIAN HOLMES** Paris ve Chicago'da yaşayan bir kültür eleştirmeni. Latince kökenli diller alanındaki doktorasını Berkeley Üniversitesi'nde (California) tamamlayan Holmes, Kassel'deki Documenta X'un (Almanya) İngilizce yayın yönetmenliğini üstlendi; 2003'ten 2008'e kadar *Multitudes* editör kolektifinde yer aldı; son olarak sanat ve toplumsal hareketler üzerine metinlerden oluşan *Unleashing the Collective Phantoms: Essays in Reverse Imagineering (Kolektif Hayaletleri Salıvermek: Tersine Hayal Mühendisliği Yazıları)* (New York: Autonomedia, 2008) adlı kitabı yayımladı. Yeni kitabı, *Escape the Overcode: Activist Art in the Control Society (Aşırıkoddan Kaçış: Denetim Toplumunda Aktivist Sanat)*, 11. Uluslararası İstanbul Bienali'nin açılışıyla beraber yayımlanacak. Holmes, Berlin'deki Transmediale 2009'da Vilém Flusser Kuram Ödülü'nü aldı.

**CLAIRE PENTECOST** bilgi alanlarının birbirinden ayrılmasını sağlayan hayali ve kurumsal yapıları sorgulamak amacıyla pek çok farklı araç kullanan bir sanatçı ve yazar. Son dönem projeleri küresel gıda üretim ve tüketim sistemi ve bu sistemin alternatiflerine odaklanıyor. Pentecost, Chicago Art Institute Fotoğraf bölümünde yardımcı doçent. [www.clairepentecost.org](http://www.clairepentecost.org)



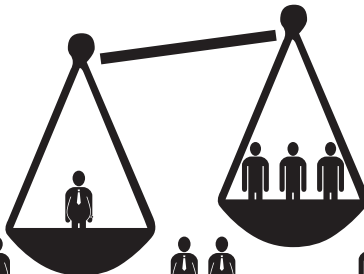
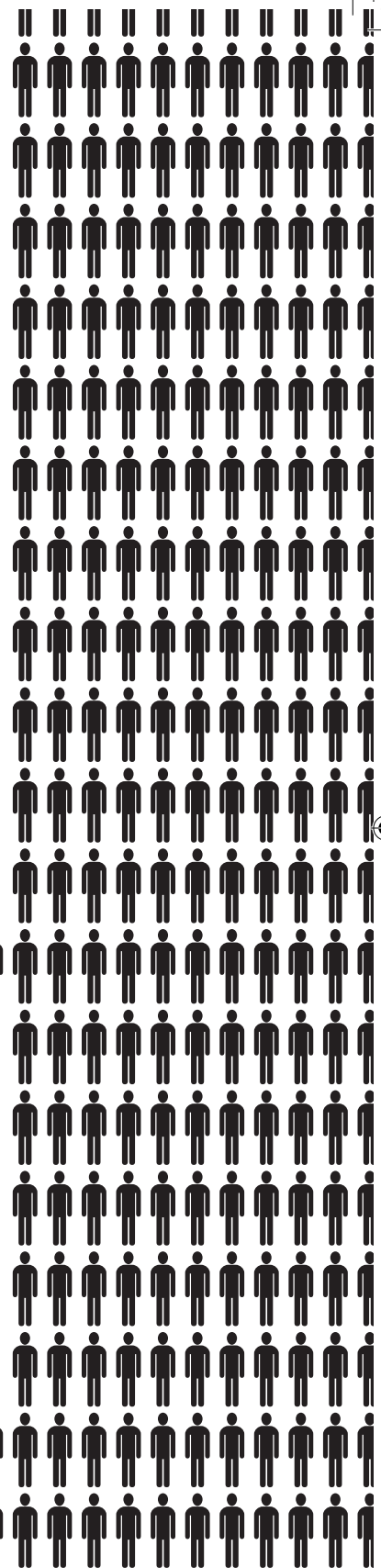
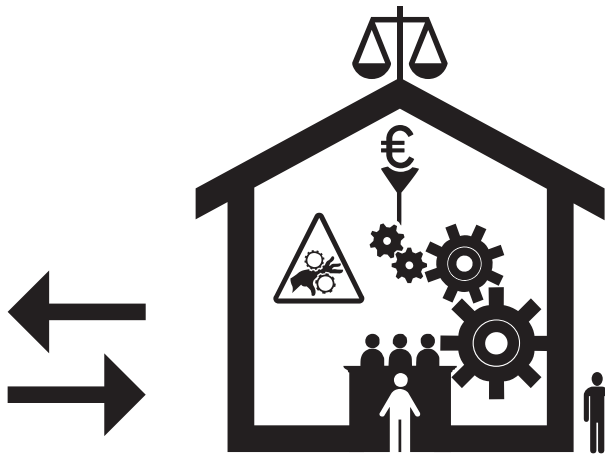


*Brecht aynı zamanda “Brecht”tir: Başka deyişle, kolektif çalışma olarak*  
*Brecht is also ‘Brecht’: that is, the place of collective work as*  
*kolektif çalışmanın odağıdır; sanki, eşsiz nitelikleri ve saplantılarıyla*  
*such, as though the individuality we ascribed to some period*  
*tarihten önceki bir döneme atfettiğimiz bireysellik, neredeyse hemen*  
*before history, with its unique qualities and obsessions, had*  
*aşılmış ve ortaklaşa üretimde bulunan –kesinlikle belirgin bir biçemi*  
*been transcended almost at once into a collaborative subject*  
*varmış gibi görünen (bugün “Brechtvari” dediğimiz) ama burjuva ya*  
*– one which certainly seemed to have a distinctive style (the*  
*da bireyci anlamında artık kişisel olmayan– bir özneye dönüşmüştür.*  
*one we now called ‘Brechtian’) but which was no longer*  
*Brecht’in, geçmişten kalan oyun-kitaplarını ve başka ekinleri nasıl*  
*personal in the bourgeois or individual sense. How Brecht*  
*talan ettiğini çok iyi biliyor, belki çok yerinde olarak şoka uğruyoruz:*  
*pillaged the playbooks of the past and other cultures we know*  
*İnsana özgü zamanda ne kadar çok katman olursa, tüm çağlarda insan*  
*well, and are probably not unduly shocked: the more layers*  
*elinden çıkmış ürünlerde izlerini bırakan ne kadar çok insan olursa, her*  
*of human time, the more people of all ages who left their*  
*şey o kadar zengin ve o kadar iyi olacaktır. Ama işbirliğiyle oluşturulan*  
*traces in the artifact, the richer and the better. But even today*  
*yapıtlar bugün bile skandallara yol açıyor: Bir imzaya ait olması gereken*  
*collaborative work arouses scandal: what about the private*  
*özel mülk ne olacak? Brecht, kendisiyle birlikte çalışan ve şimdi “Brecht”*  
*property of the signature, and did not Brecht exploit the*  
*diye anılan insanları sömürmedi mi?*  
*people working with him (now called ‘Brecht’)?*

**Fredric Jameson, Brecht ve Yöntem | Brecht and Method**

(London, New York: Verso, 1998), p. 10.

çev. Yurdanur Salman (İstanbul: YKY, 1998), s. 35.



# Dönüşler ve Kıvrımlar, Bugün

Darko Suvin

Brecht akademik sosisçiler için kıkırdak olarak, ya da en yakın İngiliz paralelinin, onun gibi tiyatroyu ve politikayı (ama şiiri değil!) bağdaştıran G. B. Shaw'un bir benzeri olarak dahi anlaşılabilir. Jameson'ın Pound ve Eliot ile kurduğu paralellikler Sağ'ın içinden Sol'a yönelik kullanışlı yabancılaştırmalar sağlamakta: Ancak onların oyunları fazlasıyla hafiftir, *Katedraldeki Cinayet* bile. Brecht, Eliot'un Blake'i değerlendirmede kullanmamız için alaycı bir şekilde önerdiği yöntemle de ele alınamaz (23): Büyük bir şair anormal bir mitolojiyle iner ve bizim, inançsızlığımızı askıya alarak şairin şiirine varışına dek bu mitolojiye katlanmamız gerekir. (Bu Martin Esslin'in konumudur, ama Esslin bir anlamda Pitt'in altında yazdığı için, şiir ile düşünce ufuklarını birbirinden daha keskin şekilde ayırmak zorundaydı). Doğrudur, Brecht edebiyat ve tiyatro derslerinde okutulmaktadır ve ortada (benim de uğruna emek sarf ettiğim) bir "Brecht endüstrisi" vardır; Brecht tiyatronun her şeyi teatralleştirdiğinden şikâyet etmişti; akademik çalışmalar da her şeyi akademikleştirir. Jameson bu duruma, tümüyle haklı olarak Brecht ve "bütün diğer 'büyük yazarlar'" arasındaki ana bir ayrımla yanıt verir: Daha neşeli bir müktedirleştirmenin "genel bir dersi", onun "yöntem"inin dersi (29). Filolojinin ötesinde, bu Brecht'in "portatif" (105) bir kullanımımızdır. Jameson'ın yerinde seçimlerinden biri, Brecht'in isabetle *Dönüşler ve Kıvrımlar Kitabı* alt başlığını verdiği *Me-ti* koleksiyonundaki aforizma ve anekdotların üzerinde

Darko Suvin, "Centennial Politics:  
On Jameson on Brecht on Method"dan üç  
alıntının sonucusudur.  
(Yüz Yıl Siyaseti: Yöntem,  
Brecht ve Jameson Üzerine),  
*New Left Review* 1/234, Mart-Nisan 1999,  
s. 127-140.

İNSAN NEYLE YAŞAR? | METİNLER

uzun uzadıya durmasıdır. Çok öğretici anekdotlardan biri, “Tu Sınıf Mücadelesini Öğrenmeyi İstiyor ve Oturmayı Öğreniyor” başlıklı anekdot, sabırsız ve acemi devrimci Tu’nun (Ruth Berlau) ustası Me-ti’ye gidip düzgün oturmak üzerine aldığı dersi anlatır:

(...) çünkü şu anda da oturuyoruz ve oturarak öğrenmek istiyoruz. Tu dedi ki, eğer biri hep en çok rahat edeceği konumu bulup varolanı en iyi biçimde değerlendirmeye uğraşırsa, kısacası keyfin (*Genuss*) peşindeyse, nasıl savaşılabılır ki? Me-ti dedi ki, eğer biri keyfinin peşinde değilse ve varolanı en iyi biçimde değerlendirmek ve en rahat konumu bulmak için uğraşmayacaksa, niye savaşsın ki?<sup>01</sup>

Me-ti (kim olduğunu tahmin edin) bir yandan doktrinel amacını, yani sınıf mücadelesini, kabul eder, ama bir yandan da *raison d’etre*’nin, hedefin peşinden nasıl gidileceğini öğrenenlerin davranışlarını düzenli bir şekilde belirlemesi noktasında diretir: Brecht’in aforizmalarından biri, “ilerlemek, ilerlemeci olmaktan daha önemlidir” şeklindeydi. İlerlemek ya da oturmak bütün bedeni ilgilendirir ve beden, yalnızca beyinsel fikirlere indirgenemeyecek, bunları birer yönseme noktası olarak kullanacak bir duyu merkezidir. Bu konuda verilecek yargı, *Hayır Diyen*’deki sevimli Delikanlı hakkındaki yargıyla aynı olabilir: Tamamen gerekli değilse ölmeyi reddedişi için, “kahramanca olmasa bile mantıklı” denmiştir.

O halde Brecht’in yönteminin ana unsurları nasıl özetlenebilir? Ben yöntemin kapsadığı ya da gerektirdiği üç unsura dikkat çekeceğim. Birincisi, Jameson’ın da ikna edici bir şekilde öne sürdüğü gibi

(70, 90) Brecht’in kategorilerinden bazıları –genelde kendi yarattığı sözcüklerle (*duruş*, *Grungestus*, yabancılaşma...) ifade bulanlar– uzmanlaşmış, “salt kavramsal” bir felsefenin önemine eşit, ama çoğu zaman çok daha zengin bir bilişsel öneme sahiptir. Bunlar başka bağlamlara taşınabilir, ancak kendi içlerinde bir “sistem” oluşturmazlar, çünkü *Evet Diyen* ve *Hayır Diyen*’in analizlerinden çıkardığımız sonuçtaki gibi ve benim başka yerlerde de iddia ettiğim<sup>02</sup> türden bir kurala bağlıdır. Bu kural *durumumuza uygun bir duruş belirlememizi ve ilişkiler ağına yönelik dikkatli gözlemlerimize, somut doğaya ve onun içindeki aktörlerin çıkarlarına göre duruşumuzu korumamızı gerektirir*. Brecht’in bu kuralı Sartre ve Merleau-Ponty ya da Bakhtin tarafından aynı dönemde geliştirilen kurallarla uyuşmakta. Bunlar kısaca “somut bir durum dışında bir öz yoktur” ve “her ampirik durum imgelem ve ideolojinin içinde yerini bulur” şeklinde özetlenebilir (168–170).

İkincisi, pratiğe ve edime doğru bu yönelme (Jameson’ın defalarca vurguladığı gibi) öğrenciler-öğretmenler tarafından öğretilmelidir; Brechtçi bilgelikler Chaucer’in Oxenforde Memuru’na benzer: “seve seve öğrenir, seve seve öğretirdi,” ya da Marx’ın *Feuerbach Üzerine Tezler*’indekiler gibidir. Bu, militan Marksist komünizmin, kitle kapitalizminin sebep olacağı yeni dünya savaşlarının ve “Galile’nin fiziğinin ya da sosyalist insanın yol açmış olduğu gibi hem yazarın hem de okurun keşfe ve sahiplenmeye çıkması gereken yeni bir dünyanın (168)” farkında olan Nietzscheci bir “şen bilgi” gibidir.<sup>03</sup> Brecht’in kişiliği ya da “suratları”, Bakhtin’in işaret ettiği türden

**01** Bertolt Brecht, *Eserler*, Yorumlu Büyük Berlin ve Frankfurt Baskısı (Berlin & Frankfurt, 1998), Cilt 18, s. 176–77.

**02** Darko Suvin, “Ölmenin Kullanışlılığı: Pseudo-Zenchiku, Waley ve Brecht’in ‘Öğrenme Oyunları’ndaki Ütopya Arzularında Büyüsel Olana Karşı Kavramsal Olan”, *Japonya Dersleri*’nden (Montreal, 1996).

**03** Reinhold Grimm tarafından çeşitli paralel fikirler, *Brecht und Nietzsche*’de (*Brecht ve Nietzsche*) (Frankfurt, 1979) ve Christof Šubik tarafından *Einverständnis, Verfremdung und Produktivität*’te (*Onay, Yabancılaşma ve Üretkenlik*) (Vienna, 1982) sunulmuştur; ancak bu fikirlerin Brecht’in hayatını ve eserlerini nasıl kapsadığının anlaşılması için yeni çalışmalara ihtiyaç vardır.

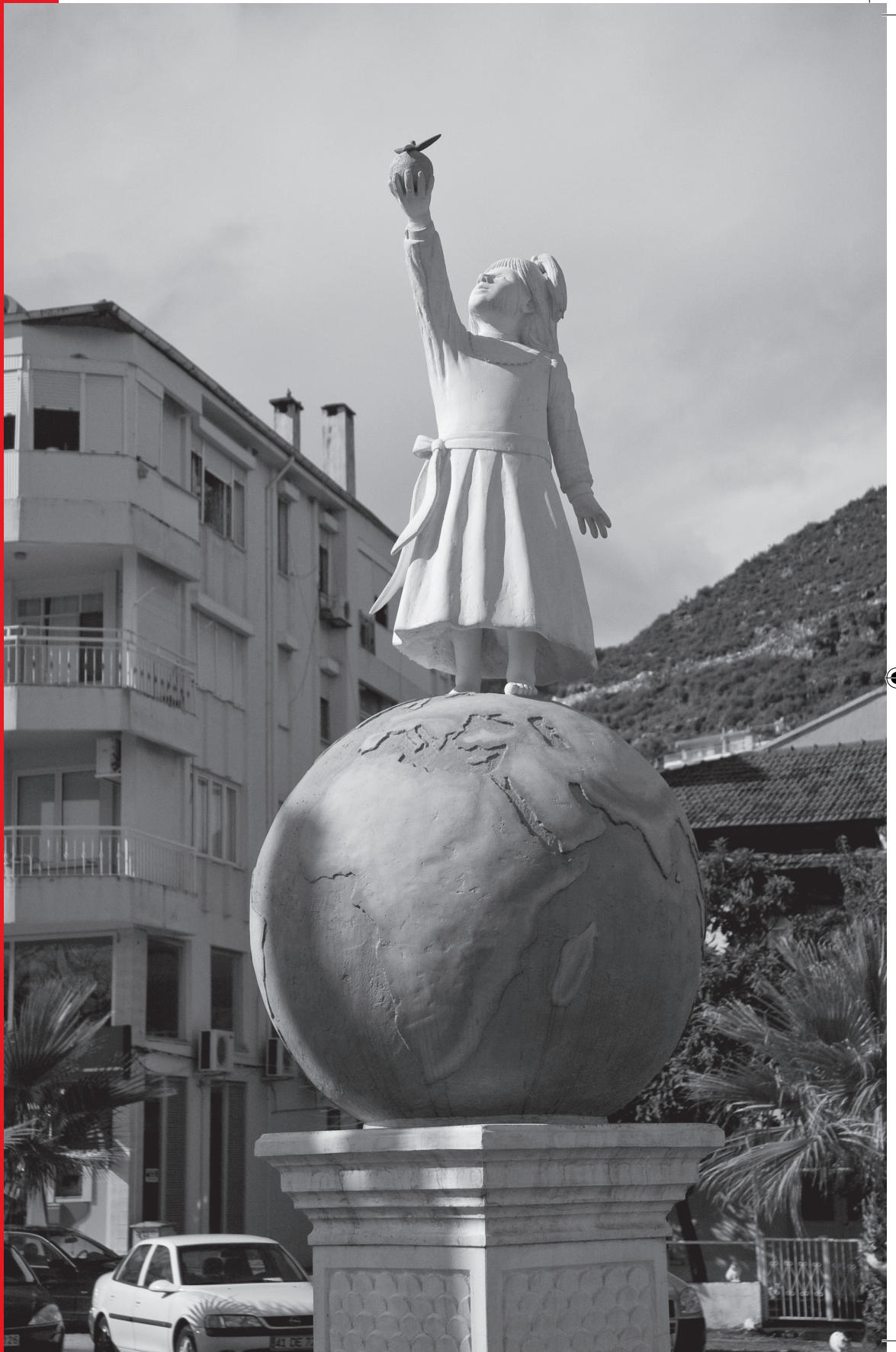
düzenbazlara, herhangi bir öğretimle Çin Bilgesi arasında yer alan figürlere benzemektedir.

Üçüncüsü, ütopya fikri ile bütün ömrü boyunca süren meşguliyetinden de bekleneceği gibi, Jameson Brecht'teki ütöpic ve kurtuluşçu öğelere işaret etmekten geri durmamaktadır. Bu öğelerde, pragmatiklik ve pedagoji sosyalizme yakışır biçimde bir araya getirilip kurtuluşu işaret eder. Bu, toplumsal bir yaratıcılık ve üretkenlikle (ne de olsa Brecht'e göre insanlar ayakkabı ürettikleri gibi aşk da üretebilirler), Marxçı "yaşayan emek"ten Novum'u yaratmakla ilgilidir ve üretkenliğin kapitalist anlamdaki kâr amaçlı tanımına taban tabana zıttır. (174-177) Brecht sıcak ve soğuk kutupların arasındaki gerilimde ilerler ve bu iki kutuptan da Jameson büyük birer *tour de force* çıkarır. *Kafkas Tebeşir Dairesi*'ndeki "ulvi" mısradan kooperatif içgüdüye özgü neredeyse Kropotkinci bir anlam türetir: "İyi olmanın baştan çıkarıcılığı korkunçtur" (173-174); ve sert bir vahşi düşünceyle (*plumpes Denken*) *Üç Kuruluşluk Opera*'nın birinci ve ikinci perdelerinin Brecht-Weill ikilisine özgü muhteşem finallerine ulaşır. (133 ve 144-148) Bu da küçük insanların büyük somundan arada sırada nasıl birkaç parçacık kopardıklarını göstermektedir ve böylece, ister Leninist olsun ister Fordist, yüzyılımızı tüketen bu abartılı talebin ne gibi korkulara gebe olduğuna işaret eder. Brecht oyunlarındaki şaşırtıcı derecede fazla sayıdaki ölüm, onun için öznelliğin nasıl da ölümle iç içe geçtiğinin kanıtıdır ve bu noktada da ondan öğreneğimiz çok şey bulunmaktadır.

**04** "Hakikate yalnız sonuç değil, yöntem de dahildir... Gerçek araştırma birbirinden ayrılmış kolları sonuç aşamasında bir araya getirilecek, gelişme halindeki hakikattir." Karl Marx, "Prusya'nın Yeni Sansür Talimatnamesi Üzerine Görüşler", *Genç Marx'ın Felsefe ve Toplum Üzerine Yazıları* içinde, çeviri ve düzenleme L. D. Easton ve K. H. Guddat (New York: Garden City, 1967), s. 72.

Peki, (her anlamda) başarılı bir oyunculuk türü için hangi düşünce ve yöntem gereklidir? Sonuna doğru, Jameson Brecht'in değişim ısrarından kapitalist döngü yüzünden nasıl vazgeçtiğini anlatır. (168-170) Brecht'in o dönemlerde yarattığı "Dünyayı değiştir -buna ihtiyacı var!" sloganı bence şu şekilde düzeltilmeliydi: "Dünyayı kâr amaçlı savaş mantığından kurtar -yoksa hepimiz yok olacağız." Düzeltme zaten tam olarak Brecht'e ve onun sıkı iyimserliğine dayanıyor. Jameson bunu da bize açıkça aktarıyor. *Brecht ve Yöntem*'in yazarı, bence Brecht'in en başarılı takipçilerinden ve 1929-1939 arasındaki Almanya'daki yeni ufuklar açan döneminin eleştirmeni olan Benjamin, ve Brecht'in 1954'ten sonra bütün dünyada eriştiği başarının teorisyenisi Barthes'in yanında kendisine yer buluyor. Brecht'in bir üçgen içine alındığı bu güçler alanı zaten kendi adına konuşabiliyor. İndeksteki politik epistemolojistlerin diğerleri ise Hegel, Lenin, Lukács, Marx, Sartre ve daha seyrek de olsa Adorno, Lacan ve Deleuze.

Nihayet, belki de okur artık yöntem üzerine Brechtçi ve Jamesoncu yorumlarını Marx'ın daha sağlam tavrıyla karşılaştırmalı: "Gerçek sadece sonucu değil, yöntemi de içerir... Gerçek sorgulama, gelişmekte olan bir hakikattir ve onun öğeleri sonuçta birleşirler."<sup>04</sup> Bu Post-Fordist çağda (ama ötesinde değil!) belki de politik sonuçlara ulaşmadan sorgulamakla lanetlenmişizdir. Bırakalım öyle olsun, ama hiç olmazsa bizim de yöntemimiz var. Ancak Marx'ın gözlemi bize, Brecht'in tarihselleştirme emrini de göz önünde bulundurursak, somut sonuçlara ulaşmayan yöntemin, yalnızca yanlış yöntemlerle ulaşılan sonuçlar kadar önemi olduğunu anlatır. Brecht'in bir amaca ulaşmaktan aldığı zevk, yani geleneksel Hıristiyanlık ne kadar reddediyorsa Brecht'in o kadar sarıldığı şu amaca erişme güdüsü, biraz da amacın kendisidir. Brecht bize ikisini de, hem amacın hem de amacın peşinden koşmanın güzelliğini bıraktı. ✘



# The Politics of Perception

Art and the World Economy

Brian Holmes & Claire Pentecost

An old man with a hearing aid stands with his back to a low wall, juggling a profusion of juicy oranges and bright red tomatoes. One by one he plucks them from the air and sets them down in perfect pyramids, orange and red. The juggler is the neoliberal ideologist Friedrich von Hayek, who thinks that to act in a world of commodities, all you need to know are their prices:

It is a profoundly erroneous truism, repeated by all copybooks and by eminent people when they make speeches, that we should cultivate the habit of thinking what we are doing. The precise opposite is the case. Civilization advances by extending the number of important operations which we can perform without thinking about them.<sup>01</sup>

01 Friedrich von Hayek, 'The Use of Knowledge in Society', in *The American Economic Review* 35/4 (September 1945), p. 528. Hayek borrows this quote from the philosopher Alfred North Whitehead, but uses it for purposes very much his own.

On the other side of the wall is a garden crossed by winding paths. Here and there, gold coins lie scattered on the ground, as if devoid of any value. A bespectacled man in a woolen suit is watering a row of beans in the sun. His name is Karl Polanyi, and he reflects aloud on the history of the industrial revolution:

The middle [or trading] classes were the bearers of the nascent market economy; their business interests ran, on the whole, parallel to the general interest in regard to production and employment (...) On the other hand, the trading classes had no organ to sense the dangers involved in the exploitation of the physical strength of the worker, the destruction of family life, the devastation of neighborhoods, the denudation of forests, the pollution of rivers, the deterioration of craft standards, the disruption of folkways, and the general degradation of existence including housing and arts, as well as the innumerable forms of private and public life that do not affect profits.<sup>02</sup>

02 Karl Polanyi, *The Great Transformation* (Boston: Beacon Press, 1957/1<sup>st</sup> ed., 1944), p. 133.

Both these men were economists, and both became famous in the wake of the Great Depression and the Second World War. Their ideas developed in opposite directions, and over the long run, it is the former with his principle of ignorance who has been vastly more influential. Could the latter have anything to say to us today,

Fotoğraf | Photo  
Claire Pentecost

335

WHAT KEEPS MANKIND ALIVE? | THE TEXTS

in the wake of yet another global crisis? Do artists, curators and intellectuals need to think about what they are doing in the world economy?

### The Crystal Casino

After many long walks, drives and conversations in the prodigious city of İstanbul, we set out to discover where the tomatoes and the oranges come from. We thought we might also see how the phantasmatic juggler operates in one of the world's most prolific gardens. This quest led us down the Mediterranean coast to Antalya, the fastest growing province in Turkey, the center of the country's tourist industry and the leading producer of hothouse vegetables for export. On these coastal plains we found acres of crystal palaces: the older glass-paned and newer plastic-wrapped greenhouses of the global horticultural industry. Feeding on the same sunny clime were stretches of condominiums for vacationers, shopping malls, and clusters of five-star hotels including replicas of the Kremlin and the Topkapı Palace.

At first glance the scene was uncannily similar to one we had investigated a few years earlier in the Spanish coastal province of Almería. But with significant differences. The Spanish horticultural industry had shallower roots in both time and space. There it had mushroomed in a compressed twenty-year period so that there were none of the older glass and steel palaces erected in Antalya in the 1940s and 50s; rather we saw uninterrupted stretches of flat white reflective plastic roofs stretching into the distant haze. In Spain the vegetables were grown not in local alluvial soil but in packs of imported substrate, regularly cleared and trashed in dumpsites – pesticides, herbicides, plastic and all. The draining of the regional water table to make all this gardening possible in an arid, semi-desert landscape had brought the region much closer to the brink of ecological collapse. And the precarious labor was supplied by migrant Africans, mostly working without papers and suffering

the bigotry inflicted on foreign workers worldwide. In Turkey seasonal labor is drawn from the villages of eastern Anatolia, under conditions largely unknown to us, surely not without their own forms of suffering and discrimination.

In both countries we were struck by the singular views of intensive horticulture abutting luxury tourist destinations, locals struggling to make a living through a global export system in unobscured proximity to golf courses, upscale shops, restaurants and marinas designed for the mobile upper classes of globalization. Such a composite offers a perfect example of what we have come to think of as an *aesthetics of visible blindness*: the capacity of select groups to enjoy the fruits of globalized capital while ignoring the price paid in drudgery and insecurity by others. In Spain we had wondered what kinds of dark glasses the tourists must wear, not to see the damaging excess of the real-estate boom, the unsustainability of swimming pools and golf courses springing from the thirsty desert, the conditions of brutal labor exploitation rivaling those of the 19th century. Such a blindness is structural: it's part of what keeps the whole system going even when it's clearly headed for social and ecological disaster.

Our guidebook on the trip to southern Turkey was written not only by Hayek and Polanyi, but also by the generous İstanbulite sociologist Zafer Yenil, who had given us the name of a grower so that we might see something more than the astonishing view from a rental car. Equipped only with a bad map and a vague idea of our informant's territory, we lucked into the right village and spoke his name at the local café. Hospitable cell phones immediately went into action and five minutes later we were having coffee with Mikhat, a distinguished tomato producer, and Aydin, the owner of an orange grove and also the *muhtar*, or village headman. Aydin had taught himself English from a dictionary while working in the greenhouses, and now served us as an excellent translator, with plenty of his own opinions.



The two of them spent their Sunday afternoon giving us a tour of the typical production chain in Antalya. We visited the family owned greenhouses and orchards, the washing and sorting facility, the box folding plant and warehouse. The closest we came to the beginning of the line was a high-tech seedling company. But a full mapping of the production chain is impossible for those who are directly involved. The growers don't decide what they will plant. In what is called a 'buyer-driven market,' the exact patented varieties of tomatoes, cucumbers, peppers and other vegetables grown are dictated by an increasingly consolidated oligopoly of transnational distributors and intermediaries who deliver fresh and processed produce to supermarket shelves. Control of the type of seeds actually in circulation, limited to relatively few out of the vast diversity cultivated through the history of human agriculture, amounts to mastery over the most basic form of shared intellectual property. These gigantic distant players also determine just what other imported inputs—pesticides, herbicides and fertilizers—will be used by small producers throughout the Mediterranean. Such conformity is mandatory if they want to enter the market, and the producers themselves have no bargaining power over the price of these necessities.

Last on our tour was the wholesale depot where teams of kerchiefed women packed produce for shipment and where we sat in the office of the local buyer for a taciturn cup of tea. This buyer marked the end of what could be seen of the production chain from a producer's vantage point, being the nearest representative of the price mechanism signaled by markets in İstanbul, Russia, Europe and beyond. We were witnessing the scene of our guidebook outlined by Friedrich von Hayek:

The most significant fact about this system is the economy of knowledge with which it operates, or how little the individual participants need to know in order to be able to take the right action.

In abbreviated form, by a kind of symbol, only the most essential information is passed on and passed on only to those concerned. It is more than a metaphor to describe the price system as a kind of machinery for registering change, or a system of telecommunications which enables individual producers to watch merely the movement of a few pointers, as an engineer might watch the hands of a few dials, in order to adjust their activities to changes of which they may never know more than is reflected in the price movement.<sup>03</sup>

Hayek believed that human productivity was most effectively coordinated by the market mechanism, registering changes in the availability or need of products across the earth. Fluctuating prices took the place of knowledge, because the chance to make a profit by selling high or buying low signaled exactly where resources could be allocated most efficiently. There is an eerie correspondence between this theory and the way things really work. What small producers are able to know is indeed reduced since they choose neither the seeds nor the chemical inputs or even the type of bee used to fertilize the plants in the greenhouses. On the selling side of their business they 'watch merely the movement of a few pointers to adjust their activities to changes of which they may never know more than is reflected in the price movement.'

In this way they become like players sitting at a roulette table, watching the spinning numbers that will determine how well they fare in a given year. 'We are farmers, gambling is what we do for a living.'<sup>04</sup> For both inputs

**03** Hayek, 'The Use of Knowledge in Society', op. cit. pp. 526-27.

**04** Çağlar Keyder and Zafer Yenal, 'Facing Globalization: Transformation and Adaptation in Turkish Agriculture' (unpublished manuscript).

and outputs the farmers are deeply integrated into the global food market, and since they have no control over the price of either, their sense of working blindly has intensified as world food prices and petroleum-based input prices oscillate erratically on the readouts of the electronic markets, climbing one year to the heights of prosperity, falling precipitously the next. Whether or not they can make meaningful adjustments to global markets affected by fluctuating demand, oversupply, natural disasters, changing standards, currency exchange rates and commodity market speculation makes the difference between whether they will go bust, hit a jackpot, or just get by. In this way, we discovered, the lives of villagers trying to join a world of consumer abundance are affected by the wild hopes and deep anxieties of what the political economist Susan Strange long ago called 'casino capitalism.' With its elegant greenhouses gleaming in the sun alongside the debt-financed palaces of postmodern tourism, Antalya appeared as the land of the crystal casino.

### No Accounting For Taste

We spent the night in the town of Finike, whose main street is adorned with monuments to the magnificent orange. One shows a globe on a pedestal; on top of this concrete world stands a girl holding an orange out to the sky. Producers of all kinds of things want to offer their goods to the world market, and why shouldn't they? Though the present level of global integration is unprecedented, oranges have been coveted treats in northern climes for centuries. The oranges we brought back from Antalya were some of the best we ever tasted: juicy, sweet and full of complex

flavors. We wish we could say the same for the tomatoes, whose flesh was hard and flavorless despite their deep red color and impeccable round design. Are the orange trees holdovers from an older horticulture, unlike the tomato seedlings nurtured in mass-produced plastic trays? Are they less subject to the distortions of just-in-time production? Is it easier to breed an orange for long distance shipping than to breed a packable tomato retaining the tenderness and flavor we recall from our childhoods? Is it a matter of luck? Of preference? Or some kind of obscure gamble with the intellect, the heart, the bank account and the senses?

These questions can be existential ones for those who try to place themselves as tasty products in the world vitrine. While grateful for the chance to travel, exhibit and present in far-flung locales, many of us grow uneasy when self-performance on the art circuit turns into a contest to raise your own price as a signifier of others' intelligence, passion, perversity or secret foreknowledge of upcoming trends. In financialized economies where speculation on the future values of the sky above can wreak havoc with the ground beneath your feet, it's quite hard to believe that artistic expression is not just standing in for something bigger to come—like a gigantic hotel, residential complex or entertainment district that will wipe out the gritty neighborhood whose vibrant local life inspired you. We've thought about these problems for years, while trying to develop other contexts for the expression, reception, elaboration and understanding of art practices.<sup>05</sup> And when food prices spiked with the commodity bubble of 2008, then plunged again after farmers around the world had been lured into costly

**05** Cf. Brian Holmes, 'Emancipation', in *Unleashing the Collective Phantoms* (New York: Autonomedia, 2007), available at <http://www.mail-archive.com/nettime-l@bbs.thing.net/msg02007.html>; Claire Pentecost, 'Autonomy, Participation, And', in Rick Gribenas (ed.), *Participatory Autonomy* (New York: Autonomedia, 2008), available at <http://www.clairepentecost.org/autpart.html>. Also see the Ten Point program of the Mess Hall autonomous space, which Claire Pentecost had a hand in drafting: see [http://www.messhall.org/ten\\_points.html](http://www.messhall.org/ten_points.html).

investments, we found it even harder to keep our desires focused on the next invitation to Asia / Latin America / Western Europe / the Middle East. We too felt like cherry tomatoes on a roulette wheel spinning wildly out of control.

In Antalya province at the site known as Yanartaş arises the famous Mount Chimaera, known since late Antiquity for its flames that flicker in the night, for its literally burning ground. Historical sources cite this geothermal wonder as the origin of the myth of the Chimera, a fire-breathing hybrid of lion, goat and serpent; while the natural explanation describes exhalations of methane from metamorphic rocks. This mythical and real place reminds us of contemporary Chimerica, the hybrid continent we try to call home. For the last ten years its Eastern workers have produced nearly everything its Western consumers crave, while the East side lends back to the West the money received for the floods of goods, in order to keep the wheels of industry turning.<sup>06</sup> This unusual geographic phenomenon, characteristic of the global division of labor and power, has been one of the mysteries of late neoliberalism. What kept mankind alive on its disjunctive territory, from Chicago to Shanghai, was a system of exchange whose human foundations no one cared to know, as long as the volatile prices added up to profits for politicians and businessmen on both sides. The lure of gain stoked a decade of unsustainable development, reflected outside the centers of accumulation by the ugly mirrors of impoverishment and war. Meanwhile, those tastes that market researchers can exhaustively account for—consumer drives and investor appetites—sucked the juice of life from two vast

populations, while setting the stage for an economic collapse on a scale last seen in the 1930s. The natural explanation in this case was not metamorphic but mathematical.

About a hundred and fifty years ago, Marx described the commodity as that product of human labor whose exchange value, seemingly animated with a life of its own, acts to render invisible the social relations that produced it. About twenty years ago, some inglorious number-crunching quant invented a *meta-commodity* called the ‘collateralized debt obligation’ (CDO). It’s a derivative contract whose price is determined by a statistical analysis of the behavior of underlying assets, which in this case are not things but the ability of borrowers to pay their loans. What these meta-commodities did was allow banks to sell to distant investors the revenue expected from payment on home mortgage loans, so that the bank which initially did the lending got its capital back from thin air, and could immediately go out looking for more borrowers on the ground. To make the deal sweeter for the distant investors, the loans were split into tiny fractions and recombined with hundreds of others, so that the risk of any single failure to pay was diluted by the hundredfold. Meanwhile other quants calculated the statistically average rate of bankruptcy on the housing market, which was considered to have the regularity of a natural phenomenon. Another kind of derivative, known as a ‘credit default swap’ (CDS), was sold as insurance on this risk, and indeed on many others, in combinations and hybrids that defy the imagination.

The brilliance of the math and its perfect correspondence with the laws of financial

**06** The concept of an economic hybrid between China and the USA was introduced in 2007 by Niall Ferguson who, betraying an extreme lack of foresight, considered this newly founded continent to be sustainable. See ‘Chimerica’ and the Global Asset Market Boom’, *International Finance* 10/3 (December 2007).

nature omitted just one tiny detail, which was that this circular, self-reinforcing system entirely transformed the markets it was supposed to regulate and stabilize.<sup>07</sup> Prices rose from the ground like tongues of fire until they reached trembling heights: cut off from all connection with the underlying capacity of the borrowers to pay, the flame fell back to earth and burned everyone it touched. As foreseen, the default insurance went into effect, but for losses exponentially exceeding what had been judged possible in nature. And then, metamorphosing from the joyful illusion that it once seemed to be, the fabulous Chimerican prosperity of the early 2000s turned into a monstrous creature, rampant in every country on the face of the earth.

We do not know exactly where the current crisis will lead. But what *we* have been foreseeing for the last several years is 'Continental Drift': a rearrangement of the unlikely bicontinent in which we briefly lived, the decline of the US dollar as the world's reserve currency and the beginning of far-reaching changes in the geopolitical order.<sup>08</sup> Rather than speculating right now on what those changes may bring at the global level, it may be more useful to draw some conclusions about the relations of art and economics in the period we have just lived through.

From the current economic perspective, growth is the only measurable good, making the signs of rising profit into the one convincing form of beauty. Wall-to-wall computers, flashing LEDs, gleaming glass and glittering buildings are among the finest sights, but the highlight in the flesh is always the person on the stage, the speculative performance. You too can be a top-value signifier, seemingly animated with a life of

your own. And a world-class museum can become the gateway of real-estate paradise, if the bar is more spectacular than the paintings. Since your price is moving upwards on the market, why not let gentrification be your derivative? Very few people involved in contemporary art actually think this way, but very many of the funding decisions in the cultural world are made on exactly this basis.

Where the commodity as described by Marx acted to conceal the social relations of labor that produced it, the meta-commodities of our time act to conceal the collective deliberations that create the environment in which any labor, leisure, productivity or culture can take place. The government of human affairs has been privatized by the calculations of a supposedly natural law. The veil over all this is what we've been calling the aesthetics of blindness. But if that is the case, those of us working art face one very important question. How could the veil be lifted?

### Touching Ground

Let's look through the spectacles of the man watering the beans in the garden, with gleaming coins scattered here and there as though devoid of any value. Polanyi's major work, *The Great Transformation* (1944), retraces the rise and fall of the gold standard, which served as the global medium of exchange during the period of the British Empire. More profoundly it studies the belief in a self-regulating market, elevated to the status of a natural law whereby supply and demand automatically find their proper equilibrium. The self-regulating market is the underlying structure designated by Adam Smith's metaphor of the invisible hand, then

**07** This is the thesis of the brilliant study by Edward LiPuma and Benjamin Lee, *Financial Derivatives and the Globalization of Risk* (Durham: Duke University Press, 2004).

**08** See the seminar archive at <http://www.16beavergroup.org/drift>, as well as Brian Holmes, 'One World One Dream: China at the Risk of New Subjectivities', in *Escape the Overcode: Activist Art in the Control Society* (Zagreb: WHW/Vanabmuseum, forthcoming), available at <http://brianholmes.wordpress.com/2008/01/08/one-world-one-dream>.

later by Hayek's more pragmatic image of the telecommunications system. Looking further, Polanyi observed that the fundamentals of human existence—labor, or the health of our bodies; land, or the cyclically recurring growth of the natural world; and the human institutions of governance, including money itself—were treated as freely available resources by the capitalist market which invested no care in their reproduction over time. Labor, land and money are 'fictitious commodities' by Polanyi's account, because their actual origins and destinies lie outside the market, even though the market depends on and depletes them. The Great Depression and the World Wars are historical examples of the price ultimately paid for their neglect.

The persistent recourse in economics to the illusion of a natural market law serves to justify the core functions of labor and resource exploitation, while the investment of financial signifiers with supernatural powers acts to distract from the many crimes that accompany the system (or some would say, provide its very basis). These include imperialism, or the plunder of distant territories by force of arms; enslavement, or the physical coercion of human beings against their will; the formation of monopolies and oligopolies, permitting the fixing of prices in markets closed to the entry of smaller producers; and more recently the reign of mass deception, whereby will and desire themselves are reshaped by the media bombardment of manipulative messages. The grip of the natural law delusion is what gave Margaret Thatcher her hour of credibility, adamantly repeating, 'there is no alternative.' It's remarkable that since the present round of computerized and networked financial innovation began in the mid-1970s, the ranks of the number-crunching quants and the formulas they employ are drawn largely from theoretical physics, reinforcing the economists' claim to be describing unequivocal phenomena of nature.

What makes Polanyi so interesting is his refusal of this natural market law. Yet

unlike communist planners of the early 20th century (to whom neoliberals automatically reduce any proponents of an 'alternative') he did not believe that human needs and possibilities could be calculated by a central agency. He understood the dynamics of human societies to be the result of three quite different fields of organization, each of which does not function according to any inherent natural law, but instead by the more or less conscious development of ad hoc principles that gradually work themselves into a sustainable balance. The first of these broad fields of human interaction is *exchange*, which occurs in a bewildering variety of forms across history, and not only as the *reductio ad absurdum* of human relations to monetary mathematics. The second, still quite apparent to the citizens of modernized societies, is *redistribution* as it is carried out by a centralizing administration. In recent history this was the welfare-state function, largely banished by the class politics of neoliberalism. The third domain of social coordination, almost as ignored by official scholarship as it is by market fundamentalists, yet one which still pervades and supports contemporary life, is *reciprocity*: the informal circulation of services, privileges, favors, care and support between individuals, families, clans, friends, voluntary associations and identity groups. It was a notion of open-ended reciprocity that prompted a Turkish sociologist to share his rural contacts with us, that made those contacts treat us as guests to whom they offered time, information, openness and a splendid local lunch. In many more incalculably extensive ways, it is reciprocity that undergirds and makes livable the harsh inhabitation of a world ruled by market numbers.

By recognizing these three fields in their heterogeneity and in the specificity of their mutual interaction it is possible to go beyond the eternal quarrels of the liberals, the communists and the anarchists, each of whom insists on the preeminence of just one field: the market, the state or voluntary

association. Unfortunately, they cannot even adequately describe the real workings of their single sphere of interest, since society is always constituted by particular combinations of all three. Rather than operating within or against an idealized totality that does not exist on its own, one finds more chances in navigating between existing realms whose specific relations can be played against each other, and changed for the better.

This multidimensional understanding of society provides the tools to draw up much more useful maps of complex situations, including multiple roles for art. When the market is invested with a superhuman accuracy of judgment, critics and institutions too often validate only what it has already validated. In this scenario the artists become like our counterparts the horticultural producers, conforming their inventions to signals from a distant empire of finance. But neither would it be satisfactory to have the state manage what kind of art will be produced and experienced. Nor is it enough to have an art with no relationship to exchange or redistribution. Art is a shifter between the three broad fields of interaction, dramatizing insufficiencies, suggesting possibilities, escaping deadlocks, opening utopias and bringing overly theoretical principles back home to lived experience. As cultural producers we want to bring this full range of possibilities into play—in order to touch the ground, to regain some contact with the fundamental conditions of existence.

Sixty-five years ago, in a phrase whose timeliness verges on the uncanny, Polanyi wrote that ‘the trading classes had no organ to sense the dangers involved in the exploitation of the physical strength of the worker, the destruction of family life, the devastation of neighborhoods, the denudation of forests, the pollution of rivers, the deterioration of craft standards, the disruption of folkways, and the general degradation of existence including housing and arts.’ The sentence strikes home in a world marked by climate change, financial

crisis and war. If exactly the same problems are facing us today, then isn’t this what art most urgently needs to become: a sense organ of humanity, a space in which to perceive and express the transformations that human groups are unleashing upon themselves and their environments? A space in which to inquire about the creation of value, the roots of conflict, the sources of vital energy, the paths toward better ways of living?

Of course, much of artistic production already does that, but in contexts made confused and ambiguous by the operations of financialized taste. What is finally becoming more obvious today, in the context of the triple crisis—economic, ecological and geopolitical—is that mainstream cosmopolitan culture has been largely absorbed into a predatory system of capture and manipulation, instilling commercial ideologies and prosumer drives and generating multiple forms of self-interested blindness even in the spaces devoted expressly to vision. The resulting breakdown of the human ecology, or *lack of sense in world affairs*, is provoking a widening crisis of legitimacy. This explains the election of a relatively idealistic figure like Barack Obama, or at a smaller scale, the selection of a group like WHW to curate the İstanbul Biennial. The question is what to do with the opportunities offered by this legitimation crisis.

Some practitioners have recognized that if art is to play any autonomous role in the shaping of contemporary sensibilities, it should be developed and evaluated within spaces of reciprocity where the predatory functions have no hold, whether these are private spaces, self-organized associations, informal networks of exchange or independent media projects. We are not just talking about strong images emerging from circles of peers under particularly turbulent social circumstances, which can now capture lots of attention on the markets. If art is to escape overcoding by existing value-forms, it must be created along with philosophical concepts and forms of social practice that are

resilient enough to preserve their integrity despite the existing norms and functions. State institutions –not to mention corporate sponsorship– cannot be trusted to provide the context of art production, for one simple reason: the current panorama shows the extent to which they have failed. Yet at the same time, many positive developments on the cultural landscape show that artists, critics and curators who have developed strong networks of reciprocity can also find allies in both state-redistributive and market-exchange institutions, in order to develop singular and transformative proposals and to distribute them widely.

In our view –and this could be our polemic– the forces of reciprocity are not politically alive enough in art today. If we have worked with activism, and if we have developed autonomous critical initiatives like Continental Drift, it's clearly for this reason, to engage in productive dialogues with other initiatives that have opened breathing spaces instead of just adapting to their instrumentalization. Today under the pressure of a triple crisis that will no longer go away, but only continue to morph into successive forms, it is necessary for artists, intellectuals and curators to develop higher levels of ethical exchange before engaging with the compromises of the state and market spheres. Not to maintain a politically correct consensus or some vain illusion of purity and self-sufficiency, but to find the precise resources that are needed to open up intense and problematic spaces of perception, revealing in advance the further conflicts and collapses which await and threaten –while in the best of cases offering broader perspectives, sweeter affects, clearer concepts and more generous actions in reality.

Polemics aside, we'll close with an attempt to answer this essay's recurrent questions. They have to do with the origins of taste, the creation of alternatives, and the place of perception in artistic expression. Since one of the problems we've identified is an excess of economically animated forms

and performances –a visible blindness– our research will shift further toward a tactile dimension.

### Worlds At Your Fingertips

In a memorable passage from an unfinished book, a philosopher performs the simplest experiment in perception: touching one hand with the other. Maurice Merleau-Ponty worked in the tradition of phenomenology, trying to provide a philosophical definition of the primary scientific act: the clear and distinct perception of an object by a subject who stands outside it, exterior to what is being perceived. But when your fingers touch your own fingers, perception doubles back on itself and the subject becomes inseparable from the object. In this common experience the scientific mind must confront its own presence, its pulsating inherence to the phenomena that it wants to put at a distance. Like the casting of a gaze, touching involves the expression of a desire to know the world that is indissociable from whatever we will ultimately know of it. Yet there is a still more common and more poignant experiment in perception: one hand touching someone else's, my hand touching yours. It is through this common experience that one discovers other worlds.

The self-reflexive turn of phenomenology shows that expression –and along with it, the vast material of spoken and written language– is an irreducible part of perception.<sup>09</sup> Consequently, the upsurge of the new and the encounter with the other can only be sensed in historically shared frameworks of words, ideas, artworks, urban forms, etc., themselves existing flush with perception and in intimate contact with its proliferating differences. To perceive is to constitute the object with the

---

**09** See Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible* (Evanston: Northwestern University Press, 1968/1<sup>st</sup> French edition, 1964), esp. chap. 4, 'The Intertwining – The Chiasm.'

quality of your own attention, but also to be constituted by it: perception is a self-affecting movement that changes the very nature of one's sensorium, while spilling over through language, gesture and affect to others who also perceive, reflect and evaluate. In this way sense is made. Overflowing from each body in the world, the reciprocal relation of perception and expression gives rise to cultural experience: crisscrossing artifacts of sensate desire, overlaid upon each other in complex patterns that point beyond whatever they designate, toward the depths and the horizons of the worlds we constitute together.

Merleau-Ponty called this intertwining of perceptions 'the chiasm' – a Greek word designating a point of crossover between two flows. An example would be the optic chiasm, where the nerves coming from the left and right eye cross and intermingle before vision separates again into different areas on the right and left sides of the brain. We have yet to find Lake Chiasma on the natural landscape, but we know this feeling of plunging into and emerging from intertwining perceptual worlds.

The emphasis on perception could evoke practices of a documentary nature: attempts to film, photograph, sketch, graph, record, speak or otherwise represent the world. Such practices are extremely important, because they offer a chance to begin overcoming the blindness of contemporary society. Yet we must take one further step toward a politics of perception. In a critique of phenomenology and specifically of Merleau-Ponty, another philosopher shows that what is never taken into account by the scientific gaze is the human imagination. What happens, asks Cornelius Castoriadis, when we focus our attention on dreams, on delirium, on

hallucinations? When last night's dream is taken as a valid object of perception, 'all of philosophy is knocked out of order.'<sup>10</sup> Yet dreams and visions, like images themselves, are also common phenomena. They are the bearers of their own particular kind of truth and capacity to change the world.

There is a name for the insurgence of the image as a productive force in human thinking: the *radical imagination*. Castoriadis defines it as 'the capacity to posit that which is not, to see in something that which is not there.'<sup>11</sup> This imagination is not only visual: it is auditory, tactile, gustatory, olfactory, it is sexual and affective, it touches other people. Here is the intersubjective force that transforms our relation to nature. Those who proclaim the inexorability of market law do not only refuse to perceive its obvious failings; they also try to cover up the human potential to see what is not there, to express an aspiration. The politics of perception is inseparable from a collective exercise of the radical imagination. As Castoriadis explains: 'I call autonomous a society that not only knows explicitly that it has created its own laws but has instituted itself so as to free its radical imaginary and enable itself to alter its institutions through collective, self-reflective, and deliberate activity. And I call politics the lucid activity whose object is the institution of an autonomous society.'<sup>12</sup>

Polanyi wrote the history of the self-regulating market up to its first culmination in the mid-20th century, showing that its claim to a basis in natural law was fictive, and that under the cover of this fiction it destroyed the traditional institutions on which it was based in reality. He called for the creation of new institutions, which could successfully re-insert or 're-embed' the world market into a tissue

**10** Cornelius Castoriadis, 'Merleau-Ponty and the Weight of the Ontological Tradition', in David Ames Curtis (ed.), *World in Fragments: Writings on Politics, Society, Psychoanalysis, and the Imagination* (Palo Alto: Stanford University Press, 1997), p. 277.

**11** Cornelius Castoriadis, 'The State of the Subject Today', in *World in Fragments*, op. cit., p. 151.

**12** Cornelius Castoriadis, 'Psychoanalysis and Politics', in *World in Fragments*, op. cit., p. 132.



of acknowledged interdependencies that would stabilize it and keep it from exerting its most destructive effects. Today we are light years from that kind of wisdom. Yet it is still possible to conceive another society, not by the appeal to natural law but by the exercise of the radical imagination, and by its transformation through a political process into collective institutions.

Museums in the overdeveloped countries are still primarily used for historical conservation and the validation of isolated personal expression, though they are increasingly becoming sites of social design as well, launching pads for new product-behaviors.<sup>13</sup> But what contemporary societies more urgently need are experimental institutions where the perception of lived environments, the creation of tastes and values and their codification into laws and definitions of reality can all be played out again in concentrated symbolic forms, which include contestation, ambiguity and internal contradiction. It is the artists' intervention on powerfully articulated symbolic material that can touch others, elicit responses and open up a space of reciprocity for many different uses of the radical imagination.

An international exhibition or biennial can be this stage or arena, a time made of many temporalities, a place where many places and their inhabitants come to meet. This does not mean that everyone will agree. In an age marked by extreme exploitation, environmental destruction and violent conflict, it's likely that they won't. But the exhibition can also be a place to sharpen new symbolic weapons, or to shift the terms of old arguments. Instead of instilling preprogrammed behaviors in a

manipulative way, it allows for self-conscious experimentation with the orientations of one's own perception, and for debate about the possible worlds that are bodied forth in images.

We were touched by our visit to İstanbul, and by our glimpse of a life out in the countryside that we could never have imagined – despite its arrival in bits and pieces to faraway supermarkets. As in the naïve image of the girl standing on a globe and holding the fruit of her local culture up to the sky, we wanted to offer some food for thought in return: a glimpse of the kinds of knowledge that artistic practices can bring, a feel for singular situations whose life on the ground can never be communicated by the abstract movements of a pointer on the dial of the global markets. To engage with this knowledge, rather than ignoring it, is one way to contribute to a systemic change. Maybe it's another kind of gamble, but this is what we are looking for in art today: a politics of perception. ✘

**BRIAN HOLMES** is a cultural critic, living in Paris and Chicago. He has a doctorate in Romance Languages and Literatures from the University of California at Berkeley, was English editor of publications for Documenta X in Kassel, Germany, took part in the *Multitudes* editorial collective from 2003 to 2008, and recently published a collection of texts on art and social movements entitled *Unleashing the Collective Phantoms: Essays in Reverse Imagineering* (New York: Autonomedia, 2007). His new book, *Escape the Overcode: Activist Art in the Control Society*, will be launched at the 11th International İstanbul Biennial. Holmes was awarded the Vilém Flusser Prize for Theory at Transmediale in Berlin in 2009.

**CLAIRE PENTECOST** is an artist and writer, engaging a variety of media to interrogate the imaginative and institutional structures that organize divisions of knowledge. Recent projects focus on the global food system and alternatives. Pentecost is Associate Professor of Photography at the School of the Art Institute of Chicago. [www.clairepentecost.org](http://www.clairepentecost.org)

**13** For examples of the museum as a launching pad for product-behaviors, see Paola Antonelli et al., *Design and the Elastic Mind*, exhibition catalogue, New York MoMA, February 24–May 12, 2008, as well as the website: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2008/elasticmind>

**Tedbir**'in bazılarına göre en problematik şarkısı olan Parti kutlamasında Brecht, görünenden çok daha benzersiz ve kesin tanımlı bir şey önerir. Başka bir deyişle, görünüşe göre Brecht, Parti'yi Mutlak Bilgi'nin cisimleşmiş hali, tarihsel durum hakkında tam ve mükemmel bir içgörüyü sahip tarihsel bir aktör, bilmesi beklenecek yegâne özne konumuna yükseltmekten başka bir şey yapmamaktadır: "Sizin iki gözünüz var, ama Parti'nin bin tane!" Oysa bu şiir yakın bir okumaya tabi tutulduğunda, başka bir şeyin söz konusu olduğu açıkça görülür: Koro genç Komünist'i azarlarken, Parti'nin her şeyi bilmediğini, baskın Parti çizgisine karşı çıkışında genç Komünist'in HAKLI olabileceğini söyler: "Bize gitmemiz gereken yolu göster, biz de/ Peşinden gelelim, ama/ bizi almadan doğru yola gitme./ **Biz olmadan bu yol/ en yanlış yoldur./ Kendini bizden ayırma.**" Bunun anlamı, Parti'nin otoritesinin kesin pozitif bilgidен DEĞİL, bilginin BİÇİM'inden, kolektif bir siyasal özneye bağlı yeni tür bir bilgidен kaynaklandığıdır. Koronun belirttiği çok önemli nokta, genç yoldaşın haklı olduğunu düşünmesi halinde, kendi konumu için Parti'nin kolektif biçiminin dışında değil, İÇİNDE mücadele etmesi gerektiğidir – biraz acınası bir biçimde söylemek gerekirse, genç yoldaş haklıysa, o zaman Parti ona, diğer üyelerinden çok daha fazla ihtiyaç duymaktadır. Partinin talebi, "BEN"lerin, Parti'nin kolektif kimliğinin "BİZ"i içinde eritilmesidir: Bizimle savaş, bizim için savaş, Parti'nin resmi çizgisine karşı kendi doğrunu savun, YETER Kİ BUNU TEK BAŞINA YAPMA, Parti'nin dışına çıkma. Tam da Lacan'ın formüle ettiği biçimiyle analistin söyleminde olduğu gibi, Parti'nin bilgisi konusunda önemli olan içerik değil, Hakikat'in yerini tuttuğu gerçeğidir.

Slavoj Žižek, "Lenin'i Brecht'le Okumak"

In what is for some the most problematic song of *The Measure Taken*, the celebration of the Party, Brecht proposes something much more unique and precise than it may appear. That is to say, what appears is that Brecht is simply elevating the Party into the incarnation of Absolute Knowledge, a historical agent which has complete and perfect insight into the historical situation, a subject supposed to know if there ever was one: **'You have two eyes, but the Party has thousand eyes!'** However, a close reading of this poem makes it clear that something different is the case: in his reprimand of the young Communist, the chorus says that the Party does NOT know all, that the young Communist may be RIGHT in his disagreement with the predominant Party line: **'Show us the way which we should take, and we/ shall follow it like you, but/ do not take the right way without us./ Without us, this way is/ the falsest one./ Do not separate yourself from us.'** What this means is that the authority of the Party is NOT that of determinate positive knowledge, but that of the FORM of knowledge, of a new type of knowledge linked to a collective political subject. The crucial point on which the Chorus insists is only that, if the young comrade thinks that he is right, he should fight for his position WITHIN the collective form of the Party, not outside it – to put it in somewhat pathetic way, if the young comrade is right, then the Party needs him even more than its other members. What the Party demands is that one accepts to ground one's 'I' in the 'WE' of the Party's collective identity: **fight with us, fight for us, fight for your truth against the Party line, JUST DON'T DO IT ALONE, outside the Party.** Exactly as in Lacan's formula of the discourse of the analyst, what matters with the Party's knowledge is not its content, but the fact that it occupies the place of Truth.

Slavoj Žižek, "Reading Lenin with Brecht"

from *Revolution at the Gates: Žižek on Lenin, the 1917 Writings*  
(London: Verso, 2004).





## *Twists and Turns, Today*

**Darko Suvin**

**B**recht is then not to be understood simply as gristle for academic sausage mills, not even similar to his closest English parallel combining drama and politics (but not poetry!), G.B. Shaw. Jameson's parallels to Pound and Eliot bring about useful estrangements of the Left through the Right: but their plays are too slight, even *Murder in the Cathedral*. Nor can Brecht be dealt with as Eliot superciliously proposed we deal with Blake (quoted in Jameson 23): a great poet landed with an aberrant mythology, which we should endure by suspending our disbelief just so long as it takes to get at his poetry. (This was Martin Esslin's position, except that he was writing, as it were, under Pitt, and had to disjoin the poetry and the thought horizons more sharply.) True, Brecht is taught in literature or theatre classes and there is a 'Brecht industry' (in which I have toiled); theatre makes everything theatrical, Brecht complained, and academic studies make everything academic. To this Jameson opposes with full right a central distinction between Brecht and 'any number of other 'great writers': 'some more general lesson' of joyous enablement, the lesson of his 'method' (29). Beyond philology, this is his 'portable' (105) use.

This is the third and final excerpt from Darko Suvin, "Centennial Politics: On Jameson on Brecht on Method", originally published in the *New Left Review* 1/234, March-April 1999, pp. 127-140.

One of Jameson's felicitous choices is to dwell at length on Brecht's *Me-ti* collection of aphorisms and anecdotes, accurately subtitled *The Book of Twists and Turns*. One very instructive anecdote, 'Tu Wishes to Learn Class Struggle and Learns Sitting', recounts how the impatient neophyte revolutionary Tu

(read Ruth Berlau) came to Master Me-ti and got instructed in proper sitting instead:  
 ... for we are just now sitting and we want to learn while sitting. Tu said, If one always strives to take up the most comfortable posture and get the best out of what there is, in brief if one strives after enjoyment (*Genuss*), how can one then fight? Me-ti said, If one does not strive after enjoyment, does not want to get the best out of what there is nor take up the best posture, why then should one fight?<sup>01</sup>

While accepting the doctrinal goal, 'struggle of classes', Me-ti (guess who) insists its *raison d'être* must durably inform the behaviour of those learning how to go after the goal: 'progressing is more important than being progressive' was one of Brecht's aphorisms. Progressing or sitting engages the whole body, a sensorium not reduced solely to cerebral ideas but rather using these as points of orientation. The judgment to be passed on this might be the one passed on the engaging Boy in *He Who Says No*, whose refusal to die when not absolutely necessary is called 'not heroic but reasonable.'

How, then, to summarize at least central elements of Brecht's method? I would point out three that the method comprises or entails. First, as Jameson strongly argues (70, 90), a number of his categories –often marked by neologisms (stance, *Grundgestus*, estrangement...)– have cognitive significance on a par with, but usually much richer than, a specialized, 'only conceptual' philosophy. They are transportable but not a 'system', since they follow the rule that can be educated

from the *Yeasayer /Naysayer* analysis, and which, as I have argued elsewhere,<sup>02</sup> requires *our stance to correspond to our situation*, and to reach the stance by a *careful observation of the state of affairs, taking into account the embodied nature and the interests of the actors that constitute it*. This rule of Brecht's coincides with positions developed in the same period by Sartre and Merleau-Ponty, or by Bakhtin, encapsulable in brief as 'there is no essence outside of a concrete situation' and 'any empirical situation partakes of imagination or ideology' (cf. Jameson 168-70).

Second, this orientation to practice or praxis (Jameson stresses it time and again) is to be taught by *teachers-learners*, Brechtian Sages very similar to Chaucer's Clerk of Oxenford: 'gladly wolde he lerne, and gladly teche,' or indeed to the Marx of the *Theses on Feuerbach*. It resembles a Nietzschean joyous knowledge,<sup>03</sup> yet one informed by a militant Marxian communism extremely aware of the necessities to adapt any -ism, especially one's own, to new types of experience in the mass capitalism of world wars, as humanity enters upon 'a whole new world of relationships, like the new world of Galileo's physics or the new world of socialist construction, into which writer and reader alike must penetrate by means of daring exploration, and appropriation' (168). Brecht's *personae* or 'faces' combine the Teacher-cum-Chinese Sage with the Trickster (indeed sometimes the sly Rogue), and as Bakhtin noted, each of them carries around itself its own world of relationships.

Third, as one would expect from Jameson's life-long engagement with utopia, he does not fail to point out the *utopian and salvational*

**01** Bertolt Brecht, *Werke, Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* (Berlin & Frankfurt, 1998) Vol. 18, pp. 176-77.

**02** Darko Suvin, 'The Use-value of Dying: Magical vs. Cognitive Utopian Desire in the 'Learning Plays' of Pseudo-Zenchiku, Waley, and Brecht,' in his *Lessons of Japan*, (Montreal, 1996)

**03** Parallels have been convincingly presented by Reinhold Grimm, *Brecht und Nietzsche*, Frankfurt, 1979, and Christof Šubik, *Einverständnis, Verfremdung und Produktivität*, Wien, 1982; but further work is necessary on how they were modified and subsumed in Brecht's life and work.

aspect of Brecht, in which pragmatics and pedagogy converge –as befits the salvational nature of socialism. It is a utopia of communal creativity or productivity (people can produce shoes or love, Brecht held), of constructing the Novum through Marx’s ‘living labour’, diametrically opposed to the capitalist definition of productivity as what yields profit (see Jameson 174-77). Brecht operates in a tension between a warm and a cold pole, each of which elicits a major *tour de force* from Jameson. He comes at an almost Kropotkinian sense of co-operative instinct through the ‘sublime’ line in the *Chalk Circle* ‘Terrible is the temptation to goodness’ (173-74); and at a hard-boiled *plumpes denken* (crude thinking) through the great Brecht-Weill finales to Acts 1 and 2 of *The Threepenny Opera* (144-48 and 133), which demand that the little people get a cut from the big loaf here and now –and envisages the horrors which in fact consumed our century in pursuit of this absolutely overriding demand, equally Leninist and Fordist. The astoundingly many deaths in Brecht indicate how strongly subjectivity is for him intertwined with death: we have a large lesson to learn from him there too.

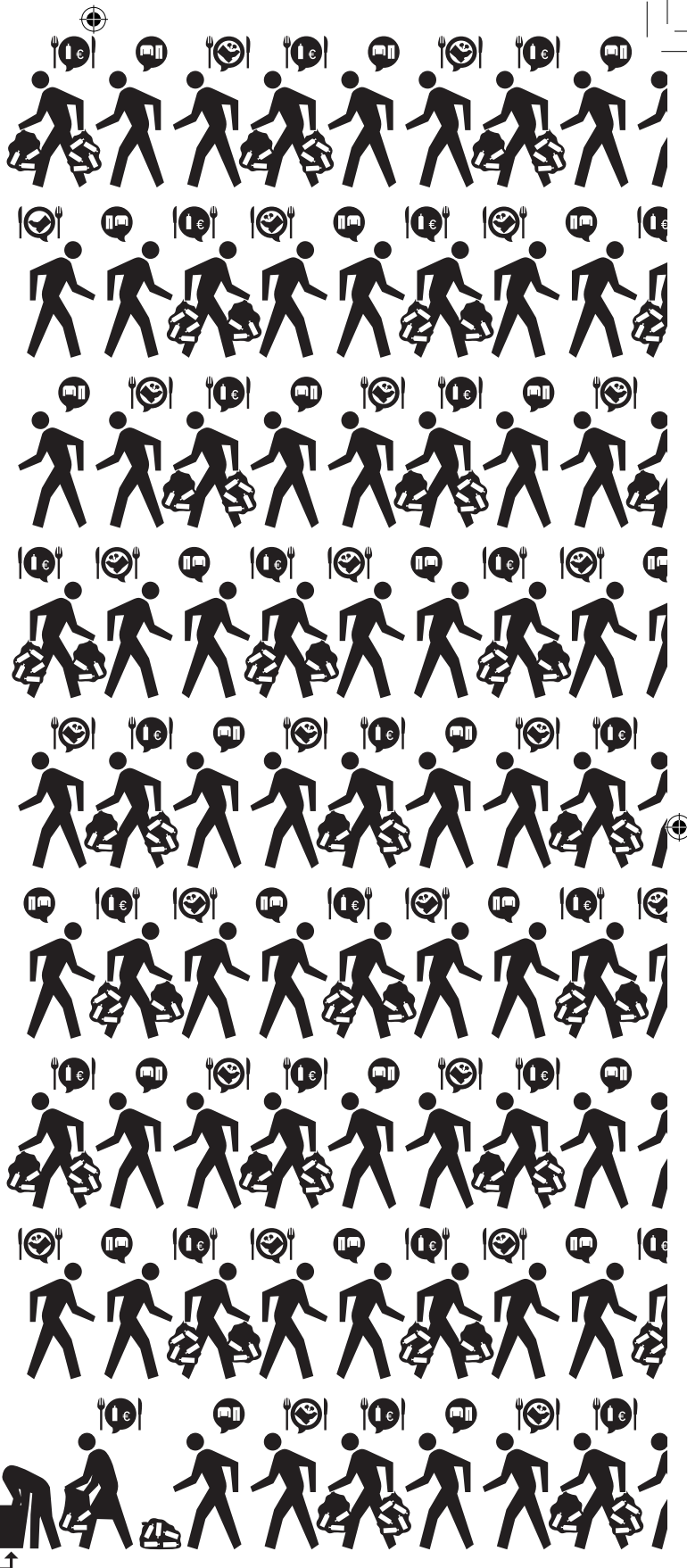
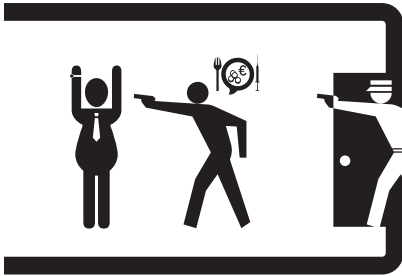
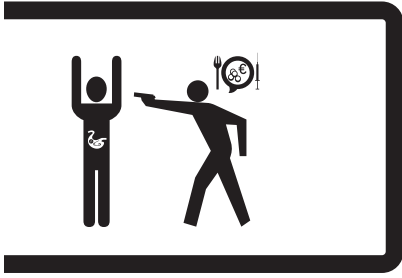
What way of thinking or method is, then, the key to successful acting (in all its senses)? Toward the end, Jameson rightly considers that Brecht’s insistence on change has been co-opted by the whirligig of capitalism (168-70). In these times, Brecht’s slogan, ‘Change the world –it needs it!’ should be emended, I would conclude, into something like, ‘Change the world away from the profit-motive warfare– or we shall all perish!’. But: the

emendation would itself be based on Brecht, on his admirable hardboiled optimism. This too Jameson clearly transmits. The author of *Brecht and Method* takes, I believe, his place alongside the great and most fruitful ancestors of Brechtian commentary, Benjamin from the ‘German takeoff’ seminal phase of Brechtian criticism (in all senses) 1929-39, and Barthes from the ‘world takeoff’ phase after 1954. The field of forces within which Brecht is triangulated speaks for itself: the most frequent names in the Index are, beside these two, Jolles and his ‘short forms’ as ‘radicals’ for Brecht’s forms, and the political epistemologists, so to speak: Hegel, Lenin, Lukács, Marx, Sartre (less frequent but by no means absent: Adorno, Lacan, Deleuze).

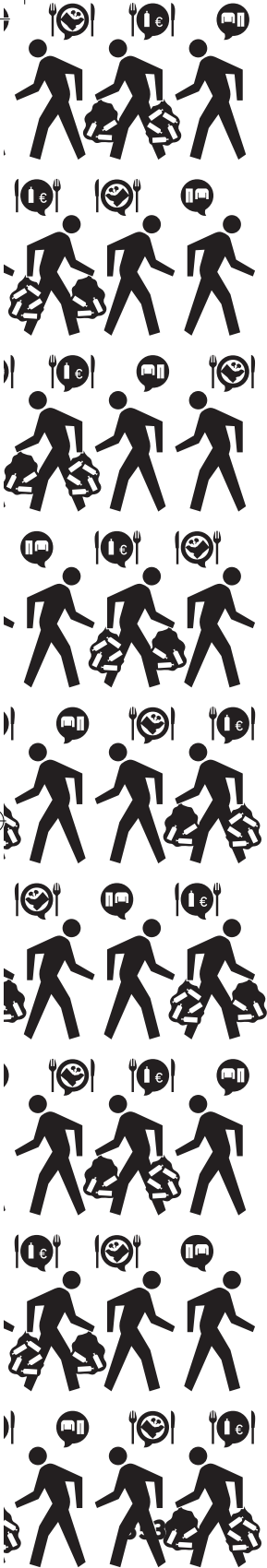
At the end, however, perhaps the reader should compare this whole Brechtian and Jamesonian focus on method or Way with the robuster attitude of Marx: ‘Truth includes not only the result but also the way.... [T]he true inquiry is the unfolded truth, whose scattered members are gathered up in the result.’<sup>04</sup> In this Post-Fordist epoch (but not necessarily beyond it!), we may well be condemned to investigation only, to the *membra disjecta* with no concrete political results. So be it, then we must have the method. But Marx’s observation may remind us that, if we apply Brecht’s imperative to historicize, method without concrete results is worth just as little as results arrived at with wrong methods. Brecht’s very particular joy of and in fruition, which he pursued as single-mindedly as orthodox Christianity rejects it, encompasses also the –always provisional– fruits. He left us both. ✘

---

**04** ‘Zur Wahrheit gehört nicht nur das Resultat, sondern auch der Weg.... die wahre Untersuchung ist die entfaltete Wahrheit, deren auseinandergestreute Glieder sich im Resultat zusammenfassen.’ (‘Bemerkungen über die neueste preussische Zensurinstruktion’), English in Karl Marx, ‘Comments on the Latest Prussian Censorship Instruction’, *Writings of the Young Marx on Philosophy and Society*, transl. modified from L.D. Easton and K.H. Guddat, (New York: Garden City, 1967), p. 72.







## Ne Seninle Ne Sensiz

*Ortodoks Sol ile Güncel Sanat Alemi Arasındaki Çatışmaların Türkiye’de Siyaset-Sanat İlişkileri Üzerindeki Etkisi ve 11. Uluslararası İstanbul Bienali*

Süreyya Evren

**W**HW’nin 11. Uluslararası İstanbul Bienali’ne verdiği Brecht tonu, Türkiye’deki sanat-siyaset ilişkilerini toptan düşünmeye imkân veren son derece ilginç bir hamle oldu. WHW’nin kendi sanatsal-siyasal pozisyonunu Bienal mirası ve Türkiye’nin iç dalgalanmalarına rağmen dengede sürdürebilmesine imkân veren yanları başka bir yerde ele alınmayı hak ediyor elbette<sup>01</sup>, ama İstanbul Bienali vesilesiyle yazılan bir metinde<sup>02</sup> Türkiye sanatı üzerindeki olası 11. Bienal etkilerinden hareketle burayı tartışmamız öncelikle gerekiyor.

**02** Yazı içindeki tekrarlar, çapraz söylemeler, sıçramalar ve akıntılar yazının hipermetinsel kurgusu çerçevesinde değerlendirilmelidir. 11.

Bienal vesilesiyle Bienal kitabına bir yazı yazma deneyimini Bienal’e yaygın olarak atfedilen Türkiye güncel sanatını temsil etme vizyonunu da dikkate alarak, Türkiye’de güncel sanatın bugünkü algılanışının siyasi bir çerçevesini çıkarmak amacıyla kullandım. Ana metindeki akışlar dipnotlardaki hizalarla birlikte okunduğunda ortaya çıkacak toplamın, Türkiye sanat sahnesinde olup bitenin liberter/anarşist bir pozisyonun ele alınmasını sunması amaçlanmaktadır. Ayrıca tasarımdaki farklılaşma yazı içindeki dört ana düğümü işaret etmektedir.

**01** Bu yazıda, fark edileceği gibi, WHW’nin kendi serüvenine ve bu serüven içinde bir İstanbul Bienali küratörlüğünün nerede durduğuna değinmedim. 11. Bienal’in açılmasından aylar önce kaleme alınan bu yazı, 11. Bienal’in kendisini de dolayısıyla ele almıyor. WHW’nin Bienal’in kavramsal çerçevesini “Brechtçi” sunuşunu da burada gündeme getirmedim veya kamuoyuna açıklanmış olan sanatçı seçimlerini de incelemedim. Dahası, kavramsal çerçeve metninde kullandıkları kavramları veya Brecht’i yorumlayış şekillerini de tartışmıyorum. Bunların yerine yapmaya yöneldiğim tümünün Türkiye sanat sahnesine toplam etkisini özellikle gözeterek bir siyasi-kültürel resim çıkarmaktır.



## Ortodoks Marksizm Türk güncel sanatına karşı

Türkiye’de ortodoks Marksizm ile güncel sanat arasında bir çatışma yaşanıyor bir süredir.<sup>03</sup> Daha doğrusu ortodoks Marksistlerin güncel sanatı stratejik ama kolay hedef seçip saldırılar tertipledikleri görülüyor. Fakat bu ortodoks Marksistlerin günümüz Türkiye’si’nde aldıkları bir tuhaf patetik hali işaret eder denip geçilebilecek bir durum değil. Aksine, tüm sanat-siyaset algısını etkiliyor. Bu etkileri farklı ısınkırlarla ele almaya çalışalım.

Ortodoks Marksizm güçlendikçe, güncel sanat ile solun arasının açık olduğu, hatta kanlarının hiç uyuşmadığı söylemini yaygınlaştırmaya çalışıyor. Halbuki güncel sanat ile solun arasının açık olduğu söylendiğinde “Hangi Sol” diye sormamız gerekir.<sup>04</sup> Türkiye’ye halel gelmesini istemeyen, anti-emperyalizm sömürsü yapan ulusalcı-ortodoks solla güncel sanatın yıldızı hiçbir zaman barışmaz. Çünkü ortodoks sol bırakın güncel sanatı, ne edebiyatta deneysel/avangarda yakındır ne de sanatta. Türkiye’nin anasyonalist özgürlükçü solu ile de güncel sanatın zaten bir küslüğü yoktur.<sup>05</sup>

Solla güncel sanat arasında uzlaşmaz bir zıtlık olduğu izlenimi ortodoks/nasyonalist solun, anadamanı oluşturmanın verdiği güçle, kendini tek hegemonik olarak büyük harfle Sol gibi dayatabildiği ortamlarda karşımıza çıkar sadece. Şiirde farklı mı sanki –ortodoks/nasyonalist sol her türlü deneysel şiire savaş açmıştır bugün.<sup>06</sup>

Türkiye solunun deneysel şiir hareketleriyle, avangard romanlarla, kamusal sanat denemeleriyle, performanslarla ve tüm güncel sanat çalışmalarıyla ilişkisi nedir?<sup>07</sup> Sol içindeki farklılıklar bu alana nasıl yansır?

**03** Evet, bir süredir Türkiye’de siyasi bir kamplaşma da yaşanmakta. 2000’ler Türkiye’de radikal/sosyalist-anarşist solun genel olarak etkisinin azaldığı bir dönem oldu. Sınıf savaşımı vb. sol tandanslı bölünmeler yerlerini İslamcılık-laisizm şeklinde tezahür eden kültürel bir bölünmeye bıraktı. Kendine has ekonomik dinamikleri de içeren bu bölünme siyasette bir polarizasyonla sonuçlandı: İslamcılık belirli bir global liberalizmle birleşti (hatta milliyetçilik karşıtlığı ve ordu karşıtlığı üzerinden sol-liberal cenahtan da destek aldı), öte yandan laikler (Kemalistler) de milliyetçiliklere (hatta yer yer faşizme, MHP’ye) yaklaştılar ama sol-kemalizm ile sosyalist solun büyük bir kısmı da anti-globalizm ve anti-emperyalizm ekseninde birleşerek nasyonalist ilerlemeci bir pozisyon aldı. İşte benim bu yazıda kastettiğim ortodoks Marksizm –güncel sanat çatışması bu polarizasyona dayanmaktadır ve bu polarizasyon dolayısıyla günümüz Türkiye’si’nin siyasi atmosferinin kültür sahasına nasıl etki ettiğini örnek bir şekilde yansıtmaktadır.

**04** *Birgün* gazetesinde 28 Ocak 2008 tarihinde yayımlanan “Sol ile Güncel Sanatın İmtihanı” başlıklı soruşturma da hazırlanış ve sunuluşuyla buna iyi bir örnektir.

**05** *Express* dergisinin 9. Bienal’de Misafirperverlik Alanı’nda bizzat yer alması, *Birikim* dergisinin Evrensel Belgin işlerini kullanım şekli örnek verilebilir.

**06** Deneysel/Görsel şiire yöneltilen apolitiklik, keyfilik, anlamsızlık ve bireycilik gibi basmakalıp yargıların bir tartışması için bkz. Utku Özmakas, *Şiirimizde Milenyum Kuşağı* (İstanbul: Pan Yayıncılık, 2008) s. 15-17.

**07** Bu konuyu şiir üzerinden etrafıca *Yasakmeyve* şiir dergisinde daha önce tartışmıştım: “Kendi Üstüne Katlanan Şiirimize Notlar (80’ler, Nazım, Ece Ayhan ve Günümüz Görsel Şiir Hareketi)”, *Yasakmeyve*, Sayı: 28, Eylül-Ekim 2007, s. 66-80; ve “Avangard Nazım Ceketini Alıp Nereye Gitti”, *Yasakmeyve*, Sayı: 39, Temmuz-Ağustos 2009.

**Güncel sanatın ve özellikle İstanbul Bienallerinin yeri nedir? Ve de 11. Bienal bu akışta nasıl bir uğraşa denk geliyor?**

## 68'i Beklerken

Türk solunun ortodoks damarlarının 2000'lerden sonra aniden milliyetçilikle dolduğunu söylemek abestir. En baştan beri ciddi bir millici damar mevcuttur Türk komünizminde. Ama esas problem 20. yüzyıldaki temel özgürlükçü sol kırılmalardan biri olan 68'in dahi Türkiye'ye ortodoks bir yerden taşınmış olmasıdır. Bunu en iyi şiirde gözlemek mümkün<sup>08</sup> -Türk siyasasının sanatla esas temas alanı şiirdir. Görsel sanatlar hep sonradan gelir ve şiirdeki tutumları çoğaltma ve örneklere uyarlama ile açıklanabilir. Türk entelijansiyasında güncel sanatın yerini günümüzde anlamak için güncel sanat ile ortodoks bir sol pozisyon arasındaki çatışmaya dikkat etmek gerekiyor. Çatışmanın şiddeti eski ekolden Marksist motivasyonlarla artıyor, ama buna karşın, Türk solunun ortodoks olmayan öğeleri de bu tartışmalardan etkileniyorlar. Ve genel olarak güncel sanat işlerine karşı bir siyasi güvensizlik geliştiriliyor.

Doğru, Türkiye güncel sanatı bugün elitizme de liberalizme de hayli yakın seyrediyor. Ama Türkiye öykücülüğü de böyle, romancılığı da böyledir. Sponsorların yerini piyasa tutuyor sadece. Kariyerizm bugün bütün disiplinlerde sanatçılarımızı sarmalamış durumda. Ancak güncel sanatın Türkiye'deki tüm serüveni bu şekilde özetlenemez. Bu tür kültürel hegemonyalara karşı direniş cepheleri açmak için yaptığı başlangıç adımları vardır, bunların bir kısmı günümüze kadar da gelmiştir. Ortodoks solun güncel sanata tepkisinde finans ilişkileri veya kurumsal sponsorlukların bahane olduğunu gösteren çok sayıda kanıt var.

**08** Sözelimi Yücel Kayıran'ın Ataol Behramoğlu şiirini incelediği "Ataol Behramoğlu'nun Şiiri" yazısına baktığımızda, hem Behramoğlu'nun şahsında pek çok kuşakdaşının bugün geldiği siyasi noktayı hem de aynı dilden beslenmiş sol-milliyetçi sanat muhafazakârlığını ("neo-milliyetçi bağnazlık") anlamak için çok faydalı ipuçları buluyoruz. [*Yasakmeyve* dergisi, Eylül-Ekim 2006, Sayı: 22, s. 20-24.] Anlaşılan o ki Türk solunun anadamarı Mayıs 68'den neleri alamadıysa temsili önemdeki Behramoğlu şiiri de onları alamamıştır. Bunu Kayıran en iyi, kurum eleştirilerini karşılaştırırken şurada gösteriyor: Fabrika ve üniversite dışındaki kurum eleştirileri Behramoğlu şiirinde (ve aslında geniş olarak dönemin anaakım Türk solunda) eksiktir. Aslında daha önemlisi, günümüzde özgürlükçü sol dediğimiz kanala akan ve 68 mirasını 68 mirası yapan şeyler dışında bırakılmıştır. Behramoğlu'nun kuşağıyla başlamıyor bu kavrayış elbet; 90'larda özgürlükçü soldan söz alan protest bir şair olarak yazan Can Yücel'in 67-69'da *Ant'ta* yayımlanan yazıları [Can Yücel, *Düzünden*, (İstanbul: Doğan Kitap, 2008), s. 29-119] veya Turgut Uyar'ın 60 darbesini sevinçle ve ulusalcı vurguyla karşılayış biçimi [Turgut Uyar, *Korkulu Ustalık*, (İstanbul: YKY, 2009), s. 318-320] ya da Edip Cansever'in öztürkçeciliğe halkımızın kendi öz kültürünü, kendi öz dilini ve kendi öz sanatını bulma niteliklerini atfetmesi [Edip Cansever, *Şiiri Şiirle Ölçmek*, (İstanbul: YKY, 2009), s. 230-231] ve diğer ulusalcı vurguları hep kültürel altyapımızı oluşturan perspektiflerdi.



Sözelimi pentür alemindeki büyük mafyöz, burjuva, kurumsal, vs. birikmeler nedense aynı eleştiriden nasiplenmez. Halbuki 80 sonrasının yeni liberal kültürünün temel taşlarından biriydi Türk resmi. Ayrıca Türk solunun avangard sanatla ilişkisindeki köklü sorunlar da burada karşımıza çıkmakta. 2000’li yıllarda Türk şiirinde genç şairlerin başlattığı güçlü bir görsel şiir hareketi gözlemlendi. 2000’li yılların en önemli olayı bu oldu hatta şiirimizde. Fakat görsel şiir hareketi de ortodoks sol tarafından aynı güncel sanat gibi horgörüldü, reddedildi. Hani problem sponsorlardı? Görsel şiir gençlerin harçlıklarıyla çıkardıkları dergiler ve web siteleriyle büyümüş bir olgu olmasına rağmen neden aynı muameleyi gördü peki? Açık ki ortodoks sol için fark etmiyor, avangard tınlayan her şey ötekileştiriliyor. Koç sponsorluğu sadece bahanedir. *Beyaz Manto*’yu<sup>09</sup> da Koç mu finanse ediyordu?

Nazım Hikmet modern Türkçe şiiri avangard ve devrimci bir yerden başlattığında önemli bir çıkış yakalanmıştı. Ama Nazım’ın 1938’de hapsedilmesi ile Türk solunun avangardla rabıtası devlet eliyle kesilmiş oldu. O tarihten sonra bir daha da avangardizmle sıcak bir bağ kurulamadı, hiçbir deneysel<sup>10</sup> sanatla düşünülemedi.

### Brecht tercihinin müdahale değeri

WHW’nin Brecht tercihi bir şemsiye tercih gibi gözükebilir ilk başta. Veya ortodoks sol mitolojiye bir taviz gibi. Sonuçta onaylanmış Marksist kültür figürünü ana referans ilan etmektir bu. Söylenmek istenen aynı şeyler Rancière’e referansla söyleneceydi kolayca sol-liberal cenahta bir süreklilik olarak kodlanırdı. Brecht referansı ile ortodoksları zor durumda bıraktı WHW. Ben bu hamleyi pek isabetli buldum. Çünkü şimdi ezbere literatürü bir kenara bırakıp düşünmek mecburiyeti doğacak herkes için. Hou Hanru’nun iki temel hatasını<sup>11</sup>, yabancı biri olarak Türkiye siyasi tarihi hakkında yargılarda bulunma ve (sol zihne, bir nevi sistem ve yıkım karşısında uyuşma ve tepkisizleşme olarak tercüme edilen) iyimserliği ana terim yapmayı kökten dışarda bıraktı böylece WHW. Türkiye’ye özel değil, dünya soluna dair küresel bir referansla yola çıktılar. Kendileri Zagreb kökenli bile olsalar Türkiye siyasi tarihi hakkında herhangi bir yargıda bulunmaları bu büyük güçlerin Türkiye projesi diye okunacaktı –bundan sıyrıldılar. Ve de küresel iyimserlik, İstanbul’un markalaştırılması, vs. temalar yerine açlık, adaletsizlik, eşitsizlik ve bunun için verilmesi gereken kavgayı gündeme taşıdılar. Bu çok doğru bir tutum idi ve de günün liberal kültürel yaklaşımında çokça görülen her türlü öfkeyi, kavgacılığı mahkum etme tavrına da bir cevap idi. Kavgamızın şiiri önemlidir solda. Bilemiyoruz tabii II. Bienal kavgamızın bienali olacak mı? Ama böyle bir vaadi ortaya attıkları açık. Bu da dönüştürücü solla bağın geri tesisi demek.

**09** 1991’de yayın hayatına başlayan bu fanzinin özellikle 2000’lerdeki sayıları “somut şiir”e yönelmişti. Bu fanzini benzeri bağımsız girişimlerle yürüten deneysel şiir girişimlerine bir örnek olarak, ortodoks solun yönelttiği ezbere apolitiklik eleştirilerinin finansal bağlar bulamadığında da aynı tondan devam ettiğini görsel sanatlar dışından, şiir alanından örneklemek için andım.

**10** Avangard/deneysel gibi kavramların tartışmasına bu yazıda girmiyorum. Görsel/deneysel şiir dolayısıyla kavramların tartışıldığı kimi metinler için bkz. *Gelenekle Deney*, haz. Erhan Altan ve Thomas Eder (İstanbul: Pan Yayınları, 2008); poetikhars.com sitesi ve “Görsel/Deneysel Şiir, Şiirde Form Aşım(r)” özel dosyası, *Siyahi*, Sayı: 8, Güz 2006, s. 136-159.





**11** Hata derken, kendi politik konumunun yanlış anlaşılmasına ve etkisizleştirilmesine yol açacak şekilde koz vermeyi kastediyorum. Bu "hatalar", Hou Hanru bienaline dair algının, Türkiye'nin kendine özgü kutuplaşmasında hızla bir kutba sürüklenmesiyle sonuçlanmıştı. Böylece Hou Hanru'nun yaklaşımındaki alternatif modernite anlayışı layıkıyla tartışılmadı. Halbuki küçük bir rötuş yapsaydı ve, sözgelimi, aslında aynı anlama gelmek üzere, serginin başlığını "Küresel Savaş Çağında İyimserlik" yerine "Küresel Savaş Çağında Umut İlkesi" olarak belirleseydi, ve de, aslında sadece daha genel konuşmaya dikkat ederek, Türk modernleşmesinin serüvenine dair net bir tarih şemasına başvurmak yerine ana kavramsal çerçeveyi küresel emperyal güçlere karşı üçüncü dünyadaki alternatif modernleşme arayışlarının taban lehine çeşitlendirilmesi olarak koysaydı, Bienal'in algısıyla niyetleri daha fazla uyumuş olacaktı. Demek istediğim, WHW'nin kavramsal çerçevesi bu iki çalıma da attığı için, ezbere kutuplaşmalarla erken kategorize edilme riskini atlatarak siyasi etkisi açısından hayırlı bir başlangıcı sağlama almıştır.

Ama bu geri tesis, WHW'nin sanatsal pozisyonunu ve önceki çalışmalarını düşünecek olursak, ortodoks bir mızırdanmanın tekrarı olmayacak.

Özgürlükçü sol bir perspektifin hem sol liberalizme hem de ortodoks sola ihanet ederek dönüştürücü<sup>12</sup> ama ortodoks olmayan bir arayıştan kurulması olacak. Ve bu kadar büyük bir şey vaat eden bir Bienal otomatikman başarısızlığa yakındır diyenlere ilk andaki cevabım değişmedi:

**Tek başarısızlık bu perspektiften vazgeçmek olur. Perspektif korunursa hiçbir sonuç başarısızlık değildir.<sup>13</sup>**

Türkiye'de görsel sanatlarla siyaset ilişkisinde de genel bir kopukluk var. Savcılar bile kitaba, yayına açtıkları davaları görsel işlere açmakta zorlanıyorlar. "Free Kick" sergisi dolayısıyla sanatçıların değil de Halil Altındere'nin hem de küratör olduğu için değil de sergi kitabı yüzünden yargılanmasını anımsayalım.<sup>14</sup>

**12** Burada ve başka yerlerde dönüştürücü sol derken kastettiğim temel hak ve özgürlüklerin muhafazasına veya geri tesisine odaklanmış defansif bir "haklarımız solu"ndan ayrı olarak dünyayı dönüştürme fikrini gündeminden düşürmeyen "bu düzen değişmeli" mottosuna büyük ölçüde sadık sol. Dönüştürücü perspektifler/ arayışlar dediğimde de gene böylesi bir sol konumlanışın izlerini ifade ediyorum. Dönüştürücü sol içinde hem ortodoks hem de özgürlükçü kollar bulunduğu da akılda tutulmalıdır.

**14** Halil Altındere 9. Uluslararası İstanbul Bienali Misafirperverlik Alanı kapsamındaki "Serbest Vuruş / Free Kick" sergisinin katalogundaki fotoğraflar dolayısıyla 301'den yargılanmıştı. Katalogla ilgili bir toplantı kararı da alınmış, daha sonra kaldırılmıştı.

**13** Bu yorumla amaçlanan WHW'yi veya 11. Bienal'i olası başarısızlık eleştirilerinden korumak değil, aksine belirli bir politik pozisyonun istikrarla güdülmesinin yarattığı/yaratacağı etkinin sergilenen işlerle sıfırlanamayacağına işaret etmek. Dolayısıyla siyasi bildirileri sergilenen işlerle sınımayı değil bildirideki içerik, tutarlılık ve süreklilikle sınımayı öne çıkarıyoruz. Tersini durumu, yani siyasi olarak çok güçlü işlerin siyasi olarak çok sorunlu bildiriler altında sergilendiklerinde nasıl bir etki bıraktıklarını şurada tartışmıştım: "Documenta'nın Metaforları", *art-ist*, Sayı: 7, Ocak 2008, s. 16-19.





**Yani Türkiye’de görsel sanatlarla politika geleneği genel olarak zaten zayıf. Üstüne avangard-deneyisel işlerle sol pozisyonların diyalogundaki zayıflık da ekleniyor. Ayrıca güncel sanatın en yüksek politizasyonu Türkiye’de yakaladığı 90’lı yıllarda bu politizasyon modernite eleştirileriyle de birlikte ilerliyordu, halbuki Türk solunun ne kadar büyük bir kısmının progresivizme gönülden bağlı olduğu unutulmamalı.**

Bugün bile allem edip kalem edip ulus devleti övecek yeni teorisyenler keşfediyorlar.<sup>15</sup> Halbuki güncel sanatın Türkiye’de yaygınlaştırdığı Mayıs 68’den de taşıdığı eleştirelilik ulus devletin, progresivizmin ve kalkınmacılığın eleştirileriyle doluydu. Türkiye solu Seattle 1999 sonrası küreselleşme karşıtı hareketin de dışında kalmıştır.<sup>16</sup> Radikal sol içinde özgürlükçü sol öğelerin yeterince yoğunluğa sahip olmamasının sonuçlarıdır bunlar tabii. 30’lardaki İspanya Devrimi’ne de bütün Avrupa’da en ilgisiz kalmış, uluslararası tugaylara en karışmamış sollardan biridir Türk solu. Daha lokal hedeflere odaklanmıştır.

**15** Sözelimi Marksist eğilimli kültür dergisi *Mesele*’nin, İran asıllı ABD’li düşünür Hamid Dabaşi’yi öne çıkardığı söyleşide Dabaşi şöyle diyor: “Bana göre, aslında ulusal devlet, sömürgecilik-karşıtı direnişin en uygun birimidir.” [*Mesele*, Mayıs 2009, s.16.] Nitekim aynı sayıdaki editöryal sunu yazısında da Dabaşi bir moderniteye bağlı olma fikrinden kopmadan Batı merkezli olmaktan çıkabildiği için övülüyor.

**16** Türkiye solunun küreselleşme karşıtı harekete soğuk kalışını özgürlükçü solun ülkedeki genel zayıflığıyla ilişkilendirerek daha önce şurada tartışmıştım: “Sade Okuma Notları”, *Siyahi*, Sayı: 4, Mayıs-Haziran 2005, s.17.

## 11. Bienal neden başarısız olamaz?

Günümüzde ben Türkiye’de güncel sanata büyük bir umut bağlamanın temellerini göremiyorum. Bana daha çok kaçırılmış bir fırsat gibi geliyor. 11. Bienal bu karamsar tablo içinde çok bir şeyi değiştiremez. Örneklerini gördüğümüz dünyanın farklı yerlerinden sanatçıların radikal videoları, eleştirel performansları, kamusal sanat sergileri gibi gelir ve gider, akar ama birikemez, tıkayamaz. Bunun için, yani tıkayabilmesi için, burada buna göre alıcılar olmalıydı<sup>17</sup>. Avangard sanat avangard alıcıların olduğu yerde güçlenir. Ama başka bir şey mümkün: Tüm sanatlardan, şiirden, romandan, güncel sanattan, sinemadan, vs. doğan özgürlükçü sol perspektiflerin sanatsal ifadelerinin çoğalması, bunların etkileşime geçmesi, Türk solunun sanata bakışındaki kanalı genişletmesi mümkün. Bienal gibi büyük şovların normalde sadece gösteri sahnesini ilgilendirmesi beklenebilirdi. Ama Türkiye özelinde tüm sanatsal ruh iklimine etkide bulunuyor, düşmanları için de dostları için de temsili bir değeri koruyor her İstanbul Bienali. Dolayısıyla bu tür bir etkiye katkıda bulunması mümkündür. Yaklaşım değiştirilmediği sürece başarısız olması imkânsız dediğim vaadi de bu zaten 11. Bienal’in.

**17** Akıp giden radikal işlerin karşılık bulamamasına bir örnek olarak daha önce Tütün Deposu’nda sergilenen, Claire Staibler ve Jelena Vesic’in küratörlüğündeki “Gerçeklik Bitti: Kalabalık ve Performans” sergisini tartışmıştık: Burak Delier ve Süreyya Evren, “No More Reality: Crowd and Performance” (“Bu Kadar Gerçeklik Yeter: Kalabalık ve Performans”), Springerin, XV/2, Kış 2009, s. 64.



## Hoşnutsuzluğumuzun Sonbaharı

Hoşnutsuz insanlar var ve hoşnutsuzluk önemli bir başlangıç noktası bugün. WHW hoşnutsuzluğa sırtını dönmeyeceğini belli etti. Dahası hoşnutsuzluğa bir renk, ifade hakkı veya hoşgörülmesi gereken bir şey gibi bakmadığını da ortaya koydu. Hoşnutsuzluktan öğrenmeye çalışıyor. Her durumda, değerli bir öğretmendir hoşnutsuzluk.

Bir yanda Akmerkez’de vitrinlerde resimlerini sergileyip halka indiklerini düşünen muhalif pentürçüler (“Sanat Akmerkez’de” serisi) öbür tarafta medya kutlamaları vesilesiyle billboardlarda iş sergilemeyi kamusal sanattan sayan muhalif güncel sanatçılar (“RadikalArt”) olduğu düşünülürse durumun pek parlak olmadığı da anlaşılır.<sup>18</sup> Kamusal sanat işlerini gösteren radikal işleri veren sergiler bu yüzden akıp gidiyor bir etki bırakmadan.

Yani ben aslında WHW’nin bu Brecht tercihinin Türkiye’ye özgü siyasal kutuplaşmalar ve çatışmalar atmosferinden kaçışı temsil ettiğini kabul etmiyorum. Bu atmosferden geriye çekilip dünya soluna dair genel bir yere kaçılmak değil bu Brecht tercihi. Aksine, Türkiye içi çatışmalarda sözlerinin sol-liberal yaftasında kelepçelenip dönüştürücü gücünü yitirmesini engellemek yollu gayet başarılı bir siyasi konumlanma. Böylece hem dönüştürücü güçle temas korunuyor hem de özgürlükçü soldan taviz verme zorunluluğu kalmıyor. Deneyselle yaklaşımla popülere yaklaşım o yüzden hakim. (Nasyonalist solda hani Brecht bizimdi telaşını<sup>19</sup> da o yüzden uyandırdı zaten.)

### Paketten çıkan her şey

Ve her ne kadar daha 77’lerde “Yeni Eğilimler” sergileri başlamışsa<sup>20</sup> da güncel sanat ancak 90’lardan sonra tam olarak sahnenin bir parçası oldu, ve pek çok solcu için globalist kapitalist çağın başlangıcını temsil etti. Çünkü onlar bu kırılmanın ardından güncel sanat olarak gördükleri formlarla karşılaşmışlardı. Dolayısıyla güncel sanat tezelden globalizmin sanatı olarak adlandırıldı. Enstalasyon veya video sanatı gibi basit sanat formları dahi 90’lardan önce hayli ender görülüyordu ve bu formlar ayrıca doğrudan yeni bir ideolojiyle, yeni bir dünya düzeniyle bağlantılı görüldüler. Bazen görece sıradan bir kavram olan küratörle birlikte de kullanıldığı oldu global kapitalizm eleştirilerinin. Marksist bir kültür dergisi küratörleri yeni sanat peygamberleri olarak adlandırdığında paketten çıkan her şeye direnmeye çalışıyorlardı: neo-liberalizm, globalizm, emperyalizm, güncel sanat ve küratörler...

**18** RadikalArt sergisindeki sorunların karşılaştırmalı bir ele alınışı için bkz. Süreyya Evren, “Parrhesiatic Games in Turkish Contemporary Art Scene” (“Türkiye Güncel Sanat Sahnesinde Parrhesiatic Oyunlar”), *Third Text*, 22/1, Ocak 2008, s. 35-42.

**19** WHW’nin kavramsal çerçevesini açıklamasının ardından Ocak 2009’da Karşı Sanat’ta gerçekleştirilen “Brecht Estetiği” semineri, vb. girişimler burada anılabilir.

**20** Bu tarihin detayları için *User’s Manual: Contemporary Art in Turkey 1986-2006 (Kullanma Kılavuzu: Türkiye’de Güncel Sanat)* adlı kitaba bakılabilir [haz. Halil Altındere ve Süreyya Evren (İstanbul: art-ist Yayınları, 2007).]

## Formların hayali güçleri

Hayali avangardizm atfediliyor güncel sanat formlarına bir de. Mesela enstalasyona, video art'a, performansa... Benzer şekilde görsel şiir akımına da olduğundan farklı bir avangardizm atfediliyor. Yerel bir avangardizm, dünyada zaten mevcut şeylerin burası için yeni sayılması durumu. Bazen de, hatta her iki durumda da daha önce yapılmış olmasına karşın yeni gibi muamele görmesi, yeni etkisine sahip olması belirleyici oluyor. Bir de sponsorlar konusunda şu var, Kültür Bakanlığı dahil her tür sponsorla siyasi bir sinema filmi çekildiğinde daha sıcak yaklaşılrken en ufak bir sponsorlukla aynı temalı bir video art gerçekleştirilse tukaka oluyor. Formlara, taşdıklarından fazlası atfedilmekte.

**Güncel sanatın en yüksek siyasi etkiye sahip olduğu ülke!?!**

**Dünyada güncel sanatın siyasi etkisi ne olabilir ki diye hayıflananların tersine Türkiye'de aşırı siyasi etki kurguları yapılmakta. Bir ülkeyi yıkmaya doğru gidecek planlarda kilit bir rol biçildiği dahi varsayılabilenkte bienallere.**

## Biz Brecht çalışmamıştık

WHW'nin çıkışı, Brecht'i kullanım şekli ortodoksların elini kolunu bağlamakla birlikte liberalleri de çok mutlu etmeyecek. Türk güncel sanat camiasında heyecanla karşılanacak bir çıkış değil. Brecht referanslarına yatırım yapmadılar çünkü sanatçılar uzun zamandır. Brecht referanslarının değer kazanması lehlerine değil çoğunun. Bienal çalışmadıkları yerden geldi. Dönüştürücü sola özgürlükçü referans, WHW'nin bu çıkışı hem ortodoksları susturuyor hem de liberalleri sessizliğe gömüyor<sup>21</sup>.

## Ortodoks sol ne diyor?

Ortodoks solun iddiasına göre dünyayı yoldaşlarıyla birlikte değiştirmeye çalışan devrimci sanatçılar yerine, şimdi elimizde sponsorlanmış projeleri en berbat iblis şirketlerce fonlanan veya devlet kurumları tarafından siyasi gündemleri belirlenen neo-con güncel sanatçılar var. Bu güncel sanatçılar siyasi kavramlara gönderme yaptıklarında veya siyasi meseleleri tartıştıklarında dahi bir tür sözde solcu bakış açısından konuşurlar diye düşünüyorlar, güncel sanatçılar ya hepten ikna edicilikten uzak görülüyor ya da basitçe maskeli.

Sonuç olarak, şu slogan ortaya çıkar: Siyasi olarak güncel sanata asla güvenilemez (aslında tüm avangard sanata, veya avangard olduğu varsayılan sanata, ya da avangard sanat etkisi yapan sanata). Bu güvensizlik bazen mikropolitikalara karşı genel bir hoşgörüsüzlükle birleşiyor. Veya sınıf savaşımına oturtulamayan her şeye karşı genel bir uyumsuzluk ve huzursuzlukla.

Postyapısalcı düşüncelere karşı alerjik bir reaksiyon da bunu izliyor, çünkü Türk solu hep devleti kurtarma esasına odaklanıyor. İlerlemeci. Milliyetçiliği de

**21** Burada ortodoks Marksistlerin haklarını teslim etmek gerekir, çünkü her zaman tutumlarını açıktan savunurlar. Halbuki liberaller çoğu durumda sinsi bir şekilde başka bir şeye burun kıvrıyormuş gibi görünmeye özen gösterirler, çünkü doğrudan "ben kariyeristim başka bir şeyle de ilgilenmiyorum" demenin kariyere katkısı riskli olabilir. Ve sadece kariyere tahvil edilebilen riskleri alma eğilimi de yaygındır. Aslında, bu tip tekil sanılabilecek suçlamalarla göstermek istediğim dinamik, ortodoks Marksistlerin karşısında siyasi arzuları yoğun/belirgin özgürlükçü sanatçıların bir cephesinin bulunduğunu ima etmediğimin altını bir kez daha çizmektedir.



buradan kaynaklanıyor yoksa hasta milliyetçi istisnai insanlar olduklarından değil. İlerlemeci mantık güncel sanatı da post- teorilerle birlikte tehlikeli addediyor. Anti-emperyalizm sömürsünü kullanan aslında muhafazakâr bir Batı karşıtlığı da var. Türk sağından devralınan anti-emperyalizm duyarlılığı hem Türkiye'nin kendi emperyal geçmişini hiç sorgulamaz, hem Kürt güncel sanatı veya genel olarak Kürt sanatı kategorilerini gördü mü resti çeker. O yüzden günümüzde her anti-emperyalizm ihtiyacına vurgu yaptığımızda bu örtük milliyetçi ve ilerlemeci konumlardan farkımızın altını çizmek zorunda kalıyoruz.

Fakat herkes devasa İstanbul Bienali organizasyonlarının güncel sanatın ana cephesini temsil ettiklerini onaylayınca, güncel sanat dev şirketlerin uzak bir yatırımına dönüşüyor. Üstelik sadece ortodoks sol için değil, liberter solcular için de.

### **Türkiye'yi bölmek için global planlar ve güncel sanat!**

**Bienal'in temsili değerini sürekli büyütme ortodoks sol eleştirinin önem verdiği bir husustur. Bu sayede diyelim Bienal'in Koç sponsorluğuna geçmesi gibi vesileler bahane edilerek çok geniş bir saha dışlanabilir. Halbuki 90'ların ortalarında henüz Türkiye güncel sanat ortamında para yokken ve işsizlik hakimken de ortodoks sol aynı eleştirileri ezbere getiriyordu. Şimdi para ve kurumlar da ortaya çıktığı için ezbere konuşmanın daha anlamlı gözükmediği bir uğraktayız.<sup>22</sup>**

**Bienal üzerinden yürütülen bir dil de İstanbul Bienalleri'nin ve güncel sanatın Türkiye gibi ülkelerin ulusal çıkarları aleyhine, Soros ve diğerleri aracılığıyla etnik çatışmaları dayattığı fikrini içerir. Söz konusu dile göre bu kimlik politikaları veya özgürlük kamuflajı altında yapılır.**

**Her ne kadar global kültürel siyasalar en eleştirel farkındalıkla tartışılmayı hak ediyorsa da, güncel sanata karşı bu milliyetçi tepkilerde Kürt sorununa ulus devletçi milliyetçi yaklaşımların nasıl Marksist terminolojiyle amlandığını görüyoruz. Bu hat güncel sanata karşı kullanılan en paranoyak eleştiri hattını oluşturuyor.<sup>23</sup>**

Irak'ın işgali ve Orta Doğu'daki gelişmeler, ve ayrıca Türkiye'nin iç siyasi kutuplaşması (nasyonalist laiklerle globalist İslamistler arasındaki) ortodoks sol grupların milliyetçi hedefleri desteklemelerine hep bahaneler oluşturmuşlardı. Kimi komünist partiler bunda hiç sorun görmediler. Ve de güncel sanatı aynı emperyalist canavarın kültürel kolu olarak kavramlaştırmak onlar için radikal bir görüş değil.

**22** 1990'larda Türkiye'de güncel sanatın zorladığı eleştirel siyasi dilin ortodoks sol tarafından reddedilip marjinalleştirilerek etkisizleştirilmesinin bir tartışması için bkz. Süreyya Evren, *Kayıplar Ülkesiyle Dans* (İstanbul: YKY, 2008). Bu kitapta da ele aldığım gibi, güncel sanatın 2000'lerdeki siyasi zaafından zaten büyük ölçüde 1990'ların anaakım Marksist kültür çevrelerinin yarattığı yalnızlaştırmanın payı vardı.

**23** Bu konudaki kimi uç ama emsal niteliğini taşıyan örneklerin bir tartışması için bkz. Süreyya Evren, "An Ongoing Tension – Orthodox Left versus Turkish Contemporary Art", *Art + Politics. From the Collection of the City of Vienna (Sanat + Siyaset. Viyana Şehir Koleksiyonundan)* içinde, haz. Hedwig Saxenhuber, Viyana Şehir Kültürel Çalışmalar Bölümü için, (SpringerWienNew York: Museum on Demand, 2008), s. 170-183.

İstanbul Bienalleri her zaman güncel sanata karşı en keskin eleştirileri kışkırtıyor ve İstanbul Bienalleri'nin büyük ölçekli gösteri karakteri, dev şirketlerle finansal bağlantıları ve söyleşilerde ifade edildiği haliyle organizasyon komitesinin ana amaçları, sadece İstanbul Bienali'nin yapısını anlamak veya eleştirmek için kullanılmaz, ama Türkiye'deki güncel sanat gelişmelerini ötekileştirmek için kullanılır, ister nasyonalist bir perspektiften "Kürt kimliğini öne çıkaran ve ülkemizi bölmeye çalışan Öteki" olarak, ister daha saygın bir sol perspektiften "global kapitalizmi ve kültürel emperyalizmi destekleyen Öteki" olarak.

Dolayısıyla İstanbul Bienalleri, sadece güncel sanatın siyasi kapasitesini manipüle ettikleri ve kullandıkları için eleştirilmezler, ama ayrıca güncel sanatın gerçek kapitalist emperyalist, en iyi durumda nihilist doğasını temsil ettikleri için eleştirilirler.

Şu ana kadarki haliyle tartışma güncel sanatın küresel güç ilişkilerini tartışmak için yeterince yardımcı gibi görünmüyor. Daha çok, değerli olan bu tartışmaların sanata yönelik ortodoks sol politikadaki sürekliliği göstermeleri ve güncel sanatın bu yolda nasıl algılandığını bu özel bağlamda ortaya koymaları.

Dilersek az çok muhafazakâr bir sanatın kolayca mevcut global siyasi gelişmeler içinde meşrulaştırılabileceğine odaklanırsak, ya da bunu daha komplike bir konu olarak alırız. İnanıyorum ki, bu tartışma bugün Türkiye'de güncel sanatı politik olarak konumlandırmak için hayatidir, ama sol siyasetin, muhafazakâr sanatın ve radikal sanatın daha geniş bir tartışması lehine bu tür çatışmaları göz önünde bulundurmamak daha da değerlidir.

## Bienal tartışmalarında neden Bienalleri tartışmıyoruz

Dünya bienallerini siyasi açılardan eleştiren çok sayıda yaklaşım mevcut. Hele ki periferi bienallerinin siyasi anlamları, etkileri hakkında çok şey söylendi. Dünya sanatının siyasi etkileri hakkında da çok tartışma mevcut. Ama bu tartışmalar Türkiye'de bizi pek ilgilendirmiyor. Bizim tercihimiz performans-fobisi, video art-alerjisi, yeni medyalara direnmenin yolları gibi tartışmalar! Ortodoks sol ortaya konan işlerin içeriğini tartışmadığı gibi tartışılmasını da kötü göstermeye çalışıyor. Bir örnek olarak, diyelim sanatçı Burak Delier aynı fikirler ve aynı tutumlarla ve aynı değerleri ifade ederek sanat işleri yapmak yerine uzun metrajlı film yapmış olsaydı, ortodoks sol Delier'in çalışmalarını doğrudan politik bir girişim addedip anlamaya çalışacaktı.

Ama ihtiyacımız olan içerik tartışmalarına bir türlü ulaşamıyoruz ve bu noktadan sonra ulaşmamız da zor görünüyor. Aktörlerin hemen hiçbirisi yardımcı değil buna. Ortodoks sol hesap defterleri ve önceden belirlenmiş kategoriler dışında bir şeyle zaten ilgilenmiyor; liberter (özgürlükçü) sol ilgili ama çekingen, içselleştirmiş değil, kenarından köşesinden sokuluyor ara ara; medyanın işi zaten içerik tartışmasına katkıda bulunmak değil, bulunsalar ekstra olurdu; diğer disiplinlerden disiplinlerarası katkılar çok zayıf; sanatçıların kendileri ise içerik tartışmasını pek çok kariyer meselesinin ardından hatırlayacak duruma gelmekte.



### **Peki alternatif nedir bu durumun?**

Türkiye’de alternatif kültür/sanat var mı?<sup>24</sup> Pek çok alanda bu tip serzenişler, alternatif kültürel öğelerin güçlü bir biçimde kendilerini gösterememesinden ve bundan kaynaklanan kısırlıktan şikayetler duymanız mümkündür. Alternatif sergi mekânları, sergiler, dergiler, yayınevleri, sinemalar, ressamlar, şairler, tiyatrolar yok ki, diyenlere rastlayabilirsiniz. Herkes elini kolunu merkeze kaptırmıştır, gerekli ayrık duruşu sergileyememektedir, vs. Şirket kültürleri, uluslararası sermaye bağlantıları, resmi tarihler, resmi perspektifler, yerel klikler, vasatlığın yerel erk odakları ve benzerleri her tarafı sarmıştır buna göre. Türkiye’yi tatsızlaştırıcı acı bir durum olarak tarif edilir.

Muhafif/eleştirel bir siyasi görüşe veya ayrışan bir kültür bakışına yakın duran kim katılmaz ki muhafif/eleştirel kültür pratiklerine duyulan ihtiyaca?

Fakat burada hep atlanan bir faktör var: Alımlayıcının iradesi ve eylemi...

**Eleştirel ve muhafif olmak, başka bir dünya, başka bir kültür istemek neyi gerektiriyor?**

Salt anaakım siyaseti takip edip mızırdanmak, anaakım kültürün alıcısı olup dırdır etmek ve önde gelenler etrafında kurulmuş kültür tanımının sınırlarından taşmadan suçlamalarda bulunmak yeterli midir?

Bazı arkadaşlar kimi dünya kentlerindeki alternatif oluşumların yarattığı canlılığı ve bakış çokluğunu özlemle anmakta, bu ayrı duran odakların oluşlarıyla yarattıkları güçlü muhafif ve yaratıcı itkiyi burada bulamayınca, İstanbul, Ankara gibi şehirlere serzenişte bulunmaktalar.

Halbuki bu tür şikayetler dahi kültürün üreticileri ile alıcıları diye kesin ayrılmış kategorilerin kabul edildiğini, ortaklaşarlıkların, birbirini oluşturma ve etkileme süreçlerinin, birbirine dönüşmelerin ve binbir türlü geçişin tali kılındığını gösteriyor.

Muhafif görüşlere yakın insanlar “olmak istedikleri kişi” gibi konuşarak anaakım yapıları eleştiriyorlar, ama sonra “gerçekte oldukları kişi”yi eylemde görüyoruz: Sözleriyle değil eylemleriyle gerçek etkiyi yapıyorlar kültür ortamına. Hangi filme gittiklerinde, hangi kitabı okuduklarında, hangi sergiyi ziyaret ettiklerinde, hangi fikirler ve metinler üzerinde mesai harcadıklarında düğümliyor mesele. Hangi bakışların daha saygın olduğu skalasını neye göre kurduklarında... Çok basit formüle edersek:

### **Alternatif kültür alternatif emek istiyor.**

Alternatif sanat isteyen kişilerin emek harcaayıp alternatif işleri görmeye çalışmalarını, alternatif dergilerin satıldığı kitabevlerine özellikle gidip yeni bir dergi çıkmış mı diye bakmalarını, kötü çıkabilme kaygılarını erteleyip dışarıda duran oyunlara gidip mekânları gezmelerini gerektiriyor. Onanmamışı beğenebilecek özgüven ve onanmamış bir değerlendirme dizgesi oluşturabilme tutumuna ihtiyaç duyuluyor.



Hazır bir kültür anayolu var önümüzde açıkçası. Sınırları belli, dışarıda bıraktıkları belli olan ve trafiğin hızlı aktığı ama akışların tek bir yolda katılaştırıldığı bir otoban.

Alternatif patikalarsa hazır oluşmuş olarak önümüze gelmeyecekler. Böyle edilgen beklentinin kendisi merkezi kültüre bağımlılığın oturttuğu bir alışkanlık da olabilir.

**Farklı siyaset imkânları, mümkün başka dünyalar ve başka kültürler, ekstra emek gerektiriyor. Eleştirel tembelliğe hiç uygun değil.**

Ekstra emekten yüksünenlerin, ekstra uğraşlara zaman ve enerji ayırmayanların elinde tek bir tutum kalıyor: Üzerine doğru gelen hegemonik kültür tanımını eleştirmeye devam etmek ama fiilen onun içinde kalmak. Otobanı içeriden eleştirmek, alternatif ekstra emeklere kalkışmadan mızırdanmak, suçlamak ama yapmamak kalıyor geriye.

Halbuki çoklu minör kalkışmalar kültürel özerklik alanlarını bekleyen değil arayan ve bu şekilde yapımına katılanlarla oluşturulabilir ancak.

## Bienalleri övmek, olmadı yermek

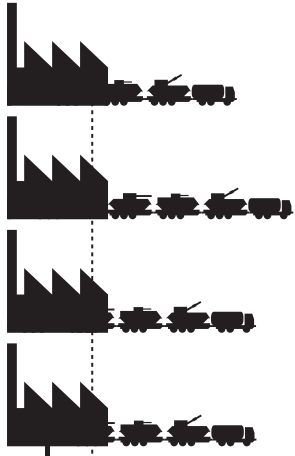
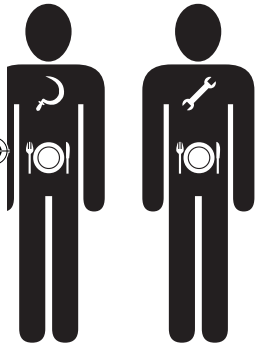
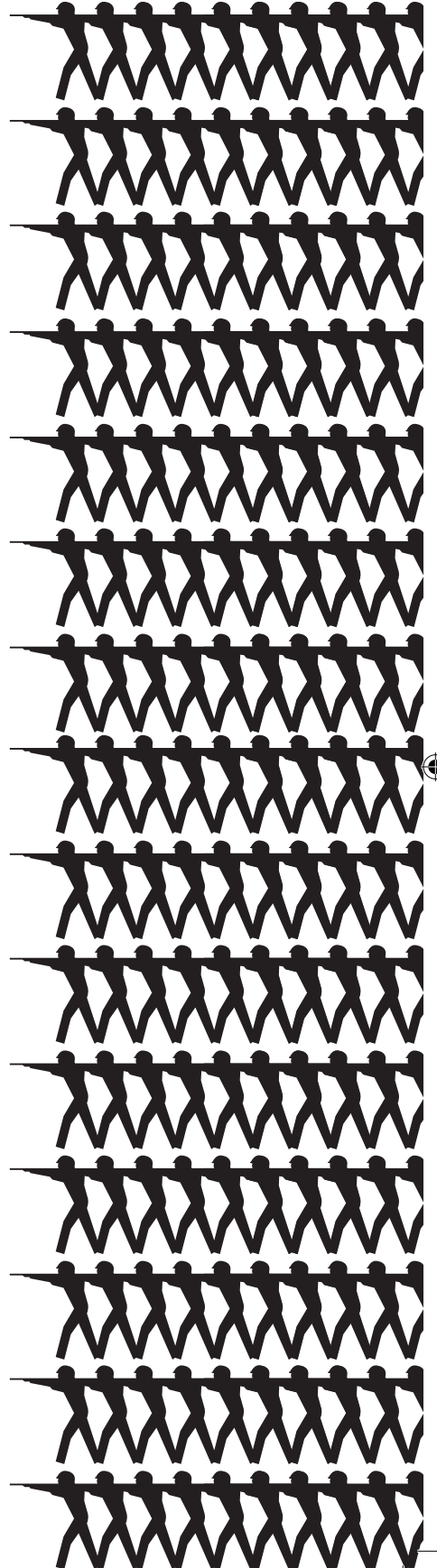
Bu çerçeveden baktığımızda, bienalleri övmek veya yermek bizim ana meselemiz olduğu sürece alternatif emekle aramızın kötü olduğu açık demektir. Bienal bir nevi taşrada tek olay, kasabaya gelen panayı gibi algılandığı sürece daha fazlasına yer yok. Ama biz Bienal'den gene de çok şey bekleyeceğiz ve bunu kendimize yedirememek anlamsız. TÜYAP Kitap Fuarı'nı da perakende kitap satışı yapılan bir fuar olduğu, yani telif haklarının satıldığı bir kitap fuarı olmadığı için, biliyorsunuz, yerin dibine sokanlar, taşrada tek olay misali bu kitap curcunasına kapılmamızı horgörenler her sene olur. Ama TÜYAP Kitap Fuarı Türkiye kitap alemi için son derece önemlidir. Nokta. Ve de İstanbul Bienalleri de Türkiye sanat alemi için son derece önemlidir. Komplekse kapılmak yerine ne yapılabileceğini düşünmek gerekiyor.

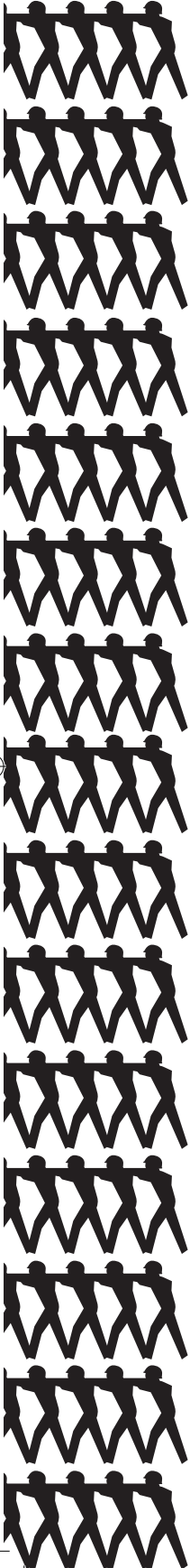
**Ve öyle ya da böyle, İstanbul Bienalleri hemen her seferinde yeni düşünme sahalarını tetikliyor şehrimizde. Zaten hepsi bu. Daha fazlası beklenmemelidir bir bienalden... ✘**

**SÜREYYA EVREN** (İstanbul, 1972) edebiyat, güncel sanat ve siyaset teorisi alanlarında yoğunlaşan bir yazardır. Yazınsal çalışmaları arasında romanlar, kısa öyküler, şiirler ve eleştirel denemeler yer alır. Yazıları, şiirleri ve öyküleri İngilizce, Almanca, Arnavutça, Çekçe, İzlandaca ve Fransızca gibi çeşitli dillerde yayımlanmıştır. *Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat 1986-2006*'nın editörlerinden biridir; sanat yazılarını da içeren kitabı *Aranan Kitap 2007*'de yayımlanmıştır; *Kayıplar Ülkesiyle Dans* adlı Halil Altındere monografisinde 1990'larda Türkiye sanatını siyaset ekseninde ele alır. Halen İngiltere'deki Loughborough Üniversitesi'nde doktora çalışmasını sürdürüyor.



Hüseyin Bahri Alptekin, *Şikayet Etme* | *Don't Complain*, 2007





## Neither With Nor Without You

*The Impact of the Clashes Between the Orthodox Left and the Contemporary Art Scene on the Relationship Between Politics and Art in Turkey and the 11th International İstanbul Biennial*

Süreyyya Evren

**T**he Brechtian tone incorporated by WHW into the conceptual framework of the 11th International İstanbul Biennial has turned out to be an immensely interesting move allowing a collective meditation on the relationship of art and politics in Turkey.

WHW's ability to preserve the equilibrium of their own artistic-political position despite the heritage of the Biennial and Turkey's internal fluctuations no doubt deserves mentioning elsewhere<sup>01</sup>; but in a text<sup>02</sup> written on the occasion of the International İstanbul Biennial we first have to discuss the place we inhabit, departing from the potential impact of the 11th Biennial on art in Turkey.

**01** It should immediately be clear that I have not, in this essay, touched upon WHW's own adventure, or where I think the curatorship of the İstanbul Biennial fits within this adventure. This article was written months before the opening of the 11th Biennial, and therefore is not about the 11th Biennial itself. I have not mentioned WHW's 'Brechtian' presentation of the Biennial's conceptual framework, nor have I examined the selection of artists made public. Moreover, I do not discuss the concepts they use in the conceptual framework text or their Brecht interpretation. What I instead set out to do is to produce a political-cultural picture of all this on the Turkish art scene.

**02** The repetitions, transversal discourses, leaps and flows in the text should be seen within the hypertextual assembly of the article. I have used the experience of writing an article for the Biennial book on the occasion of the 11th Biennial, to map out a political framework of the current perception of contemporary art in Turkey, keeping in mind the vision of representing contemporary art in Turkey widely ascribed to the biennial. The sum of a parallel reading of the main body of text with the footnotes should present a libertarian/anarchist view of the events on the art scene in Turkey. The differentiation in the design indicates the four main nodes within the text.



## Orthodox Marxism versus Turkish contemporary art

There has been a clash between orthodox Marxism and contemporary art in Turkey for a while now.<sup>03</sup> Or rather, we observe that orthodox Marxists have found contemporary art a strategic but easy target and are organizing attacks against it. However this is not a situation where one can just say, well, that just goes to show the strange and pathetic position orthodox Marxists occupy in present-day Turkey, and carry on. On the contrary, this conflict influences the entire perception of art-politics. Let's try to take up these influences one bite at a time.

Orthodox Marxism is propagating a discourse claiming contemporary art and the left are at odds with each other, and in fact, that the disagreement is fundamental rather than temporary. But in actual fact, we should first ask 'which left' it is<sup>04</sup> when we are told that contemporary art and the left are at odds with each other. Contemporary art will never become reconciled with the nationalist-orthodox left that doesn't want Turkey ever to be blemished and exploits anti-imperialist sentiment, because, let alone contemporary art, the orthodox left is not close to the experimental or the avant-garde either in literature or art. On the other hand, there is no bad-blood between contemporary art and the a-nationalist libertarian left of Turkey in the first place.<sup>05</sup>

We come across the impression that there is irreconcilable antagonism between the left and contemporary art only in circles where the orthodox/nationalist left can, taking heart from its position as the central source of power on the left, impose itself as a hegemonic structure entitled the Left, with a capital L. The situation is no different in the field of poetry – the orthodox/nationalist left wages war on all manners of experimental poetry today.<sup>06</sup>

**03** Yes, distinct political camps have been forming in Turkey in recent times. The 2000s in Turkey have been a period when the general influence of the radical/socialist-anarchist left has dwindled. Divisions within the left based on more leftwing topics such as class war have been substituted with a cultural division that manifests itself as a division between Islamism and secularism. This division has its own economic dynamics, and it has resulted in a polarization in politics: Islamism has fused with a certain kind of global liberalism (also receiving support from the left-liberal wing, driven by anti-nationalism and anti-militarism), on the other hand, the secularists (Kemalists) drew closer to forms of nationalism (and even in parts to fascism and the MHP, the Nationalist Movement Party), however a vast majority of leftwing-Kemalism and the socialist left united around anti-globalism and anti-imperialism to take up a nationalist progressive position. The conflict between orthodox Marxism and contemporary art I discuss in this essay is based on this polarisation and reflects, in an exemplary manner, how the current political atmosphere in Turkey impacts upon the cultural field within the context of this polarisation.

**04** The preparation and presentation of the survey titled 'The Left's Test with Contemporary Art,' published on 28 January 2008 in *Birgün* newspaper is a good example in this context.

**05** The participation of the magazine *Express* in the Hospitality Zone of the 9th Istanbul Biennial, and the way in which the magazine *Birikim* uses the works of Evrensel Belgin are significant examples.

**06** For a discussion of stereotypical judgments, including depoliticization, arbitrariness, meaninglessness and individualism, aimed at Experimental/Visual Poetry, see Utku Özmakas, *Şiirimizde Milenyum Kuşağı (The Millennium Generation in our Poetry)*, (Istanbul: Pan Publishing, 2008), pp. 15-17.

**07** I have previously discussed this topic comprehensively via poetry in the poetry journal *Yasakmeyve*: 'Kendi Üstüne Katlanan Şiirimize Notlar (80'ler, Nazım, Ece Ayhan ve günümüz Görsel Şiir Hareketi)' ('Notes On Our Infolding Poetry – The 80s, Nazım, Ece Ayhan and the Contemporary Visual Poetry Movement –'), *Yasakmeyve*, Issue: 28, September-October 2007, pp. 66-80; and 'Avangard Nazım Ceketini Alıp Nereye Gitti' ('Where Did Avant-Garde Nazım Go After He Picked Up His Jacket and Left'), *Yasakmeyve*, Issue: 39, July-August 2009.



What is the Turkish left's relationship with experimental poetry movements, avant-garde novels, public art experiments, performances and all contemporary art work?<sup>07</sup> How are differences within the left reflected in this field?

### Waiting for '68

It would be nonsensical to claim that the orthodox veins in the body of the Turkish left were suddenly filled up with nationalism after the year 2000. There has been a serious nationalist strain in Turkish communism right from the start. But the real problem is that even 1968, one of the main left-libertarian break-offs of the 20th century, was brought to Turkey from an orthodox standpoint. This is best observed in poetry<sup>08</sup> – poetry is Turkish politics' main contact point with art. The visual arts always come after and can be explained via a reproduction and adaptation to versions of attitudes originated in poetry.

To understand the current place of contemporary art amongst the Turkish intelligentsia, we have to pay attention to the clash between contemporary art and the orthodox left position. The intensity of the clash is augmented with the introduction of old-school Marxist motivations; however, non-orthodox elements of the Turkish left are also influenced by these arguments. And in general, political insecurity is now being bred towards contemporary art practices.

It is true that contemporary art in Turkey has today adopted a route close to both elitism and liberalism. But the same goes for short story and novel writing in Turkey too, the difference being the sponsor's replacement in the second case by the market. Careerism has encapsulated our artists in all disciplines today.

But the whole adventure of contemporary art in Turkey cannot be summarized in this manner. Preliminary steps were taken by contemporary art to open resistance fronts against this type of cultural hegemony; some of these steps still survive today. There is ample evidence showing that financial relationships or institutional sponsorships are mere excuses in the orthodox left's reaction towards contemporary art.

### Where does contemporary art and especially the International İstanbul Biennial fit in this picture? And at which point does the 11th International İstanbul Biennial pick up on this course?

**08** For instance, a look at Yücel Kayıran's article titled 'Ataol Behramoğlu's poetry' reveals highly useful clues to understand both the current political stance of many of his contemporaries in Behramoğlu's person and leftwing-nationalist art conservatism ('neo-nationalist bigotry') nurtured from the same language [Yasakmeyve, September-October 2006, Issue: 22, pp. 20-24.] It seems that Behramoğlu's poetry, which bears representative significance, failed to take from May '68 the same things the mainstream of the Turkish Left failed to take. Kayıran exhibits this best when he compares criticism of institutions in the work: Criticism of institutions, with the exceptions of the factory and the university, is absent from Behramoğlu's poetry (and in a wider sense, from the mainstream of the Turkish Left). In fact, more significantly, the essence that flows into the channel we call the libertarian left and that renders the heritage of '68 what it is, had also been left out. This understanding of course does not begin with Behramoğlu's generation; the articles of Can Yücel published in the magazine *Ant* in 67-69, despite writing as a protest poet speaking from the libertarian left in the 90s [Can Yücel, *Düzünden (Straight Talk)* (İstanbul: Doğan Books, 2008), pp. 29-119] or Turgut Uyar's euphoric reception, with a nationalist emphasis, of the 60 coup [Turgut Uyar, *Korkulu Ustalık (Perilous Mastery)* (İstanbul: YKY, 2009), pp. 318-320], or Edip Cansever's attribution to the movement for pure Turkish, the discovery of the people's own genuine culture, own genuine language and own genuine art [Edip Cansever, *Şiiri Şiirle Ölçmek (Measuring Poetry with Poetry)* (İstanbul: YKY, 2009), pp. 230-231] and his other nationalist emphases were all points of view that shaped our cultural infrastructure.

For instance, big Mafioso, bourgeois, institutional etc. gatherings in the world of painting do not, for some reason, receive their fair share of the same type of criticism. Turkish painting was one of the foundation blocks of new post-1980 liberal culture. Besides, this is another instance where we come across the deep-rooted problems in the relationship of the Turkish left with avant-garde art. A strong visual poetry movement initiated by young poets took place in the 2000s in Turkish poetry. In fact, this was the most significant event in our poetry in the 2000s. But the visual poetry movement, just like contemporary art, was abhorred and rejected by the orthodox left. So who can now say the sponsors were the problem? Why did visual poetry receive the same treatment although it was a phenomenon that grew with the magazines and web sites the young poets sustained with their own pocket money? It is clear that it does not make a difference to the orthodox left; everything that rings slightly avant-garde is othered. The sponsorship of Koç is a mere pretext. Was Beyaz Manto<sup>09</sup> also financed by Koç? A crucial impetus had been captured when Nazım Hikmet initiated modern Turkish poetry from an avant-garde and revolutionary point of departure. But Nazım's imprisonment in 1938 meant that the link between the Turkish left and the avant-garde was severed by the state. After that date, there never were warm ties with avant-gardism, and the left never considered a link with any of the experimental<sup>10</sup> arts.

**09** This fanzine that began life in 1991 took, especially in its issues after the year 2000, a turn towards 'concrete poetry.' I refer to this fanzine as an example of experimental poetry initiatives carried out by similar independent initiatives, and to exemplify the fact that the routine criticisms of depoliticization levelled by the orthodox left, continue in the same tone even if they fail to find the financial ties they so keenly use as cause for slander.

**10** I won't discuss concepts like avant-garde or experimental in this article. For some texts discussing these concepts in the context of visual/experimental poetry see *Gelenekle Denedi (Tradition and Experiment)*, Ed. Erhan Altan and Thomas Eder, (İstanbul: Pan Publishing, 2008); poetikhars.com; and 'Görsel/Deneysel Şiir, Şiirde Form Aşım(r)' ('Visual/Experimental Poetry, Transgression of Form – Beyond Form – in Poetry') special section, in the journal *Siyahi*, Issue: 8, Autumn 2006, pp. 136-159.

### The intervention value of choosing Brecht

WHW's choice of Brecht may at first seem an umbrella option. Or a concession to orthodox leftist mythology. After all, it does mean declaring an approved Marxist cultural figure your main reference. If the same things were said in reference to Rancière, they would easily be coded as a continuity on the left-liberal wing. With their reference to Brecht, WHW has put the orthodox wing in a difficult position. I find this move quite incisive, because now, there appears, for all, the obligation to leave aside pre-learned literature and to think. This meant that WHW radically excluded Hou Hanru's two main mistakes<sup>11</sup>, the first, exercising judgment on the political history of Turkey as a foreigner and the second, declaring optimism (translated by and into the leftist mind as a form of compromise and non-reaction towards the system and the destruction it causes) as the Biennial's main concept. They departed with a global reference, not one special to Turkey but one that belongs to the left worldwide. Although from Zagreb, had they come up with any judgment regarding the political history of Turkey, this would have been read as the Turkey project of great powers – they managed to elude this. And instead of themes like optimism or the branding of İstanbul etc. they placed starvation, injustice, inequality and the struggle against them on the agenda. This was quite a proper stance and an answer to the

11 When I use the term mistake, I mean presenting the opposition with a chance that could lead to a misunderstanding and neutralization of his own political position. These 'mistakes' resulted in the reception of the Hou Hanru Biennial to rapidly slide towards one of the poles in Turkey's unique polarization. This meant that the alternative understanding of modernity included in Hou Hanru's approach wasn't adequately discussed. Whereas, had he performed a minor retouching and; for instance, announced the title of the exhibition as *The Principle of Hope In the Age of Global War* (instead of *Optimism in the Age of Global War*), which essentially means the same thing; and instead of resorting to a distinct historical scheme of the adventure of Turkish modernization, only by paying heed to a more general tone of speech, presented the main conceptual framework as the diversification of third world alternative modernization quests in favour of the substratum, the perception of the biennial and his intentions would have dovetailed more conveniently. In other words, since the conceptual framework of WHW succeeds in negotiating both these turns, it overcomes the risk of early categorization in run-of-the-mill polarizations and secures an auspicious beginning in terms of its political influence.

inclination to condemn all manners of anger and combativeness, as frequently displayed by today's liberal cultural approach. The poetry of our struggle is important for the left. Of course, we don't know whether the 11th International Istanbul Biennial will be the 'Biennial of our Struggle'? But the promise has clearly been made. And this means the re-establishment of a connection with the transformative left.

But this re-establishment, in consideration of WHW's artistic position and their previous work, will not be a repetition of orthodox grumbling.

It will be the establishment of a libertarian leftist perspective, transformative<sup>12</sup> but non-orthodox, betraying both leftist liberalism and the orthodox left. And the answer I gave to those who claimed that a Biennial coming up with such a great promise is close to failure from the start has not changed since the first moment:

**The only failure would be giving up on this perspective. As long as the perspective is maintained, no outcome is a failure.<sup>13</sup>**

In Turkey, there is a general disconnection between visual arts and politics. Even prosecutors have difficulty filing charges against visual works with the same ease they do against books or publications. Let us remember

12 What I mean here and in other passages when I refer to the transformative left is a left that does not confine itself to the notion of a 'left struggling for our rights,' focusing the preservation or re-establishment of basic rights and freedoms, but a left that refuses to drop the idea of transforming the world off its agenda and remains loyal to the motto 'the system must change.' When I speak of transformative perspectives/initiatives it is the traces of a similar leftwing position that I trace. One must keep in mind, however, that such a transformative left will incorporate elements both from the orthodox and libertarian branches of leftwing politics.

13 The aim of this comment is not to provide protection for WHW or the 11th Biennial from potential criticisms of failure; in contrast, my aim is to point out that the impact created by the consistent application of a certain political position cannot be reset by the works exhibited. Therefore we emphasize an evaluation of political declarations not by the works exhibited, but with the content, coherence and continuity of the declaration. I discussed the opposite situation, where works with great political power are exhibited under politically highly problematic declarations in: 'Documenta'nın Metaforları' ('Documenta's Metaphors'), *art-ist*, Issue: 7, January 2008, pp. 16-19.

Halil Altindere, and not the artists themselves, being tried for the “Free Kick” exhibition, and then not for curating the exhibiton, but for the exhibition catalogue.<sup>14</sup>

**14** Halil Altindere stood trial under Article 301 of the Turkish Penal Code for photographs published in the catalogue of the “Serbest Vuruş/Free Kick” exhibition within the scope of the Hospitality Zone of the 9th International İstanbul Biennial. A confiscation order was also issued for the catalogue, but the order was later annulled.

**In other words, the tradition of practicing politics via the visual arts in the general sense is already weak. Added to this is the weakness of the dialogue between avant-garde-experimental works and leftwing political positions. Besides, during the 90s, when contemporary art in Turkey attained its most intense period of politicization, this process developed hand in hand with criticisms of modernity, however one must not forget that a major part of the Turkish left is affectionately attached to progressivism.**

Even today, these circles do their best to find new theoreticians praising the nation state<sup>15</sup>. Whereas criticality, a heritage of May ‘68 made widespread in Turkey by contemporary art, is full of criticism aimed towards the nation state, progressivism and developmentalism. The left in Turkey has also remained outside the post-Seattle 1999 anti-globalist movement<sup>16</sup>. These are, of course, the consequences of libertarian leftwing elements not having sufficient intensity within the radical left. Compared to the rest of Europe, the Turkish Left also remained uninterested towards the Spanish Revolution in the 30s and took almost no part in the international brigades, preferring to focus on more local targets.

**15** For instance in an interview in the Marxist-inclined cultural journal *Mesele*, the Iranian-American thinker Hamid Dabashi says: ‘For me, the nation-state is in fact the most suitable unit of anti-colonialist resistance.’ [*Mesele*, May 2009, p. 16]. Likewise, in the editorial of the same issue, Dabashi is praised for his ability of shedding Western-centrism without severing his bond with the idea of modernity.

**16** I had previously discussed the cold shoulder the Turkish left has turned to the anti-globalist movement by relating it to the general weakness of the libertarian left across the country in: Süreyya Evren, ‘Sade Okuma Notları’ (‘Sade Reading Notes’), *Siyahi*, Issue: 4, May-June 2005, p. 17.

## **Why can’t the 11th International İstanbul Biennial fail?**

**I cannot discern the basis of attaching great hopes to contemporary art in Turkey today. It seems more to me like an opportunity that has been missed. The 11th International İstanbul Biennial can not change much within this pessimistic outlook. Just like the radical video works, critical performances and public art exhibitions of artists from across the world, it will come and go, it will flow but won’t accrue, or congest for that matter. For this, for it to**

**17** As an example of the flow of radical works not receiving any response, we discussed the exhibition “No More Reality: Crowd and Performance”, curated by Claire Stabler and Jelena Vesic, and previously exhibited at Tütün Deposu: Burak Delier and Süreyya Evren ‘No More Reality: Crowd and Performance’, *Springerin*, XV/2, Winter 2009, p. 64.

congest, there would have to be an apperceptive audience suited to it<sup>17</sup>. Avant-garde art becomes stronger where there is avant-garde apperception. However, something else is possible: the proliferation and interaction of the libertarian leftwing perspectives engendered by all the arts, poetry, novel writing, contemporary art and film, and their widening of the channel in the Turkish Left's outlook on art. One could expect great shows like the biennial to normally concern only the entertainment world. But in the case of Turkey, the International İstanbul Biennial has an influence on the entire artistic climate and preserves a representative value for both friend and foe. Therefore it can contribute to such an influence. This, any way, is the promise of the 11th International İstanbul Biennial that I think 'can't fail' as long as the approach is not changed.

### The Autumn of our Discontent

There are dissatisfied people and dissatisfaction is an important departure point today. WHW has made it clear that it won't turn its back on dissatisfaction. They have also shown that they do not see dissatisfaction as just a tone of colour, a right to expression or something that must be tolerated. They are trying to learn from dissatisfaction. In any event, dissatisfaction is a valuable teacher.

On one hand there are dissenting 'peinture'ists who think they connect with the people by exhibiting their paintings in Akmerkez (a big shopping centre in the wealthy Etiler district of İstanbul) shopwindows (the "Art at Akmerkez" series) and on the other hand there are dissenting contemporary artists who consider exhibiting their works on billboards for media celebrations to be public art ("RadikalArt"), so it is clear that the situation is not too bright<sup>18</sup>. This is why exhibitions showing radical public art works go unnoticed and do not have a permanent impact.

**18** For a comparative debate of problems surrounding the "RadikalArt" exhibition, see Süreyya Evren, 'Parrhesiatic Games in Turkish Contemporary Art Scene', *Third Text*, 22/1, January 2008, pp. 35-42.

In other words, I do not actually accept that WHW's choice of the Brecht reference represents an escape from the atmosphere of political polarization and conflicts unique to Turkey. This preference for Brecht does not mean retreating from this atmosphere towards a more general position belonging to the international left. In contrast, it is quite a successful political positioning to prevent their words being shackled under left-liberal branding and losing their transformative power. This means that they preserve contact with transformative power and do not have to compromise their libertarian leftwing position. This explains the dominance of an approach towards both the experimental and the popular (This is why the biennial has caused the 'We thought Brecht belonged to us' panic<sup>19</sup> on the nationalist left).

**19** Initiatives like the Brechtian Aesthetics seminar realized at Karşı Sanat in January 2009, after the announcement by WHW of the conceptual framework could be cited in this context.

The representative status of the İstanbul Biennials is strangely approved by all parties of the debate. Although there is only a limited number of Turkish artists at the International İstanbul Biennial, the political position of the Biennial is regarded as the real indicator of the current position of Turkish contemporary art. Nevertheless, even when coming up with the most fantastic conspiracy theories, we should not be indulging in this voyeurism, or in other words, the aim of this disclosure is not to underline that we are dealing with the aggregate of anti-contemporary art prejudices of people that appear to have largely lost their mind and are based on a conservative theory of art. Instead of this type of self-approving attitude, for any basic discussion regarding politics and art, we must feel the need to map this debate.

The Turkish art scene failed to establish strong ties with contemporary art movements during the 60s and 70s when the influence of the Turkish Left was at its peak.

The break between the Turkish Left and artistic radicalism must be thought via poetry; the main artistic movement in Turkey is poetry. The Turkish Left's interest in art has first and foremost been via literature. Politics in literature generally determines other branches of art. The avant-garde-radical-leftist tradition, broken off with the incarceration of Nazım Hikmet, later determined the fate of the left's connection with painting.

Avant-gardism was not generally preferred. Either a form of socialist realism or a viewpoint of complete separation was preferred –the view that did not take a step beyond 'art and politics are two separate things.' The 1980 military coup took control over the Turkish left with far greater violence and repression than previous coups, the educational system was changed and this repression determined everyday life, political life and cultural life all throughout the 80s.

## Everything that came out of the package

And although the "New Tendencies" exhibitions<sup>20</sup> began as early as '77, contemporary art became a proper part of the scene only after the 90s and for many leftists represented the beginning of the globalist capitalist era, because they came across forms they saw as contemporary art only after this break. This is why contemporary art was hurriedly declared the art of globalism. Even art forms such as installations or video art were rarely seen before the 90s, and these forms were considered to be directly connected to a new ideology and a new world order. At times, criticisms of global capitalism mentioned the curator too, a relatively ordinary concept. When a Marxist culture magazine designated curators the prophets of new art, they were trying to resist everything that came out of the package: neo-liberalism, globalism, imperialism, contemporary art and curators...

**20** For details of this history see *User's Manual: Contemporary Art in Turkey 1986-2006*, ed. Halil Altındere and Süreyya Evren (İstanbul: art-ist publications, 2007).

### The imaginary powers of forms

In addition, an imaginary avant-gardism is attributed to contemporary art forms. For instance to installation, video art, performance art... In a similar manner, an avant-gardism other than that which it possesses is attributed to the visual poetry movement: a local avant-gardism, meaning things that have already been done in the world appearing new in this particular place... And sometimes, or rather in both cases, the treatment of art as new despite having been done before or its impact as something new becomes determinative. Besides, while a political feature film shot with all manners of sponsors including the Ministry of Culture receives a warmer response, when video art with a similar theme is realized with the smallest sponsorship it becomes unwanted. Forms are attributed far more importance than they bear.

The country where contemporary art has the biggest political influence!?!

In contrast to those who bemoan contemporary art's restricted political influence in the world, in Turkey, contemporary art is thought to have extreme political influence. Some even postulate that biennials can assume a key role in bringing down a country.

### We forgot to study Brecht

WHW's move, their way of using Brecht, binds the orthodox left hand and foot but nevertheless is not going to elate the liberals either. It is not a move that will be met with excitement by the Turkish contemporary art world, because artists have not invested in their Brecht references in a long time. Brecht's coming into value is not to the advantage of most of them. The Biennial came up with a topic they forgot to study. A libertarian reference to the transformative left, this gesture by WHW, gags the orthodox left and condemns the liberals to silence.<sup>21</sup>

21 One should here give credit where its due, since orthodox Marxists do always argue their stance openly. Whereas liberals often insidiously take care to appear as if they are turning their nose up at something or other, because the contribution of directly stating, 'I am a careerist and I am not interested in anything else' might prove detrimental to the same career. And the tendency to only take risks that can be converted into career progress is widespread. In fact, the dynamic I would like to lay bare with accusations that might be deemed singular, is to once again underline that I am not implying that there exists, in opposition to the above-mentioned orthodox Marxists, a front of libertarian artists with intense/precise political desires.

### What does the Orthodox Left have to say?

According to the claims of the orthodox left, what we have now is not revolutionary artists trying to change the world with their comrades, but neo-con contemporary artists whose sponsored projects are funded by the most horrible evil companies or whose political agenda is determined by government agencies. Even when they refer to political concepts or discuss political issues, it is believed that these contemporary artists speak from a pseudo-leftist viewpoint; contemporary artists are either regarded to be far from convincing, or simply, hiding behind a mask.

Consequently, this is the slogan that emerges: contemporary art can never be politically trusted (this actually includes all avant-garde art, or art considered to be avant-garde, or art that has the effect of avant-garde art). This mistrust sometimes combines with general intolerance towards micro-politics, or a general incompatibility with or disquietude towards everything that does not sit comfortably with class struggle.



This is followed by an allergic reaction towards post-structuralist thought, because the Turkish left is always focused on the principle of saving the state. It is progressivist. This is also where its nationalism stems from, it is not that they are exceptional cases of sick nationalist people. The progressivist logic finds contemporary art dangerous along with post-theories. There is also an inherently conservative anti-Western stance exploiting anti-imperialism. The sensitivity to anti-imperialism, adopted from the Turkish right, does not question Turkey's own imperial past, and this sensitivity will risk all when Kurdish contemporary art or just the category of Kurdish art in general appears in view. Therefore, every time we emphasize a need for anti-imperialism today, we have to underline our difference from this kind of implicitly nationalist or progressivist position.

But once everyone confirms that the gargantuan International İstanbul Biennial organization represents the main front of contemporary art, contemporary art becomes a distant investment of giant companies. And not only for the orthodox left, but also for libertarian leftists.

### **Global plans to divide Turkey and contemporary art!**

**To constantly increase the representative value of the biennial is an issue orthodox leftwing criticism attaches great importance to. This allows them for instance to exclude a wide field by using Koç's recent sponsorship of the Biennial as an excuse. However, even in the mid-90s, when there was no money in the deserted contemporary art scene of Turkey, the orthodox left still used to come up with the same old criticism. Now we are at a junction where the same old criticism can appear more meaningful because money has arrived and institutions have emerged.<sup>22</sup>**

**Another discourse conducted via the biennial involves the claim that biennials and contemporary art impose ethnic clashes by the mediation of Soros and the likes against the national interests of countries like Turkey. According to this discourse, this plan is carried out under the guise of identity politics or freedom.**

**Although global cultural policies deserve to be debated with the most critical awareness, in these national reactions to contemporary art, we see how nation-statist nationalist approaches to the Kurdish issue are acquitted by the use of Marxist terminology. This line of thinking forms the most paranoid line of criticism used against contemporary art.<sup>23</sup>**

**22** For a discussion of the rejection, marginalization and neutralization by the orthodox left of the critical political language enforced by contemporary art in Turkey in the 1990s, see Süreyya Evren, *Kayıplar Ülkesiyle Dans (Dance with the Land of the Lost)*, (İstanbul: YKY, 2008). As I mention in this book, the isolation created in the 1990s by mainstream Marxist cultural circles already played a great part in the political shortcomings of contemporary art in the 2000s.

**23** For a discussion of some marginal yet precedent setting examples regarding the subject see Süreyya Evren, 'An Ongoing Tension – Orthodox Left versus Turkish Contemporary Art', in 'Art + Politics. From the Collection of the City of Vienna' ('Sanat + Siyaset. Viyana Şehir Koleksiyonundan'), ed. Hedwig Saxenhuber, for the City of Vienna Cultural Studies Department, (SpringerWienNew York: Museum on Demand, 2008), pp. 170-183.





The occupation of Iraq and developments in the Middle East and also the internal political polarization of Turkey (between nationalist secularists and globalist-Islamists) became an excuse for orthodox leftist groups to support nationalist aims. Some communist parties had no qualms about this at all. Conceptualizing contemporary art as the cultural arm of the imperialist monster does not qualify as a radical viewpoint in their world.

**The International İstanbul Biennial always provokes the sharpest criticism against contemporary art and the large-scale spectacle quality and financial connections with giant companies of the International İstanbul Biennial and the main aims of the organization committee as stated in interviews are not only used to understand or criticize the structure of the International İstanbul Biennial but to other developments in contemporary art in Turkey, whether from a nationalist perspective, as the ‘other who highlights Kurdish identity in order to divide our country’ or, from a more respectable leftwing perspective, as the ‘other supporting global capitalism and cultural imperialism.’**

**Therefore the International İstanbul Biennial is not only criticized for manipulating and using the political capacity of contemporary art, but also for representing the truly capitalist-imperialist, or at best, nihilist nature of contemporary art.**

**The debate so far does not seem helpful enough yet to discuss contemporary art’s global power relationships. Rather, it reveals the permanence of these valuable debates in orthodox left policies on art and presents how contemporary art is perceived in this particular context.**

**If we wish, we can focus on the smooth legitimization of a relatively conservative art within current global political developments, or we could take this up as a more complicated issue. I believe that this debate is vital to politically position contemporary art in Turkey today, but it is even more valuable to take this kind of conflict into consideration for a wider discussion of leftist politics, conservative art and radical art.**

### **Why we can’t discuss the Biennials in debates over the Biennial**

There are many views criticizing world biennials from political standpoints. Even more has been said about the political meaning and impact of periphery biennials. There are also many debates regarding the political impact of world art. But these debates don’t concern us much here in Turkey. We prefer performance-phobia, video art-allergy, and debates on how to resist new media! The orthodox left not only refuses to discuss the content of these works but also tries to make any discussion regarding them look bad. As an example, had artist Burak Delier made a feature film instead of an art work to express the same values with the same ideas and same approaches, the orthodox left would have considered his work a directly political attempt and tried to understand it.

But we fail to attain the debates over content that we actually need and it looks difficult henceforth. Almost none of the actors are helping. The orthodox left is not bothered about anything but account books and predefined categories; the libertarian left is

interested but timid, it has not internalized the debate, every now and then it approaches the issue from the side; contributing to the debate on content is not the job of the media anyway, and if they did, it would be an additional effort; interdisciplinary contribution from other disciplines is very weak; the artists themselves come around to the debate over content only after they have sorted out several career issues.

### So what is the alternative of this?

Does alternative culture-art exist in Turkey?<sup>24</sup> You are bound to hear this type of reproach in many fields, complaining of the failure of alternative cultural elements to strongly assert themselves and the barrenness caused by it. You might come across those who say that there are no alternative exhibition spaces, exhibitions, magazines, publishing houses, cinemas, painters, poets, theatres. Everyone is caught up in the centre, failing to display the necessary opposing stance etc. According to this view, we are surrounded by company cultures, connections to international capital, official histories, official perspectives, local cliques, local power centres of mediocrity and the like. It is described as a sad situation that makes Turkey unpalatable.

Who, amongst those who stand close to a dissenting/critical political view or an independent cultural perspective, would not agree that we need dissenting/critical cultural practices?

But there is one factor that is always overlooked: The will and action of the receiver...

**What does it require to be critical and in opposition, and to want another world, another culture?**

Is it enough to follow mainstream politics and grumble, consume mainstream culture and whine and accuse others without going beyond the borders of a definition of culture formed around prominent figures?

Some friends yearn for the vibrancy and plurality of viewpoints created by alternative formations in other world cities, and complain about cities like Istanbul and Ankara when they can't find the powerful opposition and creative drive these independent focal points create.

Whereas even this kind of complaint shows that the definitely separate categories of producers and consumers of culture have been accepted and that coexistences, processes of mutual becomings and influences, transformations into one another and a thousand and one forms of transition have been rendered secondary.

People close to dissenting views speak like 'the person they want to be' to criticize mainstream structures, but then we see 'the person they actually are' in their practices: they leave their real impact on the cultural environment not with their words but with their actions. The issue is tied to which films they go to, which books they read, which exhibitions they go to and on which ideas and texts they spend time on. How they establish the scale showing which view is more respectable... To formulate it very basically:

#### **Alternative culture requires alternative labour.**

It requires an effort on behalf of people who demand alternative art to go and see alternative works, it requires for them to make a point in going to bookshops where alternative magazines are sold to seek out whether anything new has

**24** This section on alternative labour shows how the tone of my article titled 'Alternative Culture' for *Birgün* newspaper (4 October 2005) has assumed the tone of 'What Is to Be Done?' when it has been applied to a discussion of a mainstream event like the Biennial.

come out, it requires them to postpone their worries about quality and going to see alternative plays and spaces. The self-confidence to like what has not been approved and the stance to create an unapproved system of assessment is required.

Frankly, there is a readymade cultural highway ahead of us. Its borders are defined, it is clear what it excludes, the traffic runs fast but the flow is fixed in a single lane.

**Alternative paths won't appear before us out of nowhere.  
Such a passive expectation may itself be a habit established  
by the addiction to mainstream culture.**

**Different political options, other possible worlds and other cultures  
demand extra effort. They are not at all suited to critical laziness.**

Those who find additional effort a burden, and do not spare time and energy for additional struggles, have only one road ahead of them: to continue to criticize the hegemonic definition of culture coming at them, and at the same time actually remaining within this definition. To criticize the highway from within, to grumble without initiating alternative extra efforts, to accuse but to not get actively involved.

However, multiple minor initiatives can only be formed with those who do not wait for but seek fields of cultural autonomy and participate in their production.

### **Praise the Biennial, failing which slander it**

**From this framework, it is clear that as long as our main issue is to either praise or slander the Biennial we are in conflict with alternative labour. There is no room for anything else as long as the Biennial is perceived as the only event in the countryside, or the fair that visits town. But we will still expect something from the Biennial and not being able to stomach this is absurd. You know that there are those who condemn the TÜYAP Book Fair for being a fair where books are sold by retail, or in other words for not being a fair where copyrights are traded, and scorn our attraction to this hullabaloo for books like the only event in the countryside. But the TÜYAP Book Fair is immensely important for the book world in Turkey. Full stop. And the International İstanbul Biennial is immensely important for the art world in Turkey. We have to think about what to do instead of getting hung up on this. One way or the other, the International İstanbul Biennial, almost every time, manages to trigger thought in new fields. And that is all, anyway. Nothing more should be expected from a biennial... ✘**

**SÜREYYA EVREN** is a writer focusing on literature, contemporary art and political theory. Among his literary works are novels, short stories, poems, and critical essays. His essays and poems have been published in various languages including English, German, Albanian, Czech, Icelandic, and French. He co-edited *User's Guide: Contemporary Art in Turkey* 1986-2006. *Aranan Kitap*, that includes his writings on art, was published in 2007; in *Dance with the Land of the Lost*, his monography on artist Halil Altındere, he deals with Turkish art in the 1990's from a political perspective. He continues his doctoral studies at Loughborough University in England.

*Sanat, tam da geçmişte kaldığı anda ticari hale gelir. Bu başarıyla etki arasındaki gerilimdir, Brecht de uzunca bir süre bundan söz etmiştir; kişi önce başarıya kapılır, gerçek etki ancak daha sonra ortaya çıkar. Bir şey çalıştığı sürece başarılı değildir, başarı geldiğinde de etki sona ermiştir.*

**Heiner Müller, “Deneyim olmaksızın akıl / Harun Farocki’yle söyleşi”, *Germania* içinde**  
(New York: Semiotext(e) Foreign Agents Series, 1990), s. 166.

*Art becomes commercial at precisely the moment when its time is past. It is the tension between success and impact, which Brecht spoke of for some time, that one is always overtaken by success before a real impact can occur. As long as a thing works it is not successful, and when success is there then the impact is over.*

**Heiner Müller, “Intelligence without experience / interview with Harun Farocki” in *Germania***  
(New York: Semiotext(e) Foreign Agents Series, 1990), p. 166.

# Yoğun Nesnelere ve Duyarlı Gözlemler:

Güncel Sanat Eleştirisi ve Orta Doğu

## Omnia El Shakry

SFMOMA'da yakın zamanda sergilenen Emily Jacir'in "Biz Nereden Geliyoruz" (2001-2003) adlı yapıtı için müze çalışanları kendilerini her zamanki metinlerine bir ekleme yapmak zorunda hissettiler.

SFMOMA yerel, ulusal ve uluslararası sanatçıların çeşitli görüş ve konumları temsil eden yapıtlarını sergiliyor ve koleksiyonuna dahil ediyor. Sanat yapıtları, İsrail-Filistin sorunu gibi zor ve üzerinde anlaşma sağlanamamış konular dahil çeşitli konularda değerli tartışmalar başlatma gücüne sahiptir.<sup>01</sup>

01 Metinler, "Frequently Asked Questions"dan ("Sık Sorulan Sorular") alınmıştır, SFMOMA, Emily Jacir Sergisi, 2008.

Jacir'in projesi, özette, sanatçının, diasporada yaşayan ve Filistin'e gidemeyen Filistinlilerin çeşitli isteklerini yerine getirdiği interaktif bir foto-belgeseldi. Şu soruyu sorarak başlıyordu:

"Sizin için Filistin'in herhangi bir yerinde bir şey yapabilesem, neyi seçerdiniz?" Bu soruya cevaben bayağısından şiirseline, kesin koşullusundan kapsamlısına çeşitli istekler aldım: "Hayfa'ya git ve sokakta gördüğün ilk Filistinli çocukla futbol oyna." "Kudüs'teki İsrail postanesine git ve telefon faturamı öde." "Beytüllahim'e git ve bana ailemin bir fotoğrafını getir, özellikle de ağabeyimin çocuklarının." "Hayfa'da Kermil Dağı'na çık ve Akdeniz'e bak."

Yapıtın son hali, Jacir'e verilen hem İngilizce hem Arapça basılı istek metinlerinin yanı sıra, Jacir'in çektiği fotoğrafları da içeriyordu.

Müzeler, bilindiği üzere, belirli yapıtları gruplandırarak ("İslam dünyası", "Orta Doğu sanatı", "Beyrut'ta Güncel Sanat"), nesnelere ve enstalasyonları belli şekillerde yerleştirerek ve, örneğin sanat tarihsel bir bağlam sağlayan veya yapıtın nasıl üretildiğini açıklayan duvar metinleri hazırlayarak izleme deneyimine aracılık eder. Ancak Jacir'in yapıtı, sanat tarihsel karşılaştırılabilirlik düzleminde –örneğin, diaspora, yolculuk ve sürgün fikirleri aracılığıyla– değil de öncelikle siyaset prizmasından görülmüştü.

Peki SFMOMA bu yapıt ve siyasi içeriği hakkında fazladan bir metinsel bilgi sağlama gerekliliğini neden hissetmişti? İşlevselci bir açıklama müzenin müteveli heyetini ve izleyicinin sanat yapıtını kavrayışına yönelik siyasi motivasyonlu bir müdahale olasılığını sorgularken biz, sergiyi hazırlayan küratöryel ekibin, güncel Anglo-Amerikan sanat eleştirisinin büyük kısmı gibi, Orta Doğu'yu ve özellikle de Filistin'i, siyaset kavramının yoğun doyumluğa ulaşmış bir karşılığı olarak görüyor olması ihtimalini göz önünde bulundurmalıyız. Zaten bu iki yorum birbirini dışlamıyor.

### Yoğun Nesnelere

Yukarıdaki Emily Jacir örneğinde Filistin, Orta Doğu'yu bir zamanlar hem ışık geçirmez hem de saydam, yoğun bir nesne olarak yeniden üreten bir düğüm noktası olarak kurulmuştu. "Işık geçirmez" dememin sebebi Jacir'in yapıtının açıkça farklı veya egzotik bir dünyayı temsil etmek için üretilmiş olması, "saydam" dememin sebebi ise her şeye rağmen Orta Doğu'ya bakışın belli normatif kalıplarına uyması.

Jacir'in yapıtının "sadece" siyasi olarak sunumu, Orta Doğu sanatının, hatta belki Batılı olmayan sanatın temsilindeki daha geniş küratöryel meselelere de işaret ediyor. Özellikle de yapıtının öncelikle "yerelleştirilmiş" ve bir bölgeye özgü (yani Filistin-İsrail'e özgü) olarak karşılanması, Batılı sanatı küresel bir izleyiciye hitap eden evrensel temalarla imlenmiş, Orta Doğu'dan veya başka yerlerden gelen sanat yapıtlarını ise "özgüllükleriyle", örneğin savaş, çatışma veya dini geleneklerle imlenmiş olarak gören daha geniş çaplı eğilimlerin bir göstergesi. "Jeopolitik kimlikleri temsil etmeye zorlandığında," diye ısrar ediyor Hannah Feldman ve Akram Zaatari, "sanatın aşırı basitleştirmelere düşmesi kaçınılmazdır."<sup>02</sup>

Dolayısıyla, yerel ve küresel arasındaki sözde ikilik, son derece özel bir jeopolitik dünya kavrayışı tarafından şekillendirilir. Bu ikilik içerisinde "Batı", estetik yargının evrensel hakemi olarak evrenselliğe ve küreselliğe özenir, "diğerleri" ise yerelliğe mahkûm edilmiştir ve kimliklerini, ancak kültürel farkı anlamaya ve kendine mal etmeye çalışan, serpilmekteki bir çokkültürlülüğün damak tadına uygun bir şekilde temsil ederlerse içeri alınabilirler. Sömürge sonrası ve/veya sosyalizm sonrası bağlamların başka noktalarında da benzer örnekler bulunmak mümkündür. Bu konuyla ilgili olarak Ljubljana Modern Sanat Müzesi'nin eski baş küratörü Igor Zabel, Rusya bağlamını ve, Batı sanatı kendi içinde "güncel sanat"ın ikonik temsilcisi olarak varlığını sürdürürken, sadece sanat olarak görülemeyen, her zaman yerelliklerinin gölgesini taşımak zorunda olan (örneğin "Rus bir öz"ün varlığından bahsedilmesi) sanat yapıtlarının sunumunu çevreleyen küratöryel sınırlamaları tartışmaya açar.<sup>03</sup> Üretim yeri, açıktır ki her güncel sanat yapıtı üzerinde "kurucu

**02** Hannah Feldman ve Akram Zaatari, "Mining War: Fragments from a Conversation Already Passed" ("Mayın Savaşı: Çoktan Geçmişte Kalmış Bir Konuşmadan Parçalar"), *Art Journal*, 66: 2 (2007), 49-67 (s.50).

**03** Igor Zabel, "We and the Others" ("Biz ve Ötekiler"), *Moscow Art Magazine*, 22 (1998).

**04** Judith Butler'ın evrensel ve soyut olduğu iddia edilen kuramsal formüleştirmelerin nasıl verdikleri örnekler tarafından "kuruluş aşamasında lekelendiği"ne dair tartışması için bkz. Saba Mahmood, *Politics of Piety: The Islamic Revival and the Feminist Subject (Dindarlığın Siyaseti: İslami Yeniden Canlanış ve Feminist Özne)* (Princeton: Princeton University Press, 2005), s. 163.

bir leke" bırakır, fakat ancak Batılı olmayan sanattan kimlik sorunlarını mihenk taşı olarak kullanması beklenir.<sup>04</sup> –Sanat eleştirisi söyleminde son derece gelişmiş bulunan– melezlik söylemleri evrensel bir kozmopolitlik ile çapraz döllenmiş bir kültürel aralık alanı varsayarak ancak yerel ve küreselin bu sözde ikiliğini daha da perçinlemeye hizmet etmiş olurlar.

Ancak bazı sanatsal yapıtlar bu tür bir ikiliğe dayalı bir izlemeyle anlaşılabilirliği gibi görünürler, burada özellikle, en bariz örnekler olarak Şirin Neşat ve Ghada Amer'i, ve küreselleşmiş sanat çevresindeki seçkin statülerini düşünüyorum. İkiliğe dayalı veya ikili düşünmeden bahsederken kast ettiğim "ya/ya da" ilkesine göre düşünmek –yani örneğin yerel/küresel, gelenek/modernlik, kamusal/özel, veya siyaset/estetik gibi kategorilerin saf ve lekesiz görüldüğü bir düşünme biçimi. Yapıtları, "İslami" bağlamda özellikle güçlenen gelenek ve modernlik arasındaki ikili yarılımları maddeleştiren Neşat ve Amer gibi Orta Doğulu sanatçılar, bienaller zinciri içerisinde küreselleşmiş sanatsal üretimin en ön sırasına itildiler. Yapıtlarının temelini oluşturan Avrupa merkezli ikiliklerin herhangi bir kalıcı eleştirisinin yapılmaması son derece şaşırtıcıdır.

### **Şirin Neşat: "kültürün tiranlığı"**

Şirin Neşat'ın beğeni kazanan fotoğraf serisi "Allah'ın Kadınları" (1993-1997) ve ayrıca video üçlemesi estetik, yerellik ve küresellik sorunları üzerine düşünmek için faydalı bir giriş noktası sağlıyor. Sanatçının yapıtları sanat eleştirmeni, küratör ve akademisyenlerin geniş çaplı eleştirel takdirine layık görüldü. Igor Zabel şöyle yazıyordu:

1995'te Venedik'te düzenlenen "Transkültür" sergisinde Neşat'ın fotoğraflarını ilk gördüğümde, temsil edilen kişiyi hemen tanıdığım kanısına kapıldım: Bir İslamcı teröriste baktığımı "biliyordum". Ancak bu tepkinin önemli bir kısmı bir boşluk, bir tutarsızlık hissiydi. Bu boşluk sayesinde ilk izlenimimle arama mesafe koyabildim ve bu fotoğraflarda "Şark", Orta Doğu ve İslam Dünyası hakkında eski ve daha yeni stereotiplerin bir karışımını fark edebildim. Ancak, ruhanilik, şiirsellik, fanatizm ve şiddetin bu fantazmik karışımı, bu içgörüden sonra kaybolmadı. Aksine, rolü değişti. İçinde yaşadığımız bölünmüş dünya bir kurgu değildir; ve bölücü mekanizmalar olarak işleyen temsili stereotipleri öylece defedip kurtulmak mümkün değildir. Neşat'ın fotoğraflarının üzerimizde bıraktığı etkinin önemli bir boyutu bizi bu bölünmüş dünyadaki ve Ötekilerle ilişkimiz içerisindeki konumumuzu yeniden düşünmeye teşvik etmeleri.<sup>05</sup>

**05** Igor Zabel, "Women in Black" ("Siyah Giyinmiş Kadınlar"), *Art Journal*, 60:4 (2001), 17-25 (s. 25).

Zabel "içinde yaşadığımız bölünmüş dünya"nın temsili stereotiplerin bir etkisi olduğuna işaret etmekte oldukça haklı,



ama benim sormak istediğim kilit soru şu: Neşat'ın fotoğrafları ve videoları Orta Doğu'yu jeopolitik açıdan normatif görme biçimlerine hangi açılardan uyum göstermektedir? Özellikle de, Orta Doğu'nun "yerelliği"ni Batılı izleyiciye nasıl temsil etmektedirler?

Galerinin birbirine bakan iki duvarına yansıtılan iki 13 dakikalık film den oluşan "Vecd" (1999) adlı enstalasyonda izleyici ortada durur ve erkekler ile kadınların ayrı ekranlarda belirliğini izler. Michael Rush bu enstalasyonu şöyle yorumluyor: İzleyiciye dakikalarca devam ediyormuş gibi gelen bir süre boyunca (bazıları sert, bazıları boş bir ifadeyle) ekrana bakıyorlar, sonra aralarından biri "zılgıt" çekmeye başlıyor, tek bir notayı dilini sağa sola sallayarak seslendirerek duyduğum başka hiçbir şeye benzemeyen bir ses çıkarıyor. Batılı göz ve kulak için bu olağanüstü bir an... Neshin [aynen böyle yazılmış] izleyiciyi tam anlamıyla karşıt duvarlarda gerçekleşen mecazi cinsiyet savaşlarının ortasına yerleştiriyor. Yaklaşımı bu büyük ayırımın iki tarafına da anlayış duyulmasına izin verecek kadar incelikli.<sup>06</sup>

Burada Orta Doğu'nun yerini, iki anahtar niteliğinde kimlik imi tutuyor: "Zılgıt," bu çok anlamlı ses Batılı kulağa öylesine korkutucu ve şaşırtıcı gelmektedir ki ötekinin tartışmasız işareti olarak kabul edilir, bir de mecazi "cinsiyet savaşları."<sup>07</sup> Dolayısıyla "Vecd", yaygın görüşün, tuhaf kültürel alışkanlıkları (zılgıt, örtünme ve benzerleri) göze çarpan ve cinsiyet alanındaki asimetri lerin parçalara ayırdığı Orta Doğu toplumları kavrayışına muntazaman uymaktadır. Ancak belki de bunlar Neşat'ın yapıtlarının bağlam ve anlamına yabancı sanat eleştirmenlerinin görüşleridir –iyi niyetli ama yanlış yorumlar diyelim isterseniz. Fakat Neşat kendisi de, yapıtımdan Batılı olmayan bir estetik ve duygunun tecessümü, "dünyayı daha az rasyonel, daha çok duygusal bir gözle görmeye yönelik içgüdüsel bir eğilim" olarak bahseder.<sup>08</sup>

Columbia Üniversitesi'nde görevli ve Orta Doğu görsel kültürü ile ilgili sorularla giderek daha yakından ilgilenen bir akademisyen olan Hamid Dabashi, belki de Neşat'ın ifade gücü en etkili destekçisi –ayrıntılı okumalarının ön planında yerellelikle ilgili sorular yer alıyor. "Küresel bakış" ile "yerel bakış"ın karşı karşıya gelişini tartışırken Dabashi, hem küresel hem yerel izleyiciyi Neşat'ı yanlış okumakla eleştiriyor.<sup>09</sup> Neşat'ın sanatsal külliyatını, Doğu-Batı, Erkek-Kadın, kutsallık-şehvet, beden-ruh, peygamberane-şairane, ev-sürgün gibi kavramlar arasında bir dizi karmaşık sınır geçişi olarak gören Dabashi, sanatçının yapıtının yıkıcı estetiğinin onu yerel düzeyde yıkıcı (kültürün hapisanesine meydan okuyan), küresel düzeyde ise sınırları ihlal edici bir konuma yerleştirdiğini öne sürüyor.<sup>10</sup>

06 Michael Rush, "Imperfect Lives" ("Kusursuz Olmayan Hayatlar"), *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 21:3 (1999), 64-71 (s. 71).

07 Bkz. Slavoj Žižek, *Tarrying with the Negative: Kant, Hegel, and the Critique of Ideology* (Olumsuz Ertelenmek: Kant, Hegel ve İdeoloji Eleştirisi) (Durham: Duke University Press, 1993). Aşırı haz ile imlenmiş, korku ve arzu kaynağı olarak öteki üzerine, 6. bölüm. Zılgıtın yanlış anlaşılışına bir örnek olarak bkz. zılgıtı "Müslüman kadınların pazar yerinde yankılanan korkunç savaş çığlığı" olarak niteleyen Peter Matthews, "The Battle of Algiers: Bombs and Boomerangs" (Cezayir Savaşı: Bombalar ve Bumeranglar"), *Cezayir Savaşı'nın Criterion Collection DVD baskısının ilavesi olan kitapçık içinde*, (2004), 6-11 (s. 9).

08 Neşat, John LeKay ile röportaj, *heyoka magazine*. <http://heyokamagazine.com/HEYOKA.4.FOTOS.ShirinNeshat.htm>. Ayrıca kadın, doğa ve kültür kavramlarını tartışmasına da bakınız. Bunlar da benzeri şekilde tutarsız ikiliklerle doludur, Şirin Neşat ve Babak Ebrahimian, "Passage to Iran" ("İran'a Yolculuk"), *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 24: 3 (2002), s. 44-55.







09 Hamid Dabashi, "Border Crossings: Shirin Neshat's Body of Evidence" ("Sınır Geçişleri: Şirin Neşat'ın Sunduğu Kanıtlar"), *Shirin Neshat* içinde (Milano: Edizioni Charta, 2002), s. 36-59.

10 Age., s. 41.

11 Age., s. 43.

12 Age., s. 44-45.

13 Age., s. 42.

Dolayısıyla Dabashi, Neşat'ın ve diğer uluslararası sanatçıların, ulusal olarak farklı ve belirgin kültürlerden gelip, estetiklerini uluslar-arası düzeyde ifade etmeye çalıştığını düşünen küresel sanat eleştirmenlerini eleştirir. Aksine bu sanatın ahlaki, siyasi, toplumsal ve kültürel sınırlara meydan okuduğu görüşündedir. Bunun yanı sıra, İranlıların, Müslümanların ve üçüncü dünya adına konuştuğunu iddia edenlerin "yerel bakış"ını da, Doğu ve Batı'yı sabit belirgin oluşumlar varsaydıkları ve dinamik bir Batı karşısında statik bir Doğu görünümü çizdikleri için eleştirir. Neşat'ı kendi kendini oryantalize eden bir sanatçı olarak damgalayanları eleştirerek, "kültürel anlamda özel olanı küresel anlamda kamusal olana götürmek zorunda olması, gerçekleştirdiği sınır geçişi eyleminin özü gereğidir" diye yazar.<sup>11</sup> Peçe giyme edimini gerçekleştirerek yerel İranlı estetiğinin mahremiyetini küresel izleyicisinin kamusal alanına taşır ve bu süreç içerisinde küresel hayranlarının ve yerli eleştirmenlerinin yanından geçip gider.<sup>12</sup>

Dabashi'nin dediklerinin birçoğuna, özellikle de Neşat'ın hayranlarının ve aleyhinde olanların birçoğunun yapıtının anahtar niteliğindeki sınır ihlal edici bileşenini iskaladığı düşüncesine katılsam da, son değerlendirmesine katılmamaktan kendimi alamıyorum. Bana öyle geliyor ki, ulus ve kültürel analiz birimleri fikirlerinin tartışmalı olduğunu düşünmesine rağmen, Dabashi yine de kültür kategorisine merkezi bir önem atfetmeye devam ediyor, üstelik "kültürlerin ve kültürlere ait ulusal kimliklerin hapishanesinin tiranlığı" nı tartışacak kadar.<sup>13</sup> Bana öyle geliyor ki Dabashi bertaraf etmek üzere yola çıktığı analiz biriminin içine splanıp kalmış durumda.

### Yerel ve küresel: melezlik sorunu

Yerel estetik/küresel izleyici ikiliğinde (bunun yerine yerel içerik/küresel biçim ikiliği de konabilir) kültür kategorisi yerellik fikrini büyük oranda antropolojik olarak tanımlar. Yani yerel, "kültür", "din", "gelenek" ve "mahrem"le özdeşleştirilmektedir -küresel ise "modernlik", "kozmpolitlik" ve açık bir değiş tokuş ve tartışma alanı olarak "kamusal" ile. Dolayısıyla, Şirin Neşat ve Ghada Amer ile ilgili tartışmalara baktığımızda ("küresel" Batı ile karşıtlık içerisinde bulunduğu ima edilen) "yerel" Orta Doğu'nun bir dizi ikilik içerisinde yerini aldığını görürüz: kamusal-özel, erkek-kadın, siyaset-din, gelenek-modernlik.

Ghada Amer'in yapıtlarından bir örnek vererek durumu açıklığa kavuşturamama izin verin. 2000 yılında New York'taki P.S.1 galerisinde açılan "Özel Oda" adlı sergisinde sanatçı aşağıdakileri sunuyordu:

iki duvar arasına gerili bir çubukta asılı duran on beş saten giysi çantası... yansıyan ışıkla titreşiyorlar... Katıksız güzellikleri ziyaretçileri daha da yakına çekiyor; meraklıların ödülü ise her asılı nesnenin yüzeyine nakışla işlenmiş metinler.

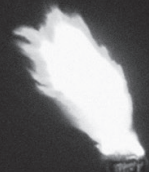




# Own this view and everything in it...

*Mark your calendars for the opportunity of a lifetime. In a bold step towards the future of global real estate, Nayruz invites you to bid for the ultimate luxury: The Middle East. In an historic one-off event, these balconies of time may be yours to own for 100 years. Own it. The Middle East Auction.\**

*\*Nayruz Holdings was established with the aid of world-class leaders in banking, real estate, and diplomacy to bring these jewels of history to your fingertips.*



Ağır, gerçek boyunda giysi çantalarının fiziksel varlığı Amer'in anavatanı Mısır'da giderek daha da sık görülen kara çarşafar ardına gizlenmiş figürleri çağrıştırıyor. Amer, Mısırlı kadınların giyimle ilgili, kişisel ve mesleki seçimlerini sık sık belirleyen dini muhafazakârlığı yılgınlık verici bulduğunu ifade etti. Ailesinin Fransa'ya taşındığı 1970'li yıllarda Mısırlı kadınların daha az sınırlamaya tabi hayatlarını hatırlayarak, muhafazakâr İslam şeriatının kadınların bedenlerine yönelik tutumları üzerindeki etkisine hayıflanıyor. Yakın zamanda verdiği bir röportajda bu etkiyle ilgili kendi deneyimini şöyle anlatıyor: “Ülkeme gittiğimde, her seferinde, bedenimin, giydiğim her şeyin bedenimle ilişkisinin o kadar farkında oluyorum ki. Her şey o kadar saklı ki, parmağınız bir kenardan çıkıverse, cinselliğin odağı haline geliveriyor.” Amer yapıtını “buna karşı alınan bir intikam” olarak da tanımlıyor. “Özel Oda”nın giysi çantalarının yüzeyine nakışlı metinler, dini muhafazakârlığın bazen yekpareleşen cinsiyet siyasetlerine karşı, kadınlara yönelik İslami tutumların çoğulluğunu temsil ediyor. Amer, “Kuran'da geçen kadınlar hakkındaki bütün cümleleri aldım ve Fransızca olarak işle(dim)...” diyor. Yapıtın ölçeği, nakışlı çantaların sayısı Amer'in kadınlardan bahsedilen her kısmı dahil etmek istemesiyle ortaya çıktığı için kısmen Kuran'ın kendisi tarafından belirlenmiş. Bütün bu ifadeleri yan yana dizerek, kutsal kitaptaki bakış açılarının çeşitliliğinin altını çiziyor ve bazı Mısırlı yetkililerin bugün savundukları kadınlarla ilgili dar görüşe itiraz ediyor.<sup>14</sup>

- 14 Laura Auricchio, “Works in Translation: Ghada Amer’s Hybrid Pleasures” (“Çeviri Yapıtlar: Ghada Amer’in Melez Hazları”), *Art Journal*, 60:4, Kış 2001, 27-37, (s. 30). Ayrıca bkz. Olu Oguibe, “Love and Desire: The Art of Ghada Amer” (“Aşk ve Arzu: Ghada Amer’in Sanatı”), *Third Text*, n.55, Yaz 2001, s. 63-74.

Laura Auricchio, Ghada Amer’i “melez zevkler” açısından tanımlıyor; ama Amer veya Neşat’ın yapıtında atıfta bulunulan “melezlik” ne türden bir melezlik? Bu soruyu cevaplamak için bu sanatçıların yapıtlarından çıkarılan hem yerellik hem de küresellik biçimlerini incelememiz gerekir. Hem Neşat hem de Amer’de yerellik, “kara çarşafa bürünmüş kadınlar”la olsun, Kuran’dan alıntılanmış kadınlar üzerine metinlerle olsun, kültürelci ve cinsiyetlendirilmiş bir şekilde yapılandırılmaktadır. Yerelliği gelenek ve kültürle özdeşleştirme, yerel olanı antropolojik bir yapı olarak gören daha geniş bir eğilimin belirtisidir, küresel ise modernlik ve güncellikle belirlenmiştir. En basit haliyle, yerel olmak antropolojik araştırmanın nesnesi olmaktır, küresel olmaksızın güncel olmaktır.

Öyleyse Batılı sanat eleştirmenlerinin bakış açısında yerelin taşralıktan çıkarılmasının tek yolu bir melezlik kavramı aracılığıyla gerçekleşecektir –Amer’in Kuran metinlerini Fransızcaya çevirmesi veya elbise çantaları kullanmasıyla, veya Neşat’ın yapıtının müziği olarak bir Philip Glass bestesi, ya da sanatsal biçim olarak enstalasyonu kullanmasıyla. Ancak melezlik, her şeyden önce, yerel kültürün *eleştirilebilme*



olasılığında ortaya çıkar. Dolayısıyla Neşat da, Furuğ Ferruhzad'ın seküler feminist şiirini dindar Müslüman kadın imgeleriyle yan yana yerleştirerek bu eleştirinin bir örneğini sunar; Amer ise (yetki sahibi geleneğin aracısız cisimlenişi olarak basit bir şekilde temsil edilen) Kuran'ı, kendi güncel sınırlandırılışıyla yan yana yerleştirir. Bu yüzden Neşat ve Amer'in neredeyse tüm tasvirleri kültürel melezliklerine işaret etmelidir (Neşat'ta melez bir dilin, Amer'de ise melez zevklerin gelişimi) –tam da sanat eleştirmenleri “(yerel) kültürün tiranlığı”ndan kaçmak için melez olunması gerektiğini varsaydıkları için. Diğer bir deyişle, yerelin eleştirisi küresel bir kozmopolitliğin içinde konumlandırılmalıdır.

Yukarıda Amer ile ilgili olarak bahsi geçen tartışmada sanat eleştirmeni, Amer'in yapıtını ve daha genel çerçevede sömürge sonrası toplumlara anlamak için iyimser bir kültürel melezlik kavramı koyuyor ortaya. Melezlik, diyor eleştirmen, “dil ve toplumsal ilişkilerin temelde karışık ve her zaman istikrarsız doğası”nı ortaya çıkarır. “Kültürler arasında baştan mevcut farklar olduğunu varsaymaktansa, mezleliği görünür hale getiren sanatçı tüm kültürler arasında sürekli bir etkileşim halinin altını çizer ve kültürel aralık illüzyonlarını tuzla buz eder.”<sup>15</sup> Bu görüş Yuri Lotman'ın “asimetri, heterojenlik ve çoklu dillerin etkileşimi” ile belirlenen semiosfer kavramından faydalanır.<sup>16</sup>

Melezlikle ilgili sorun, kuşkusuz, gerçekten de bazen evrensel bir kozmopolitlik ile çapraz döllenmiş lekesiz bir kültürel aralık alanı –kültürel sömürgecilik, seyahat veya sürgün tarafından kesintiye uğrayan yerli kavramı– varsayıyor olmasıdır. Diğer bir deyişle melezlik, tek yönlü bir ikili model üzerine kuruludur (sömürgeci-sömürülen; Doğu-Batı; yerel-küresel). Örneğin, melezlik kavramını Anglo-Amerikan sanatçılara uygulamak mümkün müdür? Trevor Paglen Amerikan aşırı milliyetçiliğinin ve militarizminin “hapishane”sinden kaçmayı başardığı için melez sayılır mı? Yoksa sadece hegemonya karşıtı bir sanatsal pratik içerisinde midir?

Laura Marks da Beyrut sanat çevresi açısından, “yereldeki küresel” konusunu uluslararası bir üslup (güncel “bienal tarzı”) ve yerel konumlandırma çerçevesinde tartışarak benzer bir ikiliği gündeme getiriyor. Ancak onun metni de –bölgenin sanatsal üretimindeki zamansal “gecikme” ve bu bölgelerin eninde sonunda yeni sanatsal ve kavramsal pratiklere, örneğin enstalasyon ve video işlerine “yetiyecekleri”nden bahsetmesinde görülen– aynı Avrupa merkezli tarihselci anlatının kusurlarını taşıyor.<sup>17</sup> Marks'ın anlatısı bir gecikmişlik –yerli'nin küresel kavramsal sanat çevresine gecikmeli olarak varışının– anlatısı.

Güncellik ve gecikmişlik konusu bizi Igor Zabel'in “Batılı” ile “güncel” sanatın sanat tarihsel eleştiri içerisinde üstü kapalı bir şekilde eşitlenmesini sorgulamasına geri getiriyor.<sup>18</sup> Bu durumun çok daha uzun süredir devam eden ve Reinhart

15 Auricchio, “Works in Translation” (“Çeviri Yapıtlar”), s. 33.

16 Age.

17 Bkz. Laura U. Marks, “What is That and Between Arab Women and Video? The Case of Beirut” (“Arap Kadınları ile Video Arasındaki ve de Nedir Öyle? Beyrut Vakası”), *Camera Obscura* 54, 18:3 (2003), s. 43-44.

18 Zabel, “We and the Others” (“Biz ve Ötekiler”).





Koselleck'in "güncel olanın güncel olmayışı" olarak adlandırdığı Aydınlanma tarihsel geleneği ile bağlantılı olduğunu iddia etmek de pekâlâ mümkün, diğer bir deyişle çeşitli tarihler (Avrupalı ve Avrupalı olmayan) aynı zamanda gerçekleşiyor olmalarına rağmen, "eşzamanlı" değillerdir.<sup>19</sup>

Aslında, Orta Doğu'nun şimdiki zamanının eşzamanlı olmayışı, hatta gerileyişi fikri, Amer ve Neşat gibi sanatçıların kendileri tarafından da ortaya konmaktadır. Her şeyden önce yapıtlarının temeli Avrupa merkezli bir tarihsel anlatı tarafından güvenceye alınmıştır: Pehlevi ve Sedat dönemleri, Batılı tarihselci ilerleme anlatılarıyla uyum içerisinde, keyifli toplumsal-cinsel ilişkilerin yaşandığı dönemler olarak sunulur. Geleneği anma biçimleri bu yüzden asla diyakronik değil fakat senkronik ve statiktir –tarihsel değişim (iyimser bir yorumla) veya gerileme kavramı (kötümser bir yorumla) ya tamamen eksiktir ya da görünmez. Diğer bir deyişle, bu sanatçıların ve eleştirmenlerin bahsettiği yerellik, kemikleşmiş bir gelenektir, yaşayan, cisimleşmiş, muhalefet edilen bir gelenek değil.

Toparlamak gerekirse, çoğu eleştirmen eleştiri imkânının, veya daha kesin konuşmak gerekirse eleştirel sanatsal pratiğin –ama ancak "yerel sanatçılar" tarafından üretildiğinde– melezlikle işaretli küresel bir kamusal alandan kaynaklandığını düşünmektedirler. Neden bölgesel ve sızdırmaz bir şekilde mühürlü bir "yerel" ve kozmopolit bir "küresel" varsayıyoruz? Sanatsal üretimi neden modernliğin kendisi gibi, tarihsel ve kültürel fark alanı *boyunca* üretilen bir şey olarak görmüyoruz?<sup>20</sup>

### Duyarlı Gözlemler

Eleştirel pratik, yerel bir estetiğin küresel izleyiciye statik iletimi olarak değil, insanlar arası farkın uzamı boyunca üretilen dinamik bir deneyim olarak anlaşıldığında ilişkisellik ile ilgili sorunlar belirleyici önem kazanırlar. Sanatın ta kendisini yeniden değerlendirmemiz dahilinde Susette Min'in çağırısı kısmen bununla ilgilidir:

Sanatı maddi olarak sonlu bir nesne veya olay olarak görmektense... eleştirel ve tamamlanmamış bir karşılaşma olarak görebiliriz. Daha derinlemesine incelenmesi gereken, estetik deneyim içerisinde ilişki olanın rolüdür. İzleyen öznenin aşkın deneyimine yol açacak bileşenlerin özerk bir nesneden nasıl kaynaklandığına odaklanmaktansa, bir toplulukla diyalojik olarak ilişki kuran, estetiğin paylaşımı ilgili değerinin öteki'ye duyulan şefkate dönüşmesini sağlayan bir deneyim ortaya koyan, örneğin George Yüdice veya Grant Kester'in sanatçı olarak çalışmalarını üzerine daha fazla neler söyleyebiliriz?<sup>21</sup>

Orta Doğu'da sanatsal üretim bağlamında Brechtçi yönetime dönmemizi öneriyorum. Eğer Brechtçi mirası, kısmen, sanatın

19 O zaman birlikte varolan kültürel seviyeler, senkronik analiz aracılığıyla diyakronik olarak, evrensel bir "dünya tarihi" çerçevesinde düzenlenebilir. Bkz. Reinhart Koselleck, *Futures Past: On the Semantics of Historical Time* (Geçmiş Gelecekler: Tarihsel Zamanın Anlambilimi Üzerine), çev. Keith Tribe (Cambridge, MA ve Londra: MIT Press, 1985), s. 231-288.

20 Bkz. Timothy Mitchell, "The Stages of Modernity" ("Modernliğin Aşamaları"), Mitchell (haz.), *Questions of Modernity* (Modernlik Hakkında Sorular) içinde, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000), s. 1-34.

21 Susette Min, "Aesthetics" ("Estetik"), *Social Text* 100, Cilt 27, Sayı 3 (2009).

22 Jason Read, Foucault'nun bir (klasik liberalizmdeki alışveriş yerine) rekabet antropolojisi tarafından tanımlanan homo-economicus fikrini "A Genealogy of Homo Economicus: Neo-Liberalism and the Production of Subjectivity" ("Homo Economicus'un Soykütüğü: Neo-Liberalizm ve Öznelliğin Üretimi") adlı makalede geliştirir, *Foucault Studies* 6 (Şubat 2009), s. 25-36.



23 Lyle Ahston Harris ve bugün aşağılayıcı bir terim kabul edilen Hottentot Venüsü ismi altında sergilenen Sarah Baartman'ın tarihsel imgesi üzerine karmaşık eleştirisi ile karşılaştırdınız, ("Hottentot Venus 2000" adlı fotoğrafında), yapıtın merkezinde izleyici sorunu ve ötekinin gösterisel, fetişleştirilmiş tüketimi yer alır.

24 "Tales Around the Pavement" ("Kaldırım Başlı Masalları") (Kahire: Contemporary Image Collective, 2008). Ayrıca Kharita kolektifinin (sanatçı ve yazar Malak Helmy, Shahira Issa, ve Nida Ghouse'dan oluşan) Kahire'nin kentsel dokusu ile süregelen bir karşılıklı ilişki olasılığını cisimleştiren son dönem yapıtları da bu bağlamda kayda değerdir. Sanatın içinde üretildiği mekânı şekillendiren daha geniş siyasi, ekonomik ve toplumsal güçlerle aktif bir şekilde ilişkiye geçen ve onlara muhalefet eden Kharita kolektifi, "mekânın hayal gücümüze ve pratiklerimize eklemelişine aracı olan mekanizmalara" dikkat çekmek üzere bir kolektif düşünce topluluğu (sanatçılar, akademisyenler, küratörler, mimarlar, şehir plancıları) oluşturuyor. [www.pericentreprojects.org](http://www.pericentreprojects.org)

damak tadıyla ilgili –bir fikirler, sanat eserleri, vs. "pazarı" kavramında vücut bulan– bir deneyim olarak görülmesinin reddi olarak anlarsak, o zaman sanatsal tüketim ve üretimin neoliberal modelinden uzaklaşmaya kalkışabiliriz.

Neoliberalizm derken kastım bir rekabet antropolojisi ve rekabete kilitlenmiş bir çıkar öznesinin (kendi çıkarını gözeten bir birey) yaratımı üzerine kurulu bir toplumsal ve ekonomik düzen.<sup>22</sup> Neoliberal bir çerçevede sanat izleyicisi sanatta cisimleşmiş kültürel veya jeopolitik bir tecrübenin edilgen tüketicisi işlevi görür; sanatçı ise özel bir estetik, kültürel veya siyasi deneyim sağlayan bir meta satar. Bu durum, savaşın estetik bir yapı olarak üretim ve tüketiminin sinsi ve beklenmedik yollarla karşımıza çıktığı bugünün jeopolitik anında açıkça görülmektedir. Bu şartlar altında "İnsan Neyle Yaşar?" sorusunu sormak ise, öyle umalım, neoliberal özneliği, izleyicinin sanatın ortak faili, sanatçının da ortak bir deneyin parçası olduğu fikrine doğru saptırmak anlamına gelecektir.

Daha önce verdiğimiz Neşat ve Amer örneklerinde "yerellik", Orta Doğu kadınının üst-belirlenmiş bir nesne olarak tüketildiği antropolojik bir gösteri imgesi olarak sunuluyordu.<sup>23</sup> "Yerli bir özne"nin inatçı bir modernlik karşısında konumunun telafi edilişi teması, Orta Doğu'nun, geleneğin toplumsal dönüşüm ve kalkınma ihtiyacı çeken bir arka alanı olarak temsili anlamına geliyordu. Bu da sanat eleştirisine gömülü gizli –yeni, yani Batı ve Batı'nın estetik, cinsel veya seküler pratiklerine "ulaşmış" bir Orta Doğu'nun ortaya çıkmasını hem küçümseyerek hem tedirginlikle bekleyen– tarihsel anlatılar ile uyum içerisindedir. Estetik bir araştırma, nesnesine müstehzi –onu geri veya ideolojik olarak "saf" bulan– bir tavırla yaklaşmaktansa, incelemeci bilginin ortak üreticisi konumunu üstlenmeyi seçebilir. Bu bağlamda eleştiri, ben ve öteki arasında, sanatçı ve izleyici arasında, yerel ve küresel arasında diyalojik bir karşılaşmaya dönüşecektir –bu da izleyiciyi, küçümsemeden veya istihzada bulunmadan, etkin bir katılımcı olması için ahlaki olarak ortak etme yolundaki Brechtçi zorunluluğa cevap vermekle olur.

Bir örnek vermek gerekirse, 2007-2008'de Kahire'nin kentsel mekânı içerisinde gerçekleşen bir dizi sanatsal müdahale, sanatın izleyiciyi nesnenin edilgen bir tüketicisinden, benim "gizli bir ortak" olarak nitelediğim konuma nasıl geçirebildiğini gösteriyor. Aleya Hamza ve Edit Monar'ın küratörlüğünü gerçekleştirdiği "Kaldırım Başlı Masalları"nda "Kahire şehir merkezinde, yedi yerel sanatçı, tasarımcı ve mimar, Kahire halkının her gün kullandığı bazı gerilla tarzı taktikleri ve hayatta kalma stratejilerini yaratıcı bir biçimde yeniden icat ederek kentsel peyzajda incelikli aksamalara yol açtı."<sup>24</sup>

"Bir Gecede Dublörünüzü Nasıl Yaparsınız" (veya "Büfe" projesi) adlı yapıtta Malak Helmy, terk edilmiş bir büfeyi altın rengi kağıtla kaplayıp, penceresinin arkasındaki hayali kişiyi



saklamak için de pencereyi kadife, gece mavisi bir perdeyle örterek büfeyi büyümlü bir kutuya dönüştürmüştü. Büfenin ön cephesindeki dar bir aralığın üzerine de “dileğini yaz, bu kutuya at, yarın geldiğinde arzulanı görebilirsin” yazılı bir duyuru asmıştı. İnsanlar kağıda yazılı dileklerini kutuya attıkça, Helmy de bu dilekleri ertesi akşam büfenin cephesinde sergilenecek görsel imgelere dönüştürecekti. Sonucu baştan tahmin etmek herhalde imkânsızdı. İnsanların kutuya attığı dilekler maddi dileklerden (buzdolabı, hacca gitmek, 10 bin sterlin) hayali dileklere (uçmak, dinozorlar şehri ele geçirsin) ve son derece siyasi dileklere (devrim) uzanıyordu. Büfe bir gecede terk edilmiş bir yapıdan maddi, siyasi ve toplumsal fantezilerin yansıtıldığı bir mekâna dönüştü. Örneğin birisi bir kağıt parçasına aşağıdakileri karalamıştı:

Benim dileğim

1- Sivil itaatsizlik

2- nar suyu

3- sıklımadan istikrar

4- ne mübarek, ne kemal mübarek, ne müslüman kardeşler, ne ayman nur, ne de amerika<sup>25</sup>

25 “Tales Around the Pavement” (“Kaldırım Baş Masalları”), s. 39.

Ancak siyasi yetke ve kentsel istikrarın yekpare vizyonuna meydan okuyan diğer kentsel müdahaleler gibi (seyyar satıcı, sokak müzisyeni) büfe de siyasi kontrol mekanizmasının keyfi davranışlarına maruz kaldı. Nihayet, Mısırlı sivil polislerin bir dizi müdahalesi büfe kullanıcılarının siyasi olarak “uygunsuz” arzularının sesini boğmaya kalkıştı, üstelik komşu binanın kapıcısını siyaseten sakıncalı dilek sahiplerini ispiyonlayacak bir muhbir olarak işe alacak kadar ileri gittiler. Sonuçta büfe, projenin bitiş tarihinden iki gün önce tahrir edildi –kağıtlar söküldü, sonra dileklerin atıldığı aralık, sonra da resimler. Ama Helmy’nin dediği gibi, “on gün boyunca büfe, şehirde yumuşak, geçici, fantastik bir mekân olarak varlığını sürdürdü.”<sup>26</sup>

26 Age., s. 48.

Bir sanatsal üretim mekânı olarak büfe, estetik değerin yegâne üreticisi olarak sanatçı kavramından bilerek uzak durarak, bunun yerine kolektif bir toplumsal deney yaratmayı seçti. Biçimsel bir düzeyde büfenin modüler biçimini alarak onu, ekonomik ve toplumsal aciliyet taşıyan sorulara derinden bağlı kalan bir fantezi mekânı olarak dışa açtı. Finansal yardım veya siyasi dönüşüm taleplerinin sadece sayısı bile bu durumu anlatmaya yetiyordu, büfenin bulunduğu alanın potansiyel bir isyan bölgesi olarak polis tarafından gerçekten denetlenmiş olması da cabası. Brecht’in bize hatırlattığı üzere, sosyoekonomik ilişkilerin ve siyasi baskının karmaşıklığının estetik temsili, halihazırda elde bulunandan faydalanan biçimsel ve teknik yeniliklerle başarılabılır. Jameson’ın başka bir şekilde belirttiği üzere bu “gerçekliğin kuramsal olduğunun” kanıtıdır.<sup>27</sup>

27 Fredric Jameson, *Brecht and Method (Brecht ve Yöntem)* (Londra: Verso, 1998), s. 84-85.







Büfe, bir sanatsal üretim mekânının ötesinde, aynı zamanda, baskıcı devlet aygıtının gözetimi altında da olsa sanatçıların (Helmy bazı dilekleri tasvir ederken başka sanatçılarla ortak çalışmıştı), dilek sahiplerinin ve arzuların etkileşime geçebildiği etkin bir birikim konumuydu. Sanat fikrini “estetğin üleştirici değerinin” – özenli bir bakış- Öteki’ye duyulan şefkate dönüşümüyle sonuçlanan bir Deneyim’den daha iyi ne temsil edebilir? Karşısındakini etkin bir şekilde dinleme eylemini (*ecoute*, psikanalitik anlamıyla) mümkün kıldıktan sonra sanat ne anlama gelebilir?

### Kötülük

İnsan neyle yaşar: Ezip hiç durmadan,  
Soyup, dövüp, yiyip yutarak insanları.  
Yaşayabilmek için hemen unutmalı,  
İnsanlığını unutmalı insan.  
Katı gerçek budur, kaçınılmaz.  
Kötülük yapmadan yaşanamaz.

Bertolt Brecht, *Üç Kuruşluk Opera* <sup>28</sup>

28 Türkçeye çeviren:  
Tuncay Çavdar.

“Hayat Kısa Ama Gün Uzun” adlı yapıtında Rabih Mroué, Robert Olen Butler’ın *Kesilme* başlıklı kısa hikâyeler toplamasında yer alan bir monologdan hareketle, izleyicinin bir cinayete suç ortağı edildiği bir performansın koreografisini gerçekleştirir. Butler’ın hikâye toplaması insanını kafası kesildikten sonra bir ila iki dakika arası bilincini yitirmediği ve aşırı heyecanlı bir ruh halinde bir insanın dakikada 160 kelime konuştuğu varsayımları ile açılır, amaç kafası kesilen bazı insanların son sözlerini ve düşüncelerini hayal etmektir. Mroué’nin performansı izleyicisine aşağıdakileri önerir (metin Bilal Khbeiz’e ait):

Eğer onu seyretmek üzere toplanmaktan, dolayısıyla onu kutlamaktan ve kutsamaktan veya reddetmekten ve kınamaktan kendimizi alabilirsek ölüm bize ulaşamaz... Ölümüne mahkûm edilenleri savunmak istiyorsak bunu yapmanın en iyi yöntemi infazı seyretmekten geri durmak olacaktır... Suç bir kez, kan döküldüğünde, işlenir. Ancak canlandırıldığında ve alkışlandığında bir kez daha gerçekleşecektir... Hiçbir sanat eylemi öldürme eylemine denk olamasa da, veya dökülen kanın yoğunluğunu gösteremese de, halkın alkışı bu ölümün canavarlığını en sadık şekilde yeniden üretme yetisine sahip eylemdir. Bu temsil, her işlenen suç her hangi bir pişmanlık olmadan izlememize olanak tanır. İnfaz ve kafa kesme eylemlerini temsil etmenin, birinin boynunun vuruluşunu göstermenin ancak daha sonra daha iyi kınamak için bir suç izleme arzumuzu güçlendirmesi bu yüzdendir. Belki de eve dönmeli ve kendimizi infazı seyretmekten mahrum bırakmalıyız, bu onları artık kınayamayacağımız anlamına gelse de. Kurbanların tek kurtuluş fırsatı bu olabilir. <sup>29</sup>

29 Rabih Mroué, “Life is Short Although the Day is Long” (“Hayat Kısa Ama Gün Uzun”), 2005.





Performansta, Mroué ve bir diğ er oyuncu izleyicinin önüne çıkıp tekrar tekrar ö ne eğ ilerek boyunlarını vurulmak üzere izleyicilere sunuyorlar. İzleyici, eğer cinayet eylemine ortak olmak istemiyorsa mekânı terk etmek zorunda. İmge ve eylemin edilgen tüketim mekânı olarak performans mekânını yerinden uğ ratması Mroué'nin yapıtı açısından merkezi önemde. İzleyicinin bakma, görme ve algılamayı aktif bir şekilde reddetmesine dayalı bir sanat yaratmak ne anlama gelebilir? İzleyicinin sanat yapıtından bu aktif şekilde yabancılaştırılışı yapıt açısından hayati önemde – yapıt, izleyicinin suç a iştirakini etkin bir şekilde kabul etmesini, bakmanın zevkini ve güç düzeniyle iş birliğini reddetmesini gerektiriyor.

Dolayısıyla zamansallaştırma sorunu “Hayat Kısa Ama Gün Uzun” açısından merkezi önemde, ve zamansal açılımı, ideal halinde, ilişki sel olmalı. Bu performansın etkili bir şekilde gerçekleştirilmesi için izleyicinin, performansın sonunu kendi halinde bekleyip alkışlamaktansa performansın hikâyesel uzam-zamanı içerisinde hareket etmesi gerekir. Gerçekten de, oyunun bu son anında izleyicinin alkışlaması, hem mahkûmun ölümünün alkışlanışına hem de sanatçının siyasi-estetik deneyimin tek üreticisi olarak kabul edilışine işaret ederdi. Bu performansın desteklenmesi için izleyicinin sadece bir eğ lence olarak sanat anlayışını aktif bir tavırla reddetmesi gerekmektedir.

Atıl bir nesneyi veya statik bir performansı estetik tüketime sunmaktansa hem “Hayat Uzun Ama Gün Kısa” hem de “Bir Gecede Dublörünüzü Nasıl Yaparsınız”, iş leyiş kiplerinin merkezine ilişki sel olanı yerleştirirler. Böylece sanatsal pratiklerin, sanat ve izleyici, gerçeklik ve kuram arasında mevcut varsayılan mesafeyi bozmalarına veya yerinden oynatmalarına olanak sağ larlar. Bunu, edilgen bir şekilde tüketilmesi gereken, sanatsal ö zerklığın pırıl pırıl ve sızdırmaz mekânı olarak sahne veya enstalasyonu üretken bir şekilde yerinden ederek gerçekleştirirler. Böyle yapıtlar yerelliğ in, açğ özlü bir küresellik tarafından tüketilecek kolay tanınabilir bir fark mekânı olarak ü retilmesine direnir. Böyle yaparak yerelliğ in küresel tüketiminin statik senkronik ilişki selliğ inin yerine, sanatın bir eylem sahnesi olarak gerçekleştirilme olasılığ ına dayalı bir ilişki selliğ i koyarlar.

O zaman, Brechtçi ruhtan uzaklaşmadan, sanatın güç ve gücün müstehcen aş ırılığ ını görselleştirmeye nasıl yardımcı olabileceğ ini ama aynı zamanda “yoksulluk ve eziyetin estetikleştirilmesinden –ki bu sanatsal değ er üretiminde yeni bir sö mürü biçimi bulmaktan başka bir şey olmazdı–” nasıl kaç ınabileceğ ini sormaya devam etmeliyiz.<sup>30</sup> Helmy ve Mroué örneklerinde enstalasyon ve performans mekânlarını bozan ve altüst eden sanatsal pratiklerin, sanatç ıyı belli bir estetik, kültürel veya siyasi deneyim ileten bir metanın satıcısı,

30 Milica Tomić, “Reading Capital” (“Kapital'i Okumak”), 2005.

31 Min, "Aesthetics" ("Estetik"); Jacque Rancière, "The Misadventures of Critical Thinking" ("Eleştirel Düşüncenin Başına Gelen Aksilikler"), konuşma metni, *Aporia*, 24:2, 2007, s. 32.

izleyiciyi de sanatta somutlaşan kültürel veya jeopolitik bir deneyimin edilgen tüketicisi olarak gören neoliberal anlayışı nasıl çözebildiğini gördük. Eğer sanat "deneyim geliştirme," "gelmekte olan bir topluluğu öngörme" veya "toplumsal uzlaşmazlığı teşhir etme"<sup>31</sup> kapasitesine sahip olabiliyorsa, o zaman belki de sanat özerk bir nesne olma, sanatçı da özerk bir fail olma konumundan feragat etmek zorunda kalabilir. ✘

YAZARIN NOTU: Leila El Shakry'ye bana güncel sanat dünyasını tanıttığı ve beni bu makalede üzerinde durulan sorunlarla ilgili düşünmeye teşvik ettiği için teşekkür etmek isterim. Contemporary Image Collective/Güncel İmge Kolektifi'ne (özellikle Hassan Khan, Edit Molnar ve Aleya Hamza) ve aynı zamanda WHW'ye bu metnin ilk taslaklarına yaptıkları faydalı yorumlardan ötürü teşekkür borçluyum.

**OMNIA EL SHAKRY** California Üniversitesi Tarih Bölümü'nde doçent ve *Büyük Toplumsal Laboratuvar: Sömürge Dönemi'nde ve Sömürge-Sonrası Dönemde Mısır'da Bilgi Konuları* isimli kitabın yazarı. Halihazırda çalışmalarını günümüz görsel sanatlarında siyaset-estetik ilişkisini içerecek şekilde modern Mısır'a doğru genişletmekle uğraşiyor. Yazıları *Third Text* ve *e-flux* dergilerinde yayımlanıyor.



# Dense Objects and Sentient Viewings:

## Contemporary Art Criticism and the Middle East

### Omnia El Shakry

At a recent exhibit at SFMOMA of Emily Jacir's "Where We Come from" (2001-2003) the museum staff felt compelled to add additional text to their usual write up.

SFMOMA is committed to exhibiting and acquiring works by local, national, and international artists that represent a diversity of viewpoints and positions. Works of art can engender valuable discussion about a range of topics including those that are difficult and contested, such as the Israeli-Palestinian conflict.<sup>01</sup>

01 Texts taken from, 'Frequently Asked Questions', SFMOMA, Emily Jacir Exhibit, 2008.

Jacir's project was – in effect – an interactive photodocumentary in which she enacted various different requests from Palestinians living in the diaspora who are unable to go to Palestine. For example, she asked,

'If I could do anything for you, anywhere in Palestine, what would it be?' The requests that followed ranged from the mundane to the poetic and from the specific to the expansive: 'Go to Haifa and play soccer with the first Palestinian boy you see on the street.' 'Go to the Israeli post office in Jerusalem and pay my phone bill.' 'Go to Bayt Lahia, and bring me a photo of my family, especially my brother's kids.' 'Climb Mount Carmel in Haifa and look at the Mediterranean from there.'

The final work included Jacir's snapshots along with the text of the requests she received, printed in both English and Arabic.

Clearly, museums mediate the viewing experience of art by grouping certain works together ('Islamic world', 'Middle Eastern art', 'Contemporary Art in Beirut'), by the placement of objects and installations, and by providing wall-text, for instance to provide art-historical context or an explanation of how the work was made. Yet, rather than view Jacir's work in art-historical terms of comparability – such as through ideas of diaspora, journey, and exile – the work was seen primarily through the prism of politics.

So why did SFMOMA feel obliged to provide extra-textual information about the work and about its political content? While a functionalist explanation would ask questions about the

Canan Şenol,  
*İbretnüma* | Exemplary, 2009

museum's trustees and the possibility of a politically motivated intervention into the audience's understanding of the art work, we should consider the possibility that the curatorial staff – like much of contemporary Anglo-American art criticism – views the Middle East, and Palestine in particular as a densely saturated metonym for politics. In any case, neither interpretation is exclusive of the other.

### Dense Objects

In the previous example of Emily Jacir, Palestine was constituted as a nodal point, one that reproduced the Middle East as a dense object that was at once opaque and transparent. I say 'opaque' because her work was made to represent a manifestly different or exotic world, and 'transparent' because it nonetheless conformed to certain normative conventions for viewing the Middle East.

The presentation of Jacir's work as 'purely' political is indicative of wider curatorial issues in the representation of Middle Eastern art, and perhaps even non-Western art. In particular, the reception of her work as eminently 'localized' and particular (that is to say, specific to Palestine-Israel) is indicative of wider trends that view Western art as marked by universal themes appealing to a global audience, while artworks from the Middle East and elsewhere are marked by their 'particularity', for example, war and conflict or religious traditions. 'Art', Hannah Feldman and Akram Zaatari insist, cannot 'be made to represent geo-political identities without falling back on extreme simplifications.'<sup>02</sup>

The so-called dichotomy of the local and the global is thus shaped by a very particular geo-political understanding of the world. It is one in which 'the West' aspires to universality and globality, as the universal arbiter of aesthetic judgment, while 'the rest' are consigned to a locality that can only be admitted if they represent their identity in terms palatable to a blossoming multi-culturalism that seeks to grasp, and appropriate, cultural difference. Clearly, parallels may be found elsewhere in postcolonial and/or post-socialist contexts. Thus, Igor Zabel, formerly senior curator at the Museum of Modern Art in Ljubljana, has discussed the Russian context and the curatorial constraints surrounding the presentation of works of art that cannot be seen solely as art, but must always be inflected by their locale (a 'Russian essence', for example), while Western art exists in itself as iconic representative of 'contemporary art.'<sup>03</sup> While all contemporary art is clearly 'constitutively stained' by its location, only non-Western art is expected to have questions of identity function as a touchstone.<sup>04</sup> Discourses of hybridity – so highly developed in art critical discourse – only serve to buttress this false dichotomy of the local and the global by assuming a (non-Western) space of cultural purity that is cross-pollinated with a universalist cosmopolitanism.

**02** Hannah Feldman and Akram Zaatari, 'Mining War: Fragments from a Conversation Already Passed', *Art Journal*, 66: 2 (2007), 49-67 (p.50).

**03** Igor Zabel, 'We and the Others', *Moscow Art Magazine*, 22 (1998).

**04** See Saba Mahmood on Judith Butler's discussion of the way in which theoretical formulations, purportedly universal and abstract, are 'constitutively stained' by their examples, *Politics of Piety: The Islamic Revival and the Feminist Subject* (Princeton: Princeton University Press, 2005), p. 163.

In point of fact, however, certain artistic works appear to lend themselves to such dichotomous viewing, and I am thinking in particular of Shirin Neshat and Ghada Amer as the most obvious examples, and also of their prominent status in the globalized art circuit. When I refer to dichotomized or binary thinking I am talking about ‘either/or’ thinking – in which categories appear to be pure and unsullied, such as local/global, tradition/modernity, public/private, or politics/aesthetics. Middle Eastern artists whose work has reified such binary splits as tradition and modernity as particularly heightened in an ‘Islamic’ context, such as Neshat and Amer, have thus been propelled to the forefront of globalised artistic production in the biennial circuit. The absence of any sustained critique of the Eurocentric binaries underlying their artwork is nothing short of astonishing.

### **Shirin Neshat: ‘the tyranny of culture’**

Shirin Neshat’s acclaimed photographic series, ‘Women of Allah’ (1993-1997), as well as her video trilogy provide a useful point of entry for thinking about questions of aesthetics, locality, and globality. By and large her work has received critical acclaim from art critics, curators, and scholars alike. Igor Zabel stated:

When I first saw Neshat’s photographs at the 1995 ‘Transculture’ exhibition in Venice, I immediately thought that I recognized the represented person: I ‘knew’ I was looking at an Islamic terrorist. But an essential part of this reaction was a feeling of a gap, an inconsistency. Because of this gap, I was able to distance myself from my first impression and recognize in them a mixture of old and more recent stereotypes and preconstructed ideas about the ‘Orient,’ the Middle East, and the Muslim world. The phantasmic mixture of spirituality, poetry, fanaticism, and violence did not however, disappear after this insight. Rather, it changed its role. The divided world we live in is not a fiction; representational stereotypes that function as divisive mechanisms cannot simply be dismissed. An important effect of Neshat’s photography is that they prompt us to rethink our own position in this divided world and our relationship to Others.<sup>05</sup>

**05** Igor Zabel, ‘Women in Black’, *Art Journal*, 60:4 (2001), 17-25 (p. 25).

While Zabel is quite right to point to the way in which ‘the divided world we live in’ is an *effect* of representational stereotypes, the key question I want to pose is – in what ways do Neshat’s photographs and videos conform to geo-politically normative ways of seeing the Middle East? In particular, how do they represent the ‘locality’ of the Middle East to the Western viewer?

In ‘Rapture’ (1999), an installation of two 13-minute films projected on opposite walls of a gallery, the viewer stands in the middle and observes as women and men occupy the different screens. Michael Rush discusses the installation as follows:



- 06** Michael Rush, 'Imperfect Lives', *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 21:3 (1999), 64-71 (p. 71).
- 07** See Slavoj Žižek, *Tarrying with the Negative: Kant, Hegel, and the Critique of Ideology* (Durham: Duke University Press, 1993), chapter 6, on the Other as a source of fear and desire, marked by excessive enjoyment. Of the misunderstood nature of ululation see, for example, Peter Matthews who glosses it as 'the Muslim women's dreadful war whoops, echoing over the Casbah', in 'The Battle of Algiers: Bombs and Boomerangs', in *The Battle of Algiers* booklet accompanying the Criterion Collection DVD release (2004), 6-11 (p. 9).
- 08** Neshat, Interview with John LeKay, *heyoka magazine*. <http://heyokamagazine.com/HEYOKA.4.FOTOS.ShirinNeshat.htm>. See also her discussion of women, nature, and culture – similarly mired in stultifying binaries, Shirin Neshat and Babak Ebrahimian, 'Passage to Iran', *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 24: 3 (2002), pp. 44-55.
- 09** Hamid Dabashi, 'Border Crossings: Shirin Neshat's Body of Evidence', in *Shirin Neshat* (Edizioni Charta, Milano, 2002), pp. 36-59.
- 10** *Ibid.*, p. 41.

They stare (some sternly, some blankly) for what feels like minutes until one of them initiates an 'ululation', the persistent single-note vocalizing and wagging of tongues side to side that is unlike any other sound. To the Western eye and ear it is an extraordinary moment... Neshin [sic] places the viewer literally in the middle of the metaphoric gender wars being waged on opposite walls. Her approach is a subtle one, allowing for sympathy for both sides of this great divide.<sup>06</sup>

Two key markers of identity stand in for the Middle East: the 'ululation', that polysemic sound so frightening and confounding to the Western ear that it constitutes the veritable mark of the other, and the metaphoric 'gender wars.'<sup>07</sup> 'Rapture' fits neatly into the prevailing conception of Middle Eastern societies as marked by peculiar cultural habits (ululation, veiling, and the like) and torn asunder by gender asymmetries. Perhaps these are the musings of art critics who are unfamiliar with the context and meaning of Neshat's work's – well meaning misinterpretations, if you will. But Neshat herself references her work as embodying a non-Western aesthetic and sentiment, 'an intuitive tendency to see the world with an eye that is less rational but more emotional'.<sup>08</sup>

Hamid Dabashi, a scholar at Columbia University who has been increasingly taking up questions on Middle Eastern visual culture is perhaps Neshat's most eloquent supporter – placing questions of locality at the forefront of his nuanced readings. In a discussion of the 'global gaze' versus the 'local look', Dabashi faults both global and local audiences for misreading Neshat.<sup>09</sup> Viewing her artistic corpus as a series of complex border crossings, East-West, Male-Female, sanctity-sensuality, body-soul, prophetic-poetic, home-exile, he argues that her work is locally subversive (challenging the prison house of culture) and globally transgressive because of her dissident aesthetics.<sup>10</sup>

Thus, he criticizes global art critics who view Neshat and other international artists as coming from nationally distinct cultures in need of communicating their aesthetics *inter*-nationally. Rather, he views such art as defying distinct moral, political, social, and cultural boundaries. As well, he critiques the 'local look' of Iranians, Muslims, and those who claim to speak for the third world, as being bewildered because they assume the Orient and Occident as fixed distinct entities and paint a static East to a dynamic West. Critiquing those who have labeled Neshat self-Orientalizing, he states, 'it is constitutional to the very act of border crossing she performs that she must take the culturally private to the globally public'.<sup>11</sup> By performing the veil she takes the privacy of her local Iranian aesthetics to the public domain of her global audience, and in the process bypasses her global admirers and nativist critics.<sup>12</sup>





- 11 Ibid., p. 43.  
 12 Ibid., pp. 44-45.  
 13 Ibid., p. 42.

While I agree with many of Dabashi's points, especially that many of Neshat's admirers and detractors have missed key transgressive elements of her artwork, I cannot but disagree with his final assessment. It seems to me that even though he thinks the idea of nations and cultural units of analysis are moot – he still retains the category of culture as central, indeed going so far as to discuss the 'tyranny of cultures and the prison house of their national identity.'<sup>13</sup> Dabashi himself seems to remain mired within the unit of analysis he seeks to dismiss.

### **The Local and the Global: the question of hybridity**

In the formulation of the dichotomy local aesthetic/global audience (and one could substitute local content/global form) the category of culture defines the idea of locality as largely anthropological. That is to say, the local is equated with 'culture', 'religion', 'tradition', and 'the private' – and the global with 'modernity', 'cosmopolitanism', and the 'public' as an open sphere of exchange and debate. Thus, if we look at discussions of Shirin Neshat and Ghada Amer we can see that the 'local' Middle East (in implicit contrast to the 'global' West) comes to stand in for a series of binaries: public-private, male-female, politics-religion, tradition-modernity.

Allow me to clarify by taking an example from Ghada Amer's work: in her exhibit 'Private Room', displayed at New York City's P.S.1 in 2000, she presents:

fifteen satin garment bags suspended from a rod stretched between two walls... and shimmering with reflected light... Their sheer beauty beckoned visitors closer; the curious were rewarded with embroidered texts stitched across the surface of each suspended object.

The physical presence of heavy, life-size garment bags evokes the figures of women concealed in chadors increasingly seen in Amer's native Egypt. Amer has expressed dismay at the religious conservatism that often circumscribes the sartorial, personal, and professional choices of Egyptian women. Recalling the less constrained lives of Egyptian women in the 1970s, when her family moved to France, she laments the impact of conservative Islamic law on women's attitudes towards their own bodies. In a recent interview, she described her own experience of this effect: 'When I go home, I feel so conscious of my body, every time, conscious of the relationship to the body of everything I wear. Everything is so hidden that if you have a finger out, it becomes the focus of sexuality.' Amer has identified her work as 'a vengeance against this.'

The texts embroidered on the garment bags of 'Private Room' present the multiplicity of Islamic attitudes towards women, countering the sometimes monolithic gender politics of religious conservatism. As Amer explains, she 'took all the

sentences that speak about women from the Qur'an and embroidered them in French'... The scale of the piece was partly determined by the Qur'an itself, as the number of embroidered bags was set by her wish to include every text in which women are mentioned. Setting all of the statements side by side, she highlights the diversity of viewpoints expressed in the holy book and takes issue with the narrow perspective on women promulgated by some Egyptian authorities today.<sup>14</sup>

- 14** Laura Auricchio 'Works in Translation: Ghada Amer's Hybrid Pleasures', *Art Journal*, 60:4, Winter 2001, 27-37, (p. 30). See also Olu Oguibe, 'Love and Desire: The Art of Ghada Amer', *Third Text*, n.55, Summer 2001, pp. 63-74.

Ghada Amer is defined by Laura Auricchio in terms of 'hybrid pleasures', but what kind of 'hybridity' is invoked in Amer or Neshat's work? To answer this question we need to explore both the forms of locality and globality that are read into their work. In both Neshat and Amer locality is configured in culturalist and gendered terms, whether as 'women concealed in chadors' or Qur'anic texts on women. The equation of locality with tradition and culture is symptomatic of a larger tendency to view the local as an anthropological artifact, while the global is marked by its modernity and contemporaneity. Quite simply, to be local is to be the object of anthropological inquiry and to be global is to be contemporary.

The only way, then, in which the local can be de-provincialized from the perspective of Western art critics is through a notion of hybridity – through Amer's translation of the Qur'anic texts into French or her use of garment bags, or through Neshat's use of a Philip Glass score, or the installation as an artistic form. Above all, however, hybridity emerges from the possibility of the *critique* of local culture. Thus, Neshat exemplifies critique by juxtaposing Forough Farrokhzad's secular feminist poetry to images of devout Muslim women; as Amer juxtaposes the Qur'an (simplistically represented as the unmediated embodiment of authoritative tradition) and its contemporary delimitation. This is why almost all descriptions of Neshat and Amer must point to their cultural hybridity (the development of a hybrid vernacular in the case of Neshat and hybrid pleasures in the case of Amer) – precisely because art critics assume that to escape the 'tyranny of (local) culture', one must be hybrid. In other words, the critique of the local must be situated in a global cosmopolitanism.

In the aforementioned discussion of Amer the art critic puts forth what she calls an optimistic notion of cultural hybridity for understanding Amer's piece and postcolonial societies more generally. Hybridity, she states, can be seen as 'revealing the essentially mixed and always unstable nature of language and social relations. Rather than presuming preexisting differences among all cultures, the artist who makes hybridity visible highlights a constant state of interaction among all cultures and

15 Auricchio, 'Works in Translation', p. 33.

16 Ibid.

17 See, for example, Laura U. Marks, 'What is That and Between Arab Women and Video? The Case of Beirut', *Camera Obscura* 54, 18:3 (2003), pp. 43-44.

18 Zabel, 'We and the Others.'

19 Coexisting cultural levels could then, through synchronic analysis be ordered diachronically, within the framework of a universal 'world history.' See Reinhart Koselleck, *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*, trans. by Keith Tribe (Cambridge, MA and London: MIT Press, 1985), pp. 231-288.

shatters illusions of cultural purity.'<sup>15</sup> Her view draws on Yuri Lotman's notion of a semiosphere marked by the 'asymmetry, heterogeneity, and interaction' of multiple languages.<sup>16</sup>

The problem with hybridity, of course, is that it actually does often assume an unsullied space of cultural purity that is cross-pollinated with a universalist cosmopolitanism – the native whose culture is disrupted by coloniality, travel, or exile. Hybridity in other words is based on a uni-directional binary model (colonizer-colonized; East-West; local-global). For example, would the notion of hybridity apply to Anglo-American artists? Is Trevor Paglen hybrid because he escapes the 'prison house' of American jingoism and militarism? Or is he simply engaged in counter-hegemonic artistic practices?

Laura Marks poses a similar dichotomy for the Beirut arts scene, discussing the 'global in the local' as the question of an international style (the contemporary 'biennale style') and local emplacement. But her account is equally marred by a Eurocentric historicist narrative – in her discussions of the temporal 'lag' in the artistic production of the region and the notion that these regions will eventually 'catch up' with new artistic and conceptual practices, such as installation and video based work.<sup>17</sup> Her narrative is one of belatedness – the local's late arrival to the global scene of conceptual art.

The issue of contemporaneity and belatedness returns us to Igor Zabel's questioning of the implicit equation of 'Western' and 'contemporary' art within art historical criticism.<sup>18</sup> Indeed, one can argue that this is linked to a much longer standing Enlightenment historical tradition that Reinhart Koselleck has referred to as the assertion of the 'noncontemporaneity of the contemporaneous,' that is to say, the notion that diverse histories (European and non-European), although occurring simultaneously, became 'nonsimultaneous.'<sup>19</sup>

In fact, the idea of the non-simultaneity of the Middle Eastern present, or its regression, is consistently put forth by artists like Amer and Neshat themselves. Above all, their work is under girded by a Eurocentric historicist narrative: the Pahlavi era and the Sadat era are presented, in keeping with Western historicist narratives of progress, as one of convivial socio-sexual relations. This is why their invocation of tradition is always synchronic and static rather than diachronic – marked by the complete absence or invisibility of historical change (at best) or the notion of regression (at worst). When the local is invoked by these artists and critics, in other words, it is as an ossified tradition, rather than as a living, embodied, contested tradition.

In sum, most critics view the possibility of critique – or more precisely critical artistic practice as emanating from the space of a global public sphere, one marked by hybridity, but only when produced by 'local artists.' Why presume a hermetically sealed

20 See Timothy Mitchell, 'The Stage of Modernity', in Mitchell (ed.), *Questions of Modernity* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000), pp. 1-34.

21 Susette Min, 'Aesthetics', *Social Text* 100, vol. 27, no. 3 (2009).

22 Jason Read develops Foucault's idea of homo-economicus as defined by an anthropology of competition (rather than exchange, as in classical liberalism) in 'A Genealogy of Homo Economicus: Neo-Liberalism and the Production of Subjectivity', *Foucault Studies* 6 (February 2009), pp. 25-36.

23 Compare Lyle Ahston Harris and the complex critique of the historical image of Sarah Baartman, the so-called Hottentot Venus (in his photograph 'Hottentot Venus 2000'), which places the question of audience and the spectatorial fetishised consumption of the Other at the center of the work.

'local' that is provincial and a 'global' that is cosmopolitan? Why not view artistic production like modernity itself, as something produced *across* the space of historical and cultural difference?<sup>20</sup>

### Sentient Viewings

Once critical artistic practice is understood, not as the static communication of local aesthetics to a global audience, but rather as a dynamic experience that is produced across the space of human difference, then questions of relationality become crucial.

This is part of what Susette Min has called for in our reconsideration of art itself:

Rather than see art as a materially finite object or event... [we can see that] art is also a critical and incomplete encounter. What remains to be explored further is the role of the relational within aesthetic experience. In contrast to focusing on how an autonomous object emanates the very elements that lead to the transcendent experience of a viewing subject, how might we, for example, expand on George Yudice's or Grant Kester's work on artists who engage dialogically with a community, who foster an experience that leads to the radiation, touch, conversion of an aesthetic's distributive value – an attentive looking – into the caring for the other?<sup>21</sup>

In the context of artistic production in the Middle East, I suggest that we turn to the Brechtian method. If we understand the Brechtian legacy, in part, as the rejection of the notion of art as a culinary experience – one that is embodied in the notion of a 'marketplace' of ideas, art works, etc. – then we can attempt to shift away from a neoliberal model of artistic consumption and production.

By neoliberalism I refer to a social and economic system based on an anthropology of competition and the creation of a subject of interest (a self-interested individual) locked in competition.<sup>22</sup> Within a neoliberal framework the art viewer functions as passive consumer of a cultural or geo-political experience embodied in art; while the artist sells a commodity which purveys a particular aesthetic, cultural, or political experience. This is clearly manifest in today's geo-political moment in which the production and consumption of war as an aesthetic artifact has made its appearance in insidious and unexpected ways. To posit the question, then, 'What keeps mankind alive?' is, one hopes, to subvert neoliberal subjectivity by moving towards the idea of the viewer as an accomplice in art and the artist as engaged in a collective experiment.

Thus, in our previous examples of Neshat and Amer 'locality' was offered up as an image of anthropological spectacle in which the consumption of the Middle Eastern female was as an over-determined object.<sup>23</sup> This recuperation of an 'indigenous subject'



in the face of a recalcitrant modernity represents the Middle East as a backwater of tradition in need of social transformation and uplift. This is in keeping with the implicit historical narratives embedded in art criticism that anxiously and condescendingly await a new Middle East – one that has ‘caught up’ with the West and its aesthetic, gender, or secular practices. Rather than maintain a derisive attitude towards an aesthetic object of study – viewing it as backwards or ideologically ‘naïve’, the analyst can take the stance of co-producer of knowledge. Within this context critique will be a dialogical encounter between the self and the other, between artist and audience, between local and global – responding to the Brechtian imperative to ethically engage the viewer, without condescension or derision, to become an active participant.

**24** ‘Tales Around the Pavement’ (Cairo: Contemporary Image Collective, 2008). Also noteworthy is the recent work of the Kharita collective (comprised of artists and writers Malak Helmy, Shahira Issa, and Nida Ghouse) which embodies the possibility of an ongoing engagement with neoliberal transformations in Cairo’s urban fabric. By actively engaging and contesting the larger political, economic, and social forces that shape the space in which art is produced, the Kharita collective brings together an assemblage of collective thought (artists, academics, curators, architects, and urban planners) to draw attention to the ‘mechanisms by which place is articulated in our imaginary and practices.’ [www.pericentreprojects.org](http://www.pericentreprojects.org)

**25** ‘Tales Around the Pavement’, p. 39.

To take an example, a series of recent art interventions in 2007-2008 within the urban space of Cairo demonstrate the way in which art can transform the viewer from a passive consumer of the object towards what I am calling a ‘secret sharer.’ In ‘Tales Around the Pavement’, curated by Aleya Hamza and Edit Molnar and ‘staged in the streets of downtown Cairo, seven local artists, designers and architects produced new low budget projects that subtly disrupted the urban landscape of the city by creatively reinventing some of the guerrilla-style tactics and survival strategies employed by Cairo dwellers on a daily basis.’<sup>24</sup>

In ‘How to Make Your Body Double Overnight’ (or the ‘Koshk’ project), Malak Helmy transformed an abandoned kiosk into something akin to a magic box, by covering it with gold paper and creating a velvet midnight blue curtain to conceal an imaginary person behind a window. She added a sign ‘write your wish, deposit it into this box, come back tomorrow and you may see what you desire’ above a slit on its facade. As individuals began to submit their wishes on pieces of paper Helmy would transform them into visual images that would be displayed by the following evening on the facade of the kiosk. What transpired could have hardly been anticipated. Individuals submitted wishes that ranged from the material (a fridge, hajj, 10,000 pounds) to the fanciful (a desire to fly, dinosaurs to take over the city), to the overtly political (a revolution). Overnight the kiosk was transformed from a derelict edifice into a projective space for material, political, and social fantasies. For example, one individual scribbled on a scrap of paper:

- My wish is
- 1- Civil disobedience
  - 2- pomegranate juice
  - 3- stability with no boredom
  - 4- no mubarak, no gamal mubarak, no muslim brotherhood, no ayman nour, and no america<sup>25</sup>



But like other urban interventions that challenge the monolithic vision of political authority and urban stability (the street hawker, the busker), the kiosk became subject to the vicissitudes of political control. Eventually, a series of interventions by Egyptian police dressed in civilian attire attempted to muffle the politically ‘inappropriate’ desires of the kiosk users, even going so far as to conscript the caretaker of the neighbouring building as a spy in order to smoke out politically offensive wishers. In the event, two days before the end date of the project the kiosk was vandalized – paper was removed, then the slit, then the illustrations. But as Helmy notes, ‘for ten days it was a soft, ephemeral, fantastical space in the city.’<sup>26</sup>

26 Ibid., p. 48.

As a space of artistic production the kiosk eschewed the notion of the artist as the sole generator of aesthetic value, opting instead to create a collective social experiment. At a formal level, it took the modular form of the kiosk – understood as the prosaic space of quotidian economic exchange – and opened it up as a space of fantasy, but one that remained intimately tied to questions of economic and social urgency. This was visible in the sheer number of requests for financial assistance or political transformation, not to mention the actual policing of the kiosk as a site of potential insurgency. As Brecht reminds us, the aesthetic representation of the complexity of socioeconomic relations and political repression can be enabled through innovations in form and technique that draw upon what is already at hand. Stated differently, it is, as Jameson notes, proof ‘that reality is theoretical.’<sup>27</sup>

27 Fredric Jameson, *Brecht and Method* (London: Verso, 1998), pp. 84–85.

Beyond a space of artistic production, the kiosk was also a site of active conglomeration, a space in which artists (at one point Helmy invited artistic collaborations in the representation of wishes), wishers, and desires could interact together, if even under the watchful eye of the repressive state apparatus. What could better embody the idea of art as ‘an Experience that leads to the... conversion of an aesthetic’s distributive value – an attentive looking – into the caring for the Other?’ What might art mean once it enables the act of active listening (an *ecoute*, in the psychoanalytic sense)?

### Bestial acts

What keeps mankind alive?  
The fact that millions  
Are daily tortured, stifled, punished, silenced, oppressed.  
Mankind can keep alive thanks to its brilliance  
In keeping its humanity repressed.  
For once you must try not to shirk the facts:  
Mankind is kept alive by bestial acts.  
Bertolt Brecht, *The Threepenny Opera*

In ‘Life is Short Although the Day is Long,’ Rabih Mroué choreographs a performance piece in which the viewer is made

complicit with murder, based on a monologue by Robert Olen Butler in his collection of short stories *Severance*. Butler's collection begins with the hypothesis that the human head remains conscious for one to two minutes after decapitation, and that in a heightened state of emotion individuals speak at the rate of 160 words per minute, in order to imagine the final words and thoughts of several decapitated individuals. Mroué's performance piece postulates the following to its audience (text by Bilal Khbeiz):

Death cannot reach us unless we refrain from gathering to watch it, and hence celebrate it and bless it or refuse it and condemn it... If we want to defend those condemned to death, the best means would be to refrain from watching the execution... The crime takes place once, when the blood is shed. But it also takes place another time when it is enacted and applauded... Even if no art can be equivalent to the act of killing or can show the density of the blood being shed, the applause of the public is destined to be the one capable of reproducing, with the most fidelity, the monstrousness of this death. This representation allows us to watch the crime free of any remorse. This is why, representing executions and decapitations, showing the act of beheading, only reinforces our desire to watch a crime so as to be able to condemn it better later on. Perhaps we had better decide to return home and deprive ourselves from watching executions even if that means that we will not be able to condemn anymore. This may be the victims' only chance of coming through.<sup>28</sup> In the performance Mroué and a fellow actor step out in front of the audience, time after time, bending over to offer up a head for decapitation. The audience must leave in order not to be complicit with the act of murder. Central to Mroué's piece is its dislocation of the space of performance – as one of passive consumption of image and action. What might it mean to create art that is based on the active refusal of the audience to look, see, or perceive? This active estrangement of the audience from the work of art is crucial to the piece – it requires the audience to actively admit its complicity, to refuse the pleasure of the gaze and their complicity with the order of power.

28 Rabih Mroué, 'Life is Short Although the Day is Long', 2005.

The question of temporalization is, thus, central to 'Life is Short Although the Day is Long', and its temporal unfolding is, ideally, relational. For the effective actualization of the piece, the audience must act within its diegetic time-space, rather than placidly wait for its end and applaud. Indeed, in this instance the audience's applause would simultaneously signal the applause for the death of the condemned and the recognition of the artist as sole generator of a politico-aesthetic experience. The piece



requires for its instantiation that the audience actively reject art (or beheading for that matter) as mere entertainment.

Rather than the delivery of an inert object or static performance for aesthetic consumption, both 'Life is Short Although the Day is Long' and 'How to Make Your Body Double Overnight' place the relational at the center of their mode of operation. They thus enable artistic practices that disrupt or dislocate the supposed distance between artist and audience, reality and theory. They do so by productively dislocating the stage or the installation as a pristine and hermetic space of artistic autonomy that is to be passively consumed. Such work resists the production of locality as an identifiable space of difference to be consumed by a voracious globality. In so doing, they replace the static synchronic relationality of the global consumption of locality, with a relationality that is based on the possibility of art as a scene of action.

In keeping with the Brechtian spirit, then, we must continue to ask how art can help to visualize power and its obscene excess, yet also avoid 'the aestheticisation of poverty and suffering – which would just be another form of exploitation in the generation of artistic value.'<sup>29</sup> In the examples of Helmy and Mroué, we saw how artistic practices that disrupt or subvert the space of installation and performance can undo the neoliberal conception of the artist as the seller of a commodity that conveys a particular aesthetic, cultural, or political experience and the viewer as passive consumer of a cultural or geo-political experience embodied in art. If art can have the capacity to 'foster an experience', to 'anticipate a community to come' or 'to expose social dissensus',<sup>30</sup> then perhaps it may have to forego its position as autonomous object and the artist as autonomous agent. ✖

29 Milica Tomić, 'Reading Capital', 2005.

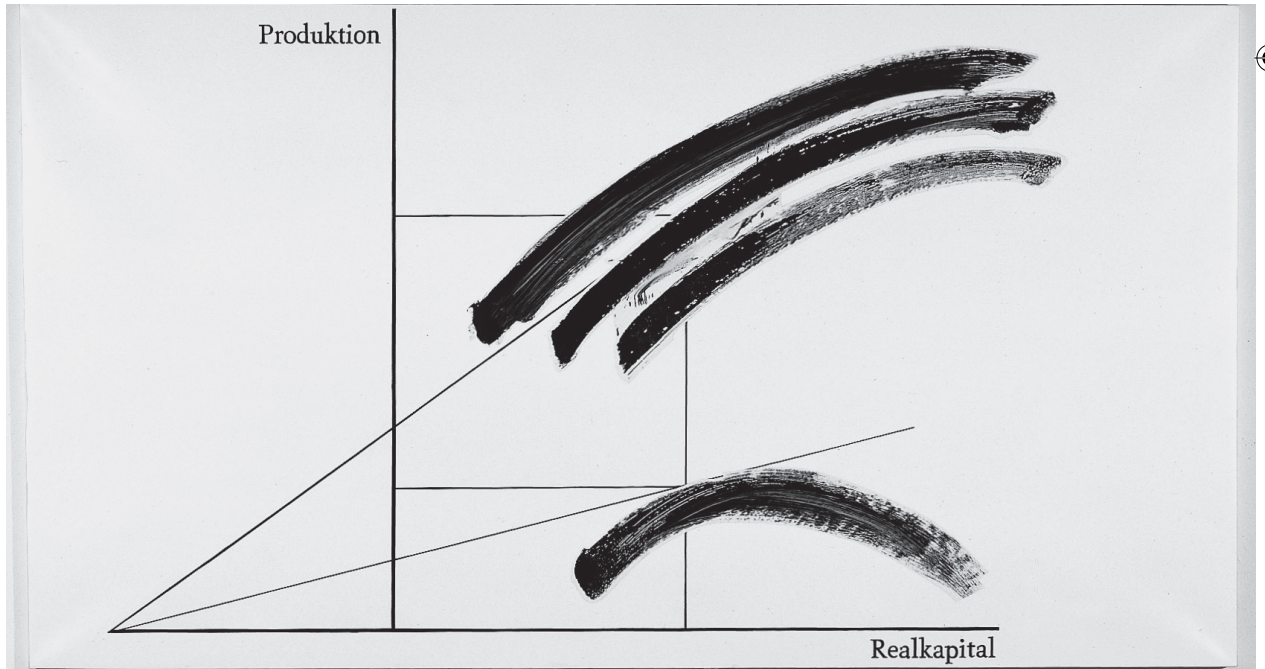
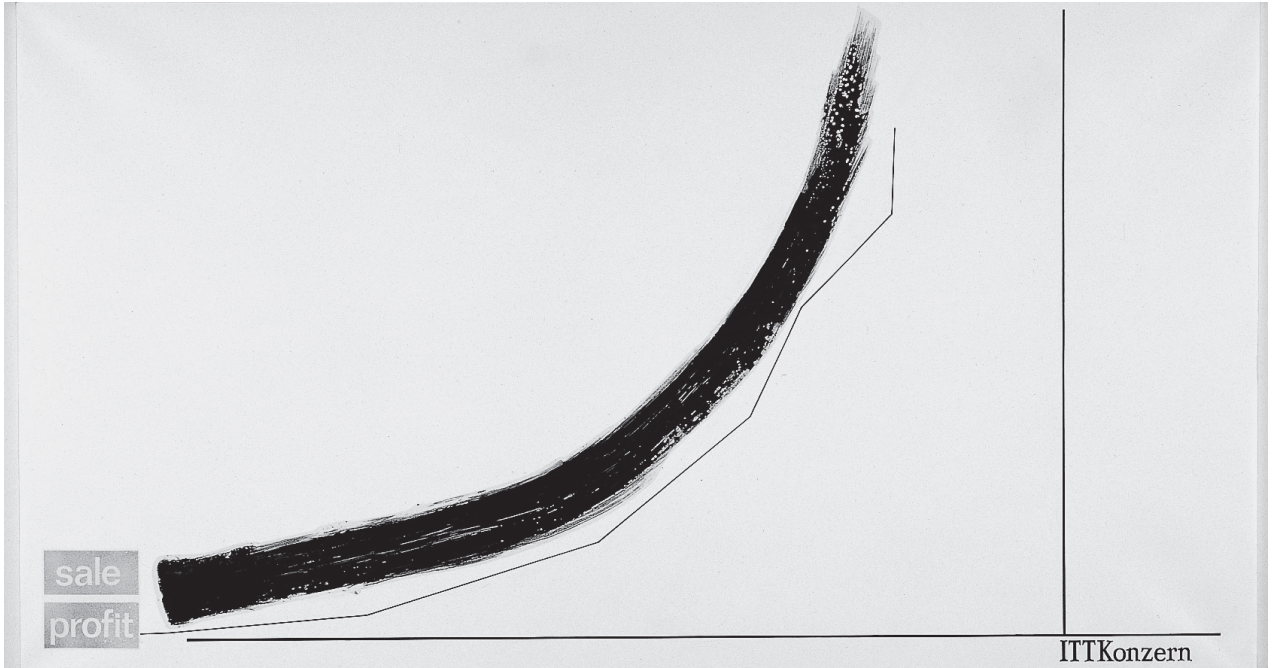
30 Min, 'Aesthetics'; Jacques Rancière, 'The Misadventures of Critical Thinking', lecture transcription, *Aporia*, 24:2, 2007, p. 32.

**AUTHOR'S NOTE:** I would like to thank Leila El Shakry for introducing me to the world of contemporary art and provoking my thinking on the questions addressed in this essay. I am grateful to the curators and members of the Contemporary Image Collective (especially Hassan Khan, Edit Molnar, Aleya Hamza), as well as WHW, for providing helpful feedback on earlier versions of this text.

**OMNIA EL SHAKRY** is an Associate Professor of History at the University of California. She is the author of *The Great Social Laboratory: Subjects of Knowledge in Colonial and Postcolonial Egypt*. She is currently expanding her work on modern Egypt to include the relationship between politics and aesthetics in the contemporary visual arts, with articles appearing in journals such as *Third Text* and *e-flux*.







KP Brehmer, *Reel Sermaye - Üretim* | *Real Capital - Production*, 1974

**Peynir gidince delik  
nereye gidiyor?**

**What happens  
to the hole  
when the cheese  
is gone?**

**[ Bertolt Brecht ]**

# Ofis ile Sahne Arasında Bir Yerde:

*Bir Dramaturg Odasından Çıkar, Bir Küratör Sahneye Girer*<sup>01</sup>

Eda Çufer

**01** Başlık Bertolt Brecht'in "Günlük Tiyatro Üzerine" adlı şiirinin bir mısrasına gönderme yapmaktadır: "Soyunma odasıyla Sahne/ Arasında bir yerde/ Bir oyuncu odasından çıkar/ Sahneye bir kral girer." *Poems on Theatre (Tiyatro Üzerine Şiirler)* içinde, çev. John Berger (Londra: Scorpion Press, 1961)

**02** Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory (Estetik Kuram)* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996)

**D**ramaturg, küratör, editör. Bu meslekler genellikle kurumlarla ilişkilendirilen ve dolayısıyla –Adorno'nun tamamıyla "yönetilen bir dünya"<sup>02</sup> adını verdiği– modern toplumsal düzenin mekanizmalarının aracıları olan modern disiplin kültürünün kalıntılarıdır. İşlevleri, bireysel kültür üreticileri ile halkın genelini temsil etmekle yükümlü kurumların çıkarları arasında aracılık yapmaktır. Son derece uzmanlaşmış çalışma alanlarına rağmen bu meslekleri bir araya getiren, yapıt sahiplerinin konumuna göre işgal ettikleri konumdur; bu meslek sahiplerinin pratiği, bir tür karşılık niteliğinde, *ikincil yaratıcılık* gerçekleştiriyor, veya birincil yapıt sahiplerininkinin ardından ikinci bir imzayı atıyor olmalarıdır. Dramaturglar, küratörler ve editörler bu ayrı, bağımsız hikâyelerin ve metinlerin daha büyük ortak anlatıların parçası haline gelmeden önce geçtikleri araçlardır. (Yeni) sosyal bağlamları şekillendirir ve (yeni) toplumsal ilişkiler yaratırlar. Yaratıcılıkları, daha geniş toplumsal ve ideolojik yapılara müdahale edebilme ve onlar üzerinde iz bırakabilme becerilerine bağlıdır. Dramaturgluk, küratörlük veya editörlük yapmak öncelikle değerlendirme ölçütlerini belirlemektir, ikinci sırada ise birincil sanatsal ve entelektüel malzemenin seçimini, sınıflandırmasını, üretimini, dağıtımını ve düzenlemesini gerçekleştirmek gelir. Bu ölçütlerin daha geniş ortak ve tarihsel parametrelere duyulan bir sorumluluk içerisinde oluşturulması gerekse de, yine de, içinde işledikleri bağlamların genellikle birbiriyle çatışan sosyal parametreleriyle karşılaşmalar aracılığıyla seçim yapan ve seçimini değiştiren angaje ve yaratıcı bir bireyin müdahalesine açıktırlar.

II. Dünya Savaşı'ndan sonra, ama özellikle de komünizmin çöküşünden (1989) ve neoliberal kapitalizmin yayılmasından sonra, dramaturgluk ve editörlük mesleklerinin öneminde kayda değer bir azalma gerçekleşti. Kültür endüstrisinin içindeki rolleri marjinalize edildi, katkıları ya tamamen teknik hale getirildi ya da halkla ilişkiler ve diğer bürokratik işlevlerle birleştirildi. Diğer yandan, aynı dönem içerisinde, küratörün *par excellence* yaratıcı fail olarak olağanüstü yükselişine tanık olduk.



- 03** Bu sorun beni sık sık sergi ve yayınlar alanında çalıştığım ve eğitim ve stajımı dramaturg olarak yaptığım için kısmen ilgilendiriyor.
- 04** Guy Debord “bütünleşik gösteri” kavramını ilk olarak endüstriyel toplumdaki postendüstriyel topluma geçiş sırasında etkili olan, önceleri rakip iki biçimin füzyonunu nitelemek için kullanır: “Yoğunlaştırılmış” gösteri ve “dağılmış” gösteri. [Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle (Gösteri Toplumu Üzerine Yorumlar)* (Paris: Gallimard, 1988)]
- 05** Nicolas Evreinoff, *The Theatre in Life (Hayatın İçinde Tiyatro)* (New York: Brentano's, 1927)
- 06** Age.

Aşağıda, *performativite, gesamtkunstwerk* ve *sistem kuramının* da aralarında bulunduğu estetik kuramların prizmasından küratörlük pratiğinin yükselişini ve dramaturgun işlevinin düşüşünü inceleyeceğim. Dramaturg-küratör karşılaştırmasına odaklanarak, uygulama ve işlev alanı aynı meselelerin çoğuyla bağlantılı editör konusunu başka bir metne bırakacağım.<sup>03</sup> Burada temel argümanım, içinde yaşadığımız “bütünleşik gösteri”<sup>04</sup> toplumunda tiyatronun –enkaz halinde bir iletişim ortamı– tarihine dair kuramsal ve pratik bilgimizin, geç kapitalizmin aynılaştırma sürecinin toplumsal mekanizmalarını ve gösteriye dayalı biçimlerin bütünleştirilmesi aracılığıyla kurulmuş toplumun işleyişini inceleme ve yorumlamada kullanılabileceği. Dramaturgların ve küratörlerin yaptıkları üzerine geliştirilebilecek birkaç farklı görüşü eklemleyerek, kapılmış bulduğumuz tarihsel ivme olarak “bütünleşik gösteri”nin, *ikincil yaratıcılık* meslekleri olarak adlandırdığım, metinlerin, bağlamların ve yapıların biçimlendirilmesi ve yeniden biçimlendirilmesinde uzmanlaşmış meslekler arasında neden küratörü tercih ettiğine dair bir kavrayış sunabilmeyi umuyorum.

### Hayatın İçinde Tiyatro

20. yüzyılın başında, dünya siyaseti hâlâ derinden Ekim Devrimi'nin etkisi altındayken, Rus dramaturg (oyuncu, yönetmen, oyun yazarı) Nicolas Evreinoff *Hayatın İçinde Tiyatro*<sup>05</sup> adlı kitabında cesur bir argüman geliştirdi. Tiyatro sanatı, diye yazıyordu Evreinoff, “estetik-öncesi”dir.

- 07** Louis Althusser'in tanımladığı ve daha sonra Fredric Jameson tarafından *The Political Unconscious'ta* (*Siyasal Bilinçdışı*) geliştirilen *namevcut neden* kavramına gönderme yapıyorum. (New York: Cornell University Press, 1981)

- 08** Nicolas Evreinoff ne bir Marksist ne de kitlesel gösteriler yönetmekle özellikle ilgileniyordu. Ancak, büyük olasılıkla eski Sovyetler Birliği'nin en çarpıcı kitlesel gösterisini, yapımında sekiz binden fazla kişinin görev aldığı, muzaffer proletarya devriminin mitolojik anının yeniden canlandırılışını, *Kışık Sarayın Ele Geçirilmesi*'ni yöneterek üne kavuştu. Çoğu kişi tarafından ideolojik fırsatçılık çerçevesinde ikiyüzlü bir girişim olarak

Diğer sanat biçimlerinden tamamıyla başka türlü işlediğinden Evreinoff tiyatronun estetiğe değil de bilim araştırmalarına konu edilmesinin daha uygun düşeceği görüşündeydi. Tiyatro, koşulların sürekli değişimini öngören “dönüşüm/trans-formasyon” ilkesi üzerine kuruludur, diğer estetik eylemler ise (resim, müzik, şiir, heykel, mimarlık) çok daha talepkâr “oluşum/formasyon” süreçlerine tabi tutulurlar, örneğin farklı durumların yaratılması ve sabitlenmesi gibi. Evreinoff, argümanını geliştirmek üzere “teatrallik” ve “teatral içgüdü” kavramlarını kullanır, bu kavramların sadece insan faaliyet ve davranışını değil, diğer canlı organizmaların da davranış ve faaliyetini belirlediğini iddia eder. “Teatral içgüdü” doğanın kendisini kültüre dönüştürmesine aracılık eden kendine özgü hayat mekanizmasıdır ve biyo-kültürel evrim sürecinin tamamının temelini oluşturur. Bu içgüdü evrensel iletişim ilkesine dayanır. “Dışarıdan alınan imgelerin karşısına içeriden rasgele yaratılmış imgeleri koyarak” ve “doğada bulunan görünümleri başka bir şeye dönüştürerek...”<sup>06</sup> işler. Dolayısıyla, tiyatronun kökeni sorusunu dünyanın kökeni ve





anlaşılan bu eylem, ancak onu (estetik ve siyasal saiklerinden bağımsız olarak) *Hayatın İçinde Tiyatro*'da tartıştığı bilimsel ve analitik arzular bağlamında yorumlamaya çalıştığımızda ilginç hale gelir.

**09** Burada, bilimsel dünya görüşlerinin ve pratiklerinin düzenlenmesiyle sonuçlanan her şeyi kapsayan bir inanışlar ve varsayımlar bütünü olarak Thomas Kuhn'un *paradigma* kavramına atıfta bulunuyorum [Thomas Kuhn, *Bilimsel Devrimlerin Yapısı*, çev. Nilüfer Kuyaş (İstanbul: Alan Yayıncılık, 2000)]

**10** "Sanatın sonundan sonra sanat" ifadesi sanatın "geçmişte kaldığı ama sanat felsefesinin bugünün daha büyük bir ihtiyacı olduğu" yolundaki (*Estetik II*) tanıdık Hegelci değerlendirmeyle Hans Belting'in, sanatın, kendisinin sanat olarak farkında olmadan üretildiği 15. yüzyıla kadarki dönemin sanatını tanımlayan "sanat çağından önceki" sanat kuramını birleştirir. Danto "sanatın sonundan sonra sanat"ın, sanatın henüz şekillenmemiş, yeni bir işlevini belirttiğini öne sürer [Arthur Danto, *After the End of Art (Sanatın Sonundan Sonra)* (New Jersey: Princeton University Press, 1997)]

üretim kipi sorusundan ayırmak mümkün değildir. "Teatrallık" insanların "dışarıdan gelen" imgeleri, sesleri, güçleri ve izlenimleri (kendilerine özgü) taklit edebilme kapasitesi ve hatta, "namevcut neden"<sup>07</sup> anlatıya dönüştürmek ve bu hayali yapıların rollerini içselleştirmek için yaratıcılarını (mitolojik yaratıklar, Tanrı, soyut ahlaki ilkeler, bilimsel kanunlar, vs.) "içeriden" yaratma kapasitesidir. Tiyatronun kökeninin dini ritüellerde yattığını iddia edenler, insanların sadece Tanrı, kral ya da egemen devlet gibi fikirleri yaratabilmelerini değil, bilim ve teknolojiyi tanımladıklarını da sağlayanın özellikle bu "teatral içgüdü" olduğunu göz ardı etmektedirler. Hayal gücünü kullanarak rol ve ilişki yaratmaya yönelik bu yatkınlık olmasa, ne dini anlatılar olurdu ne de bilimsel anlatılar. Bir insan, diye yazar Evreinoff, her şeyden önce bir oyuncudur ve bu yüzden tüm dini mitlerin özü dramatik ve teatraldır. Buna, teknolojik ritüelleştirmeler içeren bilimsel mitlerin de özünde gösteriye dayalı olduğunu ekleyebiliriz.

Evreinoff modernist tiyatronun, Stanislavski, Meyerhold, Tairov, Vahtangov, Brecht, Artaud, Craig ve Appia gibi efsanevi isimlerin hakimiyetindeki ana soykütüğüne adını yazdırmayı başaramadı. Eğer sanat ve bilimdeki II. Dünya Savaşı sonrası eğilimler, tiyatroya bilimsel yaklaşımının geçerliliğini onaylamış olmasa yapıtı muhtemelen tamamen unutulmuş olurdu.<sup>08</sup> Evreinoff'un *Hayatın İçinde Tiyatro*'da ortaya koyduğu meseleler, hem estetik hem de bilimsel üretim kipinin bir paradigma kayması<sup>09</sup> yaşadığı 20. yüzyılın ikinci yarısında tekrar gündeme geldi ve birçok diğer sürecin yanı sıra, küratöre yeni bir tarihsel rol biçti.

Son dönemde "performativite" adıyla kavramsallaştırılan "teatrallık" kavramının, kendi işlevinin farkına ancak, Arthur Danto'nun, Hegel ve Hans Belting'den hareketle, "sanatın sonundan sonra sanat" olarak tanımladığı Hegel-sonrası estetikte varabildiğini öne sürebiliriz.<sup>10</sup>

"Sanatın sonundan sonra sanat", sanatın söylem ve üretimindeki değişikliği de etkilemiş, üretim ve söylemin genel koşullarında yaşanan kökten değişikliğe gösterilmiş bir tepkidir. Danto'nun "tarih sonrası an" olarak tanımladığı bu yeni paradigma çerçevesinde geleneksel sanat çökerek farklı bir ifade biçimine dönüşmüştür. "Sanatın sonundan sonra tarih sonrası sanat" çelişkili bir biçimde kendisini, sanatın farklı özerk disiplinler olarak anlaşılmasından, sanatın, Sanat olarak sanatın bütünlüğü platformu olarak anlaşılmasına geçişte belli eder. Bu yeni paradigma görsel sanatlar alanında kurumsallaşmıştır, ancak bununla birlikte farklı sanat biçimlerinin Sanat'la bütünlüşmesi de sanat dallarının teatralleşmesine yönelik genel bir eğilim olarak kendini gösterir.

Teatral kavramların ve metaforların çağdaş bilim ve kuramda yaygın biçimde kullanılışı, teatral kalıpların kendimizi iletişim





kuran bireyler ve toplumsal varlıklar olarak nasıl kurduğumuzu anlamamıza yardımcı olacak dili ne ölçüde sağladığının da göstergesidir. Eğer tiyatronun hayal dünyası bilimsel söyleme Freud'un bilinçdışı kuramıyla ve "öteki sahne" kavramıyla girdiyse, aralarında dilbilimci John Austin, antropolog Victor Turner, sosyolog Erving Goffman, psikolog Silvan Tomkins, nörobiyolog Bernard Baars, psikanalist Jacques Lacan, ve filozoflar Judith Butler ve Jacques Rancière'in de bulunduğu birçok diğerlerinin yapıtı bu süreci devam ettirmiştir.

*Estetiğin Politikası*'nda Jacques Rancière, siyasal performans ve teatral kalıplar arasındaki temel ilişki olarak gördüğü, ve diğer birçok uzmanlaşmış ve toplumsal olarak düzenlenen ilişkiye uygulanabilecek yapıyı ortaya koyar: "Siyaset kendisini teatral paradigmada sahne ve izleyici arasındaki ilişki, oyuncunun bedeninin ürettiği anlam ve yakınlık veya uzaklık oyunları olarak ortaya koyar."<sup>11</sup> Evreinoff'un "teatral içgüdü" biz dünyayı (ilişkileri, durumları, olasılıkları) yoktan var ettiğimizde harekete geçer. Ama ancak bu dünyayı yeniden ifade ederek ve bu dünyaya ait rolleri sabitleyerek içinde başkalarıyla karşılıklı ilişki içerisinde yaşayabileceğimiz ve sürekli olarak iş görebileceğimiz bir istikrar hissi ve gerçeklik (yanılsaması) üretebiliriz. Geleneksel estetik çerçevesinde tarihsel olarak trajediden drama doğru gelişen ve tiyatroyu edebi metinlerin sahnelendiği bir ortam olarak tanımlayan drama metninin tiyatronun kurucu iletişim ortamını temsil etmesi bu yüzdendir. Tiyatroda oyuncu metni ezberleyerek ve tekrar ederek içselleştirir. Bu durum "hayatın içinde tiyatro"da dilbilimsel ve bedensel ilişkilerin simgesel senaryoların (alışkanlıklar, kanunlar, yasaklar, hiyerarşiler, vs. gibi) aşamalı içselleştirilmesinin sonucu olarak inşa edilmesine benzer. John Austin'in "performativite" terimini dil felsefesine uygulayan ve terimin aracılığını söz edimleriyle örnekleyen *Söylemek ve Yapmak* (1955)<sup>12</sup> başlıklı kurucu metni birçok yazara araştırmalarına benzer yönlerde devam etmeleri için ilham kaynağı oldu. Geniş etki yaratan makalesi "Performatif Eylemler ve Toplumsal Cinsiyetin Kuruluşu"nda (1988)<sup>13</sup> Judith Butler bedensel eylemlerin performatifliğine odaklanır ve toplumsal simgesel senaryoların somutlaştırılma koşullarını tiyatrodan (önceden) verili bir metnin sahnelenmesiyle karşılaştırır (sahnelenen metin olarak kültür).

Dolayısıyla, dramaturgluk, küratörlük ve editörlük gibi mesleklerin *ikincil yaratıcılığa*, kültürel içeriklerin üretim ve algılanma koşullarının düzenlenişi tarafından biçimlendirilen ve yeniden biçimlendirilen "sahnelenen metin olarak kültür" ün hayal dünyasına girilerek ulaşılabilir. İmgeler, makaleler, tiyatro performansları, ritüeller, festivaller, bienaller ve diğer kültürel yapılar hiçbir zaman yalıtılmış kültürel varlıklar değildir. Aksine, belirli bir tarihsel dönemin toplumsal ilişkileri bağlamında işleyerek insanların fiili ve potansiyel eylemlerini doğrudan

- 11 Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics (Estetiğin Politikası)* (Londra, New York: Continuum, 2006)
- 12 J.L. Austin, *Söylemek ve Yapmak: Harvard Üniversitesi 1955 William James Dersleri*, çev. R. Levent Aysever (İstanbul: Metis, 2009)
- 13 Judith Butler, "Performative Acts and Gender Construction" ("Performatif Eylemler ve Toplumsal Cinsiyetin Kuruluşu"), *The Twentieth-Century Performance Reader (Yirminci Yüzyılda Performans Derlemesi)* içinde, haz. Michael Huxley ve Noel Witts (Londra: Routledge, 1996)



etkilerler. Bu süreçleri yönlendiren anlatı şemaları hem kültürel anlamın araçları hem de toplumsal gücün dolaysız taşıyıcıları olduklarından aynı anda hem yorumlayıcı hem de kurucudurlar.

### **Dramaturji, Dramaturg**

- 14** Dramaturji en genel anlamıyla dramatik kompozisyon sanatı ya da belirli bir performatif anlam üretmek niyetiyle dramatik malzemenin düzenlenmesine hizmet eden süreçlerin toplamı olarak tanımlanır.

Dramaturji, dramaturgluk profesyonel piyasada bir meslek olarak belirmeden önce bile, kendisine birçok anlam ve tanım atfedilen ayrıntılı bir söylem olarak mevcuttu.<sup>14</sup> Dramaturji sadece tiyatro pratiğinin tarihini değil, aynı zamanda bu pratikle ilişki içerisindeki konumların, veya farklı hikâye anlatma ve canlandırma koşulları üzerinden verilen savaşların da tarihini yansıtmaktaydı. Antik Yunan toplumunda sanatın ahlaki ve siyasi işlevi konusundaki temel anlaşmazlıklara rağmen hem Platon hem de Aristo bir sanat yapıtının inşasıyla dünyanın ahlaki ve siyasi inşası arasındaki ayna ilişkisinin varlığını fark etmişlerdi. Sanat ve kültür ürünlerinin sadece dünyayı algıladığımız haliyle yansıtmakla kalmadıklarını, algı kiplerinin sürekli yeniden eklemlenmesine katkıda bulduklarını, dolayısıyla gerçek kabul ettiğimiz dünyanın imge ve kavramlarının inşasında temel bir rol oynadıklarını anlamışlardı. Modern öncesi dönemde dramaturji söylemi, işlevi estetik modellerin ve verili bir toplumsal grubun siyasi fikirlerinin değerlendirme amaçlı senkronizasyonunu kolaylaştıracak düzenlemeleri kontrol ve tayin etmek olan bir normatif estetik dalı olarak gelişmişti.

- 15** Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburg Dramaturgy* (*Hamburg Dramaturjisi*) (New York: Dover, 1982)

*Bir meslek olarak dramaturjinin kurucu metni olan Gotthold Ephraim Lessing'in Hamburg Dramaturjisi*<sup>15</sup> adlı yapıtı, dramaturgu tarihsel olarak Aydınlanma Çağı'nın çocuğu olarak tanımlar ve normatif dramaturjiden somut dramaturjisel eyleme geçişi simgeler. *Hamburg Dramaturjisi* dramaturjisel aracılığın siyaset ve estetik, kuram ve pratik arasındaki aracılık pratiği olarak anlaşılmasını sağladı ve aynı zamanda dramaturgun rolünü içsel bir eleştirmen, ya da daha doğrusu, sanatsal üretimin kurucu bir parçası olarak eleştirmen olarak belirledi.

Almanya'da Lessing, Fransa'da Diderot ile bir zamanlar oyun yazarının elinde olan birincil konum çelişkili bir şekilde yönetmene devredildi, ve dramaturji pratiğinin yönetmenin tiyatrosunun bir yan etkisi olarak kurulduğu ve evrildiği yeni bir tiyatro türü ortaya çıktı. Dramaturg, pratikte, daha önce dramaturjinin normatif (felsefi) pratiği olan yetkiyi, geniş bir kurumsal etkinlikler yelpazesini kapsayan örgütlenme ve danışmanlıkla ilgili pratiğe yeniden dağıtır.

Dolayısıyla dramaturjinin bağımsız bir pratik olarak kuruluşu en başından beri bir çelişki üzerine kuruluydu, çünkü dramaturji tanımı itibarıyla hep kendisi dışında bir şeye bağımlıydı. Tartışmasız hakimiyetine rağmen dramaturgun pratiğinin sınırlarını çizmek veya bu pratiği nesnelleştirmek mümkün değildir, bu yüzden de şu soru tekrar tekrar sorulur: Dramaturgun aslında yaptığı nedir, ve bu unvanla çalışmak için hangi niteliklere



sahip olmak gerekir? Dramaturji eylemi ister istemez diğer yaratıcı veya örgütsel etkinliklerle iç içe olmak zorundadır: oyun yazarlığı, yönetmenlik, tiyatro kuramı, eleştiri, pedagojik çalışma, vs. Ayrı bir mesleki pratik olarak dramaturjinin özel alanı diğer bazı işlevlere aracılık etmeyi ve bunları bir bütün haline getirmeyi içerir: tiyatro pratiği, tiyatro idaresi, tiyatro eleştirisi, tiyatro eğitimi ve benzeri. Dolayısıyla belirli kültürel metinlerin geliştiricisi ve uygulayıcısı olarak dramaturgun *ikincil yaratıcılığı* ancak yetkisinin dağıtıldığı tüm alanın gelişimi ve bütünleşmesi göz önünde bulundurularak değerlendirilebilir (tiyatro pratiği, tiyatro kurumu, eleştirel ve kuramsal söylem, halkla ilişkiler, eğitim, vs.)

Dramaturguların ve dramaturjinin dağıtılmış yetkisinin bu özellikleri, modern dramaturjinin kurucu babalarının aynı zamanda modern tiyatro yönetiminin de babaları olduğu, tiyatronun modernist ve avangard kavramsallaştırmalarında daha da açık bir şekilde ortaya çıkar. Brecht, Artaud, Meyerhold, Craig, Appia, Evreinoff ve diğerlerinin yapıtlarında kuramsal çalışmalarla (aşamalı olarak dramatik metnin yerini alan) yönetim arasındaki bağlantı, dramaturjinin yüce idealine en yakın haline gelir, ama aynı zamanda bu yazarların kariyerinde özerk bir dramaturji pratiğine de dönüşmemiştir.

O zaman, uzmanlaşmış profesyonel bir etkinlik olarak dramaturjinin Aydınlanma Çağı'nın ütopyacı arzularının bir ürünü olduğunu söyleyebiliriz. Dramaturga duyulan ihtiyaç; kapitalist üretimin tarihsel yükselişine, modern egemen ulus devletin ve onun kültürel politikasının oluşumuna, kamusal alanın şekillenişine ve rasyonel, özgür, eşitlikçi, demokratik halka hizmet eden kurumların oluşumuna eşlik eden toplumsal, ahlaki ve siyasi reform projesine paralel olarak ortaya çıkar. Nasıl geleneksel toplumsal ilişkiler sanat yapıtının yapısı içerisinde sanat yapıtının kompozisyonunu kontrol eden kurallarla korunduysa, içkinliğe yönelik modernist dönüş de klasik kompozisyonun kurallarını geleneksel ilişkilerin istikrarının bozulması ve yerine kökten bir toplumsal değişikliğin getirilmesi ihtimalini simgelemek üzere değiştirir. Tarih sahnesinde belirşi devrimler çağına karşılık gelen kamusal entelektüel olarak dramaturg en başından beri dünyanın siyasi sorunlarını estetik yöntemlerle çözecek etkin bir katılıma adanmıştı kendini. Günümüzde Lessing'in *Hamburg Dramaturjisi* ve *Laocoon*<sup>16</sup> gibi makaleleri veya Friedrich Schiller'in *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine*<sup>17</sup> başlıklı mektuplar dizisi genellikle tam da estetiğin siyasette kullanımında bir felsefi kullanma kılavuzu ve yaklaşan hayatın geniş çaplı estetikleştirilmesi çağının bir ilanı olduklarından tekrar okunurlar.

### **Hayat ve Bütüncül Sanat Yapıtı**

Batı kültürü modernliğin ana anlatısı üzerindeki telif haklarını tesadüfen elde etmedi. Kültürel siyaset Batı'da beş yüz yıldır

**16** Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry* (*Laocoon: Resim ve Şiirin Sınırları Üzerine Bir Deneme*), çev. Edward Allen McCormick (Baltimore, Londra: The Johns Hopkins University Press, 1984)

**17** Friedrich Schiller, *On the Aesthetic Education of Man* (*İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine*), çev. Reginald Snell (New York: Dover, 2004)







ulusal kimlik kurmak, ulus devletler arasında ilişkiler oluşturmak ve sömürge kültürlerine emperyal imgelemi yerleştirmek için kullanılıyor.

- 18 G.W.F. Hegel, *Aesthetics* (Estetik) (Oxford: Calderon Press, 1975)

Hegel dramatik şiiri sanatsal yaratımın en kusursuz örneği ve “tamamen gelişmiş ve örgütlenmiş ulusal hayatın ürünü”<sup>18</sup> olarak tanımlıyordu. Zamanla bütün büyük Avrupa şehirlerinde kurulan ulusal tiyatrolar, ve bunun yanı sıra dramaturgların kurumsallaşmanın liderleri olarak eğitimi, kültürel norm haline gelmişti. Geçmişe bakıldığında bu biçimin, burjuva dram tiyatrosunu tiyatro ve sanatın en yüksek biçimi olarak korumaya çalışarak biçimsel gelişiminin sınırına ulaştığı ve kendi kendini tükettiği, bunun da uzun süre kabul edilmeyen iç çöküşüne sebep olduğu açıkça görülüyor.

- 19 Richard Wagner, “*The Art-Work of the Future*” and *Other Works* (“Geleceğin Sanat Yapıtı” ve Diğer Eserler) (Lincoln: University of Nebraska Press, 1993)

19. yüzyılın ortasına gelindiğinde ilerleyen teknolojilerin hızlanan gelişimi, kitlesel medyanın artan etkisi ve burjuva kamusal alanının aşamalı çözülüşünün körüklediği kökten bir toplumsal dönüşüm çoktan başlamıştır. Richard Wagner 1849’da *Geleceğin Sanat Yapıtı*<sup>19</sup> başlıklı devrimci metninde dramatik tiyatroya bir alternatif geliştirir. Wagner metin ve sahnelenmesi arasındaki ilişkiye dair, dramatik (oyun yazarına ait) tiyatrodan mutlak anlamda dramaturjiye bağlı (ama daha önce de bahsettiğimiz gibi, öncekinden bile daha fazla yönetmenin kontrolündeki) tiyatroya geçişi başlatan tamamıyla yeni bir siyaset önerir. *Gesamtkunstwerk* (bütüncül sanat eseri) olarak tiyatro kavramında, canlandırılacak metin insanları ve ilişkileri belirli bir tarihsel zaman-uzamda sunan bir hikâye değildir artık. Bunun yerine (edebi janr olarak) metin kuramsal bir soyutlama, daha sonra da aşamalı olarak tarihin dışına konumlandırılan bir algoritma haline gelir. Metin, tiyatronun özünü saf içkinliğin özerk ortamı olarak tanımlama görevini üstlenmiş bir manifestoya dönüşür. Wagner’in tiyatronun bütüncüleştirici kapasitesi çerçevesinde gerçekleştirilmesi gereken *bütüncül sanat yapıtı* üzerine felsefi incelemesi, *Aydınlanma’nın kardeş sanatlar* (şiir, resim, heykel, mimarlık, müzik, şan) üzerine estetik tartışmalarının bir özeti idi. Kardeş sanatların eşit bir şekilde birlikte varolması ve geleceğin yeni, bütüncül sanat yapıtında bir araya getirilmesine yönelik önerisi estetik siyaseti alanında, belki ancak Marx ve Engels’in Hegel’in tarihsel gelişimin telosu fikrine getirdikleri, sınıfsız komünizmde zirvesine ulaşacak yaratıcı felsefi-siyasi çözümünüyle karşılaştırılabilecek bir hareket uyandırdı.

- 20 Adolphe Appia, *The Work of Living Art* (Yaşayan Sanatın Yapıtı) (Miami: University of Miami Press, 1960)

*Gesamtkunstwerk* üzerine ilk (1919) eleştirel çalışmalarından birinde (başlığı da çarpıcıydı: *Yaşayan Sanatın Yapıtı*<sup>20</sup>) Wagner’in çalışma arkadaşı Adolphe Appia bu vizyonun sınırlarına ve çelişkilerine dikkat çekmişti. Evreinoff gibi Appia da tiyatro sanatının diğer sanat biçimlerinden esas itibarıyla farklı olduğu sonucuna varmıştı. Tam da gerçeklikle aynı düzene ait olduğundan, sürekli biçim değiştirdiğinden ve canlı olduğundan tiyatro sanatıyla ilgili “henüz tam ve kesin olarak anlamadığımız





21 Age.

ve (...) muhtemelen dikkatimizi üzerinde odaklamakta bu kadar zorlandığımız için önemsiz sayma eğiliminde olduğumuz”<sup>21</sup> bir şey vardır. Ancak, belli bir ifade biçimini kendi özerk kanunlarını gözlemleyerek değerlendirdikçe, farklı sanat biçimlerinin birbirine harmanlandığında aslında çatışma halinde olduklarına ve homojen bir bütün haline gelmeye direndiklerine dair çıkarıma daha da fazla bağlanırsınız. Ancak sorunu mutlaka katı bir biçimselci düzeye indirgememiz gerekirse, o zaman *bütüncül sanat yapıtı* kavramının getirdiği esas soru, zamanda ve uzamda herhangi bir uzlaşma ilkesinin mevcut olup olmadığıdır.

Tiyatro sanatı sentezinin uzam-zaman bileşenlerinin uzlaşma ilkesi, diye yanıtlar Appia, hareket, ve bu hareketin içerisinde, hızın düzenlenmesidir. Bu hareketin nihai sınırı ise oyuncunun yaşayan bedeni ve izleyicinin algılayan bedenidir.

*Bütüncül sanat yapıtı* vizyonundan aldığı ilhamla hızla gelişen kuram ve pratik, kısa zamanda Wagner’in gerilemeci *gesamtkunstwerk* modelini geride bıraktı. Modern tiyatro sahne sentezinin öncüleri (Kleist, Mallarmé, Craig, Appia, Artaud, Meyerhold, Schlemmer, Kandinsky, Schoenberg, Laban ve diğerleri) makale ve tiyatro deneylerinde mekanik çağın zaten mevcut teknik ve kültürel hayal dünyasından hareketle tamamıyla yeni bir sahne dinamiğinin gelişini öngördüler. Tiyatro sahne bileşenlerinin yeni sentezi üzerine yapılan deneyler mekânsal ve zamansal sanat biçimlerini ancak makineler tarafından üretilebilen bir tür akıcı, uyumlu dinamik içerisinde birleştirmek istiyorlardı. Dolayısıyla 20. yüzyıl tiyatrosunun en önemli özelliğinin yeni oyunculuk ve performans teknikleri alanında incelemelerin gelişmesi olması şaşırtıcı değildir.<sup>22</sup> Oyuncunun varlığının biyolojik (psikolojik ve fiziksel) kurulumunu ve eklemlenmesini yeniden biçimlendirmek, oyuncularını yeni bir sahne mekaniği tarafından temsil edilen yeni ve bilimsel kültürel metinler ve teknolojik canlandırmalar tarafından şekillendirilen bir çevreye dahil etmeyi mümkün kıldı.

*Gesamtkunstwerk*’in paradigmatic modernist sanatsal ve toplumsal bir biçim olarak araştırılması, modernist ütopya ile toplumsal hayat, durum ve kontrol sistemlerinin postmodern üretimleri arasındaki bağlantıları incelemek açısından faydalı olabilir. Matthew Wilson Smith, *gesamtkunstwerk*’in gerçekleştirilmesinin en başından beri “mekanik ve organik biçim, teknoloji ve teknofobi, kitlesel yeniden üretim ve özgünlük halesi, bireysel deha ve Halk, ticaret ve komünizm”<sup>23</sup> arasında kökten bir çatışmanın izini taşıdığını iddia ediyor. Smith’in *gesamtkunstwerk*’i iki kipe ayırması ise –biri gerilemeci, organik “ikonik gesamtkunstwerk”; diğeri ise ilerlemeci, teknolojik, “kristal gesamtkunstwerk” olmak üzere<sup>24</sup>– Debord’un 20. yüzyıl toplumunu “yoğunlaştırılmış” ve “dağılmış” gösterilere ayırmasına benzer. “Kristal gesamtkunstwerk” mekanik-teknik yeniden üretimin dışsal işaretlerini bir yandan

22 Oyunculuk sanatı üzerine yazılmış ilk ayrıntılı tiyatro metninin Denis Diderot’nun 1773 ve 1778 arasında yazdığı ve ancak 1830’da yayımlanan *Oyunculüğün Çelişkisi* olduğunu belirtmeden geçmeyelim.

23 Matthew Wilson Smith, *The Total Work of Art: From Bayreuth to Cyberspace (Bütüncül Sanat Yapıtı: Bayreuth’tan Siberuzaya)* (New York: Routledge, 2007)

24 “Bu ayırım,” der Smith, “iki birbirine rakip festival alanı aracılığıyla ifade edilebilir: Crystal Palace ve Bayreuth.”



teşhir eder ve yüceleştirirken, diğer yandan da bunları tam da gelişmiş kapitalizmin meta bolluğu aracılığıyla sözde-organik bütünlüklere dahil etmeye çalışır (dağılmış gösteri). “İkonik gesamtkunstwerk” ise sözde-organik kurgusunun dayandığı tüm üretim işaretlerini gizlemeye çalışır, başarısı ise bürokratik-askeri diktatörlüğe bağlıdır (yoğunlaştırılmış gösteri).

Bertolt Brecht’in anti-Wagnerci ve anti-biçimselci *epik tiyatrosu* ise daha önce bahsi geçen kutupsallığın mantığı içerisinde ilerlemeci-teknolojik ve gerilemeci-organik modellerin yanında üçüncü bir alternatif oluşturur. Brecht içerik ve biçim sorununu bir kenara bırakır ve onun yerine iç gözleme ve toplumsal birleşmenin aracısı olarak tiyatronun tarihsel ve siyasal işlevine odaklanır. Ancak Brecht yine de *bütüncül sanat yapıtı* metaforunun potansiyelini tamamen reddetmiş sayılmaz, daha çok, bunun gerçekleşmesi için tamamıyla farklı bir yol önerdiği söylenebilir. Özerk sanat biçimlerinin çatışma olmadan birleşmesi yerine, Brecht kontrpuan (karşıtlık) ilkesi üzerine kurulu bir tür birlik, oyuncuların, yani sahnedeki icracaların ve izleyicilerin düşünen bilinçleri aracılığıyla ortaya çıkan bir bağımsız sanat dalları kolektifi öneriyordu.

Bu durumda *gesamtkunstwerk*’in, toplumsal hayatın mutlak gösterileştirilmesi ve estetikleştirilmesinin prototipi olarak, sanat yapıtı olarak taşıdığı rolden daha fazla önem taşıdığını vurgulamak isterim (nitekim kısa süre sonra dramatik tiyatronun ardından o da tarihin çöplüğüne atıldı).

Matthew Wilson Smith buradan hareketle neoliberal ekonomi bağlamında *gesamtkunstwerk*’in dönüşümünü takip eder: “Bütüncül sanat yapıtının kitle kültürü içerisinde evrimi bugün öncelikle Amerika’da, ve daha sonra artan oranda küresel uzamda karşımıza çıkar. Bu eğilimin bir göstergesi, iş dünyası danışmanları ve ekonomistler tarafından son dönemde yazılan ve bugünün şirketleri için mal ve hizmet sağlamanın artık yeterli olmadığı ve bu şirketlerin, güncel görüşler çerçevesinde, müşteri çekmek için dikkatli bir şekilde sahnelenmiş, birleşik estetik tecrübeler yaratmaları gerektiğini iddia eden kitapların bolluğudur. İletişim araçlarının bütününe sermayenin teatralleştirilmesinde kullanılması giderek yaygınlaşan bir olgudur ve lunaparklardan çok daha öteye gitmekte, alışveriş merkezlerine, dükkânlara, otellere, lokantalara ve kentsel tasarıma varana dek yayılmaktadır.”

### **Küratör**

Gözetmen-küratörün ortaya çıkışı, Avrupa modern çağına özgü, tarihsel bakış açılarını çerçeveleyecek kurumlar inşa etme sürecinin bir parçası olarak müzenin icadı ile aynı zamana denk gelir. En geniş tanımıyla gözetmen-küratör, müze (veya başka bir kurumun) koleksiyonundan sorumlu kişinin işini tanımlar. Eğer dramaturgun faaliyeti öncelikle (gücü mevcut düzeni



muhafaza etmekte veya toplumsal değişiklikleri tetiklemekte yatan) anlatıları inşa etmeye odaklanıyorsa, küratörün faaliyeti de öncelikle isimlendirme ve sınıflandırma (hafızanın korunması ve bilginin inşası) konusunda gösterdiği zihinsel kıvraklıkla belirlenir. Diğer yandan küratörün profesyonel kimliği, aynı dramaturgunki gibi, birtakım ek mesleki profilleri (sanat eleştirmeni, sanat tarihçisi, müze bürokratu, vs.) kendi kimliğinin kapsamına dahil etmesine bağlıdır.

1960'larda ve 1970'lerde ("sanatın sonundan sonra sanat" paradigmasının ortaya çıkışına paralel olarak) yeni bir küratöryel figür oyuna dahil oldu. Bu yeni oyuncunun eski müze gözetmeniyle paylaştığı fazla özellik yoktur. Yeni küratörün *modus operandi*'si<sup>25</sup> diğer sanat disiplinlerinden ödünç aldığı belli işleyiş biçimlerini kendi pratiğinin bir parçası haline getirmeyi gerektirir. "Sanatın sonundan sonra sanat"ın (çoklu) disiplinlerarası karakteri, dayanağını görsel sanatların halihazırda mevcut kurumsal ve söylemsel çerçevesinde bulmasına rağmen, teatral özellikleriyle de dikkat çekiyordu (hem temelde sanat alanında zaman, hareket ve izleyici gibi bileşenlere yönelik yeni ilgi, hem de tiyatronun tüm sanatların bir toplamı olarak anlaşılması yüzünden).

1967 tarihli efsanevi denemesi "Sanat ve Nesnelik"te Michael Fried "aslına sadık sanat"<sup>26</sup> adını verdiği bu yeni sanat paradigmasının, en erken çabalardan bu yana, "sanatın olumsuzlanması"<sup>27</sup> olacak bir tür "yeni tiyatro janrı" kurmaya çalıştığını öne sürer. Teatralleşmeye karşı uyarısında Fried, Evreinoff'un bilimsel görüşlerine çok yaklaşır: "Aslına uygun sanat, ortaya çıkışından bu yana beğeni tarihinin sıradan bir bölümünden fazla bir şey olmuştur. Aksine, bir duyarlılık tarihine –neredeyse duyarlılığın 'doğal' tarihine– aittir; ve yalıtılmış bir bölüm değil, genel ve her yerde hissedilen bir durumun ifadesidir."

1964'te Warhol'un *Brillo Box/Brillo Kutusu* adlı yapıtını gören ve "sanatın sonundan sonra sanat" deyimini buluşunu bu deneyimine bağlayan Arthur Danto, tam da sergilenen yapıtlardaki teatral taklitçilik kapasitesi karşısında büyülenmişti. Sergideki kutular, Warhol'un kutularıyla yakındaki herhangi bir süpermarketteki *Brillo* kutuları arasındaki farkı gösteren herhangi bir işaret taşıyorlardı; veya Danto'nun sözleriyle söylemek gerekirse, "gerçeklik ve sanat arasında fark"<sup>28</sup> yoktu. Dış özellikleriyle eleştirel ve estetik açıdan değerlendirilebilen görsel sanat yapıtı kavramını sorgulayan bu sergi, nesne-yönelimli kültürden sistem-yönelimli kültüre geçişin sayısız habercisinden biriydi. Warhol'un jesti, bu kutuların görsel niteliğinden çok, bir nesne aynı zamanda sanatsal olmayan tüketimin de bir birimi olduğunda bu nesneye sanat (nesnesi) adının verilmesini sağlayanın ne olduğu sorusunu açığa çıkarıyordu. Warhol'un jesti aynı zamanda, sanatın maddi varlıklara içkin bir şey olmadığı, aksine insanlarla içinde iş

25 Lat. Çalışma yöntemi

26 Sanat eleştirmenleri ve sanat tarihçileri bu sanata farklı isimler verdiler ve özelliklerini farklı açılardan incelediler. "Sanatın sonundan sonra sanat" (Danto) ve "aslına sadık sanat" (Fried) dışında diğer sık rastlanan tanımlamalar arasında "post-medya" sanatı (Krauss) ve "post-biçimselci" sanat (Burnham) yer almaktadır.

27 Michael Fried, "Art and Objecthood" ("Sanat ve Nesnelik"), *Artforum* 5 (Haziran 1967)

28 Arthur Danto, *After the End of Art (Sanatın Sonundan Sonra)* (New Jersey: Princeton University Press, 1997)

gördükleri bağlamlar arasındaki iletişim sürecinde üretilen (maddi olmayan) bir değer olduğu yolunda bir hipotez olma işlevine de sahipti.

Bu yeni sanat(sal) paradigmanın kavramsallaştırılması ortaya çıktığı anda, yeni sanatın ve sanatın anlamını ve değerini üreten sistemlerin felsefi ve yorumlamaya dayalı boyutları üzerine, sanatçı türü ve yeni küratör türü arasında bir rekabete yol açan bir mücadele başladı. Sanatçı ve küratör arasındaki rekabete dayalı ilişki, sanatçıların geleneksel olarak sanat sistemi tarafından korunan veya bu sistemin kendisine sakladığı rolleri çaldığı ve davranışları üstlendiği yöntemler geliştirdiği stratejiler belirlemesine yol açtı. Sanatçılar bunu, örneğin “kurumsal eleştiri” adına yapıyorlardı.

20. yüzyıl başında taklitçilik ve rol yapma oyununu başlatan şüphesiz Marcel Duchamp olmasına, ve Arthur Danto’nun “sanatın sonundan sonra sanat”ın bazı belirtilerinin Dadaizm ve Sürrealizm ile zaten belirmiş olduğuna katılmasına rağmen, yazar bu eğilimin, genel kültürel-tarihsel ve üretim koşullarının güncel “tarih sonrası anı” zorla yürürlüğe soktuğu 1960’lara kadar zemin kazanamadığında ısrarlıydı. Üstelik, tarihsel avangardın gerçekleştirdikleri hâlâ büyük tarihsel anlatılar çağının bir parçasıyken, “sanatın sonundan sonra sanat” tam da bu lider anlatıların yokluğu, veya daha doğrusu ufalanışıyla belirlenir; bu aynı zamanda devrimler çağında şekillenen dramaturji faaliyetinin de düşüşe geçişinin işaretidir.

Dolayısıyla “sanatın sonundan sonra sanat” 1930’larda ve 1940’larda gerçekleşen önemli bir tarihsel geçişin sonucunda ortaya çıkmıştır. Avrupa savaş tarafından yakılıp yıkılıyordu ve birbiriyle savaşan üç cephe arasında bölünmüştü, Amerika’da ise güçlü bir eleştirel-ideolojik ve örgütsel-üretim platformu oluşuyordu. Serge Guilbaut’nun Amerikan entelijansiyasının “de-Marxizasyonu” olarak isimlendirdiği bu platform, en radikal ve çoğu sol kaynaklı avangard konumların neoliberal üretim sistemi içerisinde örgütlenmesinin sonucuydu.<sup>29</sup> Sanat alanındaki (kendisini başta yüksek modernlik olarak kurumsallaştıran) yeni örgütsel yapı, bilim ve ekonomideki tamamlayıcı süreçlere paralel olarak oluşturuldu ve daha sonra, 1950’lerde Amerikan Soğuk Savaş siyasal doktriniyle kaynaştırıldı.

(II. Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında Amerikan askeri hareketlerini desteklemek üzere geliştirilen) Sibermetik ve sistem kuramı 1960’ların ve 1970’lerin epistemolojik ve teknolojik devriminin temelini oluştururlar. Bu kuramlar genelde geleneksel sanatların, özelde ise tiyatro sanatlarının bilgi işleme ve kamu yaratma amaçlı evrensel sistemler olduklarını, dolayısıyla modern sivil ve askeri hareketlerin planlanmasında etkili araçlar olabileceklerini savunur (Tiyatronun bilim adamlarının ilgisini neden çekmediğini merak eden Evreinoff’un aklından geçen tam da tiyatronun bu özelliğiydi).

**29** Serge Guilbaut, *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı*, çev. Elif Gökteke (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008)

30 Jack Burnham, *Great Western Salt Works: Essays on the Meaning of Post-Formalist Art (Batı'nın Büyük Tuz İşletmeleri: Post-Biçimselci Sanatın Anlamı Üzerine Yazılar)* (New York: George Braziller, 1974)

31 Age.

Jack Burnham, 1974 tarihli *Batının Büyük Tuz İşletmeleri*<sup>30</sup> adlı kitabında bizi sistem kuramının en başından beri bilerek estetiği gelişimine dahil ettiğini söyleyerek uyarır. Sistem analistleri genellikle bilgiçlik taslayan bilim adamlarına benzemezler, diye yazar Burnham; aralarında parlak olanlarının insan ihtiyaçları ve arzuları konusunda son derece gelişmiş içgüdüsel bir hayal gücü vardır. Bu bilimsel disiplinin öncülerinden birinin itiraf ettiği üzere, “sistem analizi, özellikle de askeri kararlar için gerekli olan türü, hâlâ büyük oranda bir sanat biçimi[dir].”<sup>31</sup>

Soğuk Savaş sırasında, tarihsel olarak tarihin yok edici güçlerinden korunaklı bir dünya yaratma ihtiyacının motive ettiği Amerikan biliminin yeni eğilimleri, özellikle organik ve teknolojik olan arasındaki uçurumu kapatmaya odaklandı. “Mahalle, endüstriyel kompleks, çiftlik, ulaşım sistemi, bilgi merkezi, eğlence merkezi, veya diğer herhangi bir insan eylemi matrisinde sistem kuramının bakış açısı, organik ve organik olmayan sistemler arasında istikrarlı ve devamlı bir ilişki kurmaya odaklanır,” diye yazıyordu Burnham.

Baskıcı olmayan, ancak kontrol ve manipüle edilebilen çevreler tasarlamaya yönelik teknolojiler, bildiğimiz şekliyle dünya açısından temel önemdedir. Soğuk Savaş sırasında Batı dünyası, “kristal gesamtkunstwerk” dediğinde Smith’in, “dağılmış gösteri”nin özelliklerini betimlediğinde de Debord’un aklından geçen, teknolojik olarak ilerlemiş güvenli ve maddi bolluk içerisindeki dünyaydı. Barış ve refah ütopyasının metaya doymuş bir şekilde başarıyla uygulanması, sanat alanında kökten bir tersine dönüşle kendini gösterdi. Bilim adamlarının, siyasetçilerin, tüccarların ve modern toplum mühendisliğinin diğer tasarımcılarının yaratıcılığı ve hayal gücü yüzünden sanat, Brechtçi bir büyü bozucu, yabancılaştırıcı, müdahaleci veya bozucu rol üstlenmeye başladı –bu eylemi her yanı kaplayan taklitçilik ve tanınmama koşulları altında gerçekleştirmek zorunda kalsa da. Burnham’a göre avangarddan geriye tüm kalan beden sanatı, arazi sanatı, kavramsal sanat, *arte povera* ve 1960’larda ortaya çıkan diğer akımlardı. “Sanatın olumsuzlanması”nı temsil eden “yeni tiyatro janrı” tam da, kentsel ve estetik olarak yeniden modellenmiş gerçekliğin izleyici ve oyuncuyu tehlikeli bir şekilde harmanlayarak (Wagnerci) bir “gesamtkunstwerk” etkisine ulaştığı bu yeni kamusal alan yapısını yansıtmaktadır. Bir kere edilgenleştikten sonra, tiyatro izleyicisi etkin (Brechtçi) gibi görünen bir oyuncuya dönüşür, ama etkinliği tam da bu noktada izleme eylemi ve estetize edilmiş alanın tüm duysal deneyimi tarafından yönlendirilmekte ve kontrol edilmektedir.

Tony Smith, (Fried’in makalesinde bahsettiği) New Jersey otoyolundaki gece sürüşü hakkındaki izlenimini aktarırken “sanatta henüz ifade bulmamış bir gerçeklik” olduğundan bahseder. Ve eğer sanat bu gerçekliği sanatsal ifade biçimine dönüştürme

misyonunun peşinden gidecekse, Smith açısından bu “sanatın sonu” anlamına gelmektedir. Yeni sanatsal eğilimlerin teatrallığı geleneksel sahneye veya bu sahnede bir şeyler sergilemeye de herhangi bir ilgi beslememektedir; bunun yerine bu eğilimler, tarihin de uzam-zamanı olan doğrudan eylemin uzam-zamanını kurgusal olarak işlemeye odaklanmaktadır.

60’lardaki ve 70’lerdeki ilk kavramsal sanat, beden sanatı, arazi sanatı ve diğer “yeni sanat” biçimlerinin sergileri genellikle bu akımları yaratan sanatçıların entelektüel yol arkadaşı olan bağımsız küratörler tarafından düzenlenmişti. Bu küratörler genellikle kendileri de sanat üretim sürecine ortak veya ortak sanatçı olarak algılanıyordu, bu durum da göstermek ve gösterilmek, sunan ve sunulan arasındaki hatları belirsizleştiriyordu. Çalışmaları, alternatif mekân üretimi ve yeni izleyici üretimi siyasetinde başka güçlerle rekabet halindeydi. Ön-izleyici konumundaki küratör ilk sanatsal senaryoları eleyerek ve onlara aracılık ederek işe başlıyor, böylece gelecekteki algılaşmalarının sürecini temelden belirliyordu.

*Documenta 5*, küratöryel dönüşe ayın niteliğinde bir giriş törenidir. Harald Szeemann’ın bu sergiyi düzenleyişinden neredeyse kırk yıl sonra bile *Documenta 5*’e hâlâ bugünün bienal ve küratöryel kültürünün çoğunu belirleyen koşulların ve sorunların tanısal bir kökeni olarak bakabiliriz. Szeemann’ın –önceki sergilerin retrospektif karakterinden uzaklaşarak *Documenta 5*’e gerçek zamanda şimdi anını eklemelendiren bir sergi niteliği kazandıran– devrimci küratöryel jesti, kurumsal sanatın etki alanı içerisinde tarihsel perspektifin yapısal sonunu tartışmasız bir biçimde işaretler. *Documenta 5*, 1968’in toplumsal tarihte temsil ettiği şeyin (devrimler çağının sonu ve tarih sonrası anın gelişi) sanat tarihi açısından eşdeğerini temsil etmektedir.

Küratöryel ifadenin aracı olarak grup sergileri, neoliberal ekonomi içerisinde hegemonik mekânsal aygıtla kusursuz bir biçimde uymaktadır. Yeni medya ve bilgi teknolojileri (film, televizyon, bilgisayar teknolojileri) kamusal alanın eski teatral yapısını sahne ve salon arasındaki sabit konumları ve doğrudan teması ortadan kaldırarak araçsallaştırdıktan sonra, yaşayan kamusal alanın yeni aygıtı hareket faaliyetleri etrafında örgütlendi (sanal veya gerçek mekânlarda yürümek, araba kullanmak veya uçmak gibi). Bu yeni mekânsal aygıt, pazar yeri prototipi üzerine kuruludur, çeşitli mekânlardan (doğa, şehir, sergi, alışveriş merkezi) yürüyerek geçen kişiye süreklilikli olarak hangi izlenim, fikir, üslup veya nesneyi içselleştirmek veya bunlardan hangisine sahip olmak istediği sorulmaktadır. Böyle bir yapı içerisinde insan faaliyeti sorusu merkezi önemini korur. Biz insanlar hâlâ Marxçı veya Brechtçi veya, mevcut üretim kipi tarafından zorlansa da hâlâ dünyanın temelde bir insan yaratımı, dolayısıyla da irade ve hayal gücümüz tarafından değiştirilebilecek bir yer olduğuna inanan Evreinoff’un etkin aktörleri ve oyuncularını mıyız? Yoksa

insanların, teatralleştirilmiş çevrelerden içselleştirilmiş emirlere farkında olmadan uyum göstererek bütünleşik sistemlerin amaç ve hedefleri bizim kontrolümüzün ötesinde olan misyonlarını yerine getirmelerini sağlayacak, gerekli birer organik arayüz olarak rolünü kabul mü ediyoruz? Aynı dramaturgların yetki dağıtıcı rolünde sık sık ellerindeki gücü mevcut düzeni muhafaza etmede mi yoksa tiyatro sanatı aracılığıyla toplumda devrim yapma yolunda mı kullanmak konusunda karar vermek zorunda kalmaları gibi, günümüz küratörlerinin ahlaki işlevi de sık sık küratörün temsil ettiği çıkar alanlarını oluşturan çeşitli failler (sanatçılar, halk, galeriler, müzeler, koleksiyoncular, vs.) arasında keskin bir şekilde bölünmektedir. Dolayısıyla günümüz küratörlerinin önündeki en büyük yaratıcı zorluk, hayal gücü kuvvetli ve zekâ dolu sergiler oluşturmak değil, sistemin işleyişinin yarattığı derin yapısal çıkmazları aşmaktır. Bu sistemin içinde, neredeyse saplantı halinde hegemonya-karşıtı ve kurum-karşıtı olan güncel sanat, kurumsal ve hegemonik düzenin, sergi yapısının ta kendisiyle temsil edilen eşekarısı kovanına geri döner ve bu alana getirilen her imge, fikir veya eylem o anda siyasal niteliğini kaybeder.

1989'dan bu yana gerçekleşmekte olan küreselleşme süreçleri çerçevesinde çeşitli kültürel, tarihsel ve siyasal deneyimlere sahip (ancak çoğu, Avrupa'da 15. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar geçen sürede gerçekleşen ve Danto'nun "sanat çağı" adını verdiği çağa gelişerek girme fırsatını elde edememiş) yeni coğrafi bölgelere küresel sanat sistemi içerisinde ilgi duyulmaya başlandı. Küresel sergi ağının yapısı, küresel ağa bağlı en çeperdeki olayların bile Batı piyasalarının işine yarayabilecek veri sağlamalarını mümkün kılacak şekilde tasarlanmıştır. Sanat sistemi gerçekten de bilgiyle öylesine dolup taşıyor ki, bu bilgiyi "o eski iyi demokratik Batılı yöntemle" eleştirel olarak değerlendirmeye ve işlemeye başlamak bile mümkün değil. Artık geleceğin bienallerinin bireysel sanatçıları ve sanat yapıtlarını gündeme getirmeyeceği, aksine yapımcılarının vizyonunu temsil edeceğini hayal etmek oldukça kolay. Eğer bunu sanatın ve küratöryel işlevin gelecekteki hali olarak değerlendirirsek, sanatın küreselleşmesinin yeni bir aynılaşıma aşamasına yol açacağı sonucuna varabiliriz. 1960'larda ve 1970'lerde sanatçılar sanat sisteminin sanat yapıtı olmadan da işleyebileceğini, ama sanat yapıtının kendisini destekleyen sistem olmadan işleyemeyeceğini keşfettiler. Bu yeni gelişim aşamasında (Debord'un "bütünleşik gösteri" adını verdiği aşamada) sanat sistemi sanat yapıtları ve sanatçılar olmadan işleyecekti. Eğer bu gelişim aşaması gerçekleşirse, bu çağdışı işlevlerin yerine süregelen *tiyatro olarak sanat* niteliği kazanmış sanat sisteminin gerçek zamanı içerisinde yapılan ve yapısı sökülen bir sanat deneyimi üreten, küratör-sanatçı-galerici-izleyici-tasarımcı-tanıtmıncı-yayıncılardan oluşan teknokratik ortak girişimler geçecekti.



Öte yandan, bizi oldukça öngörülemez yönlere götürecek başka olası gelecekler de hayal edebiliriz. Sadece “sanatın sonundan sonra sanat” değil, tarihin sonundan sonra tarih, siyasetin sonundan sonra siyaset ve öznenin ölümünden sonra özne olduğunu da unutmamalıyız. Dünyayı, tarihsel bir dışsallığı olmadan her şeyi içine alan bir içsellik olarak hissetme, ne de olsa ileri teknolojilerin yardımıyla yaratılmış teatral bir illüzyondan başka bir şey değildir. Geleceğin sanatçı, küratör ve izleyici kuşaklarının “teatral içgüdü”nün gerçek anarşik gücünü yeniden keşfedeceklerini ve bu hayati faileri henüz görülmemiş ama arzulanen yöntemlerle yeniden harekete geçireceklerini düşünmek imkânsız değildir.

Eski Batılı kavramlara uygun olarak yeni, küresel sanatsal ve siyasal alanların arşiv ve koleksiyonlarını isimlendirme, sınıflandırma ve kurmanın yanı sıra, geleceğin küratöryel pratiği yeni söylemsel pratikler kurmak için eski dramaturji ve editörlük tekniklerini uyarlamaktan fayda görebilir. Büyük anlatıların sonu hayali, post-1989 dünyanın yeni büyük anlatısıdır.<sup>32</sup> Ey dramaturglar ve editörler, zaman mevcut gerici hakimiyetin yapısını çözmeye ve bu yapıyı teşhir etme zamanıdır. ✘

32 Krş. Boris Buden, “The post-Yugoslavian Condition of Institutional Critique: An Introduction On Critique as Countercultural Translation” (“Kurumsal Eleştirinin Yugoslavya Sonrası Durumu: Bir Giriş – Kültür Karşıtı Çeviri olarak Eleştirisi”), <http://eipcp.net/transversal/0208/buden/en> (19.07.2009)

**EDA ÇUFER** • Dramaturg, küratör ve yazar. 1983'te, daha sonra NSK (1984) sanat kolektifinin çekirdek kadrosuna dönüşecek “Scipion Nasice Kardeş'in Tiyatrosu” isimli tiyatro grubunun kurucuları arasında yer aldı. 1990'larda “Irwin” sanatçı grubu, “En-knap” dans grubu ve performans sanatçısı Marko Peljhan (Project Atol) ile birlikte çalıştı. “Balkanistan'ın Peşinde” ve “İstanbul De Bana” isimli sergilerin küratörleri arasında yer aldı. Halihazırda *Fare Kaparı Olarak Sanat* isimli bir kitap üzerinde çalışmaktadır.

## The Interrogation of the Good

*You hold to what you said.  
But what did you say?  
You are honest, you say your opinion.  
Which opinion?  
You are brave.  
Against whom?  
You are wise.  
For whom?*

**Bertolt Brecht**

## Bob Dylan'ın *Kayıtlar* adıyla Türkçede yayımlanacak kitabından Brecht'in *Korsan Jenny* şarkısıyla ilk karşılaşmasıyla ilgili alıntıdır. / This is an excerpt from Bob Dylan's book *Chronicles* about his first encounter with Brecht's song *Pirate Jenny*.

“Bütün bunlara bakışım değişmek üzereydi. Hava yakında çok yoğunlaşacak ve güçle dolacaktı. Evrenin bir köşesindeki küçük kulübem muazzam bir katedrale dönüşmek üzereydi, en azından şarkı yazarlığı açısından. Suze Christopher Street'teki Theatre de Lys'de bir müzikal yapımında sahne arkasında çalışıyordu. Almanya'da yapıtları yasaklanan antifaşist Marksist Alman şair-oyun yazarı Bertolt Brecht ile melodileri hem opera hem cazın bir birleşimine benzeyen Kurt Weill'in birlikte yazdığı şarkıların bir temsiliydi bu. Daha önce *Mack the Knife* adında, Bobby Darin'in yorumuyla üne kavuşan büyük bir hit parçaları olmuştu. Buna bir oyun denemezdi, daha çok şarkı söylemeyi bilen tiyatro oyuncularının sunduğu bir şarkılar dizisi temsiliydi. Oraya Suze'ü beklemeye gittim, ama şarkıların çiğ yoğunluğu hemen içimde bir şey uyandırdı... *Morning Anthem/Sabah İlahisi, Wedding Song/Düğün Şarkısı, The World is Mean/Dünya Acımasızdır, Polly's Song/Polly'nin Şarkısı, Tango Ballad/Tango Balad, Ballad of the Easy Life/Rahat Hayatın Baladı*. Sert bir dili olan şarkılar. Bir anı diğerini tutmayan, aksak, sarsıla sarsıla ilerleyen –tuhaf tasavvurlar. Şarkılar hırsızların, leş yiyicilerin veya ciğeri beş para etmezlerin ağzından yazılmıştı ve hepsi kükrüyor, homurdanıyordu. Bütün dünya dört dar sokağın arasına sıkıştırılmıştı. Küçük sahne, nesnelere ancak belli belirsiz ayırt edilebiliyordu –sokak lambaları, masalar, kapı eşikleri, pencereler, bina kenarları, çatının üstüne taştığı avluda parıldayan ay– suratsız muhitler, tüyler ürperici hisler. Her şarkı sanki adı sanı duyulmamış bir geleneğin temsilcisiydi, sanki kış cebinde bir tabanca, bir sopa veya bir tuğla

‘My perspective on all that was about to change. The air would soon shoot up in intensity and become more potent. My little shack in the universe was about to expand into some glorious cathedral, at least in songwriting terms. Suze had been working behind the scenes in a musical production at the Theatre de Lys on Christopher Street. It was a presentation of songs written by Bertolt Brecht, the antifascist Marxist German poet-playwright whose works were banned in Germany, and Kurt Weill, whose melodies were like a combination of both opera and jazz. Previously they had had a big hit with a ballad called *Mack the Knife* that Bobby Darin had made popular. You couldn't call this a play, it was more like a stream of songs by actors who sang. I went there to wait for Suze and was aroused straight away by the raw intensity of the songs... *Morning Anthem, Wedding Song, The World is Mean, Polly's Song, Tango Ballad, Ballad of the Easy Life*. Songs with tough language. They were erratic, unrhythmical and herky-jerky –weird visions. The singers were thieves, scavengers or scallywags and they all roared and snarled. The entire world was narrowly confined between four streets. On the small stage, objects were barely discernable – lampposts, tables, stoops, windows, corners of buildings, moon shining through roofed-in courtyards–grim surroundings, creepy sensations. Every song seemed to come from some obscure tradition, seemed to have a pistol in its hip pocket, a club or a brickbat and they came at you in crutches, braces and wheelchairs. They

parçası taşıyordu ve şarkılar, koltuk değnekleri, pantolon askıları ve tekerlekli sandalyelerle donanmış, üstünüze üstünüze geliyorlardı. Bir yandan bir folk şarkısı havasındaydılar, ama bir yandan da folk şarkılarına benzemiyorlardı, çünkü fazla karmaşıktılar.

O kadar kendimi kaptırmıştım ki, birkaç dakika içerisinde kendimi otuz saattir uyumamış veya ağzıma lokma koymamış gibi hissetmeye başladım. Üzerimde en kuvvetli etkiyi, insanı yerine mihlayan *A Ship the Black Freighter/Kara Yük Gemisi* adlı bir balad bırakmıştı. Şarkının gerçek ismi *Pirate Jenny/Korsan Jenny* idi, ama bu sözleri şarkının içinde duymadığımdan gerçek isminin bu olduğunu bilmiyordum. Sıradan ev işleri yapan, köhne bir rıhtım ote-  
linde yatakları yapan bir gündelikçi kadının gibi giyinmiş, hafif erkeksi bir hava taşıyan bir kadın söylüyordu şarkıyı. Beni ilk başta şarkının içine çeken, her kıtadan sonra tekrar eden kara yük gemisi hakkındaki mısraydı. Bu mısra beni gençliğimde duyduğum gemilerin sis düdüklarine geri götürdü, o seslerin heybeti hiç aklımdan çıkmamıştı. Sanki tam tepemizde bir yerdediler.

En yakın okyanustan iki bin mil uzakta olmasına rağmen Duluth uluslararası bir limandı. Güney Amerika, Asya ve Avrupa'dan gemiler hep gelip giderdi, ve sis düdüklarinin ağır uğultusu ensenizi ürpertirdi. Gemileri sisin içerisinde görmek mümkün olmasa da, Beethoven'ın beşinci senfonisi gibi -ilki fagot sesi gibi uzun ve derin iki kalın nota- yükselen derin gümbürtülerin kulağınızda patlamasından orada olduklarını bilirdiniz. Sis düdükları azametli duyurular gibiydi. Gemiler gelir ve giderdi, derinliklerden gelen demir canavarlar gibi- tüm diğer gösterileri bir kenara süpürülecek gemiler. Zayıf, içine kapanık ve astımdan muzdarip bir çocuk olarak o ses bana o kadar yüksek, o kadar kuşatıcı gelirdi ki onu, içim kofmuş gibi, tüm bedenimin içinde hissedirdim. Dışarıda bir yerde beni yiyip yutabilecek bir şey vardı.


Şarkıyı belki bir-iki kez dinledikten sonra, sis düdüklarını unuttum ve hizmetçinin görüş açısına, onun dünyasına odaklandım, ve kupkuru, sopsoguk bir yerden geldiğini anladım. Tavrı

were like folk songs in nature, but unlike folk songs, too, because they were sophisticated.

Within a few minutes I felt like I hadn't slept or tasted food for about thirty hours, I was so into it. The song that made the strongest impression was a show-stopping ballad, *A Ship the Black Freighter*. Its real title was *Pirate Jenny*, but I didn't hear that in the song so I didn't know what the real title was. It was sung by some vaguely masculine woman, dressed up like a scrubbing lady who performs petty tasks, goes about making up beds in a ratty waterfront hotel. What drew me into the song at first was the line about the ship the black freighter, that comes after every verse. That particular line took me back to the foghorns of ships that I'd heard in my youth and the grandiosity of the sounds had stuck in my mind. Seemed like they were right on top of us.

Duluth, even though it's two thousand miles from the nearest ocean, was an international seaport. Ships from South America, Asia and Europe came and went all the time, and the heavy rumble of the foghorns dragged you out of your senses by your neck. Even though you couldn't see the ships through the fog, you knew they were there by the heavy outbursts of thunder that blasted like Beethoven's Fifth - two low notes, the first one long and deep like a bassoon. Foghorns sounded like great announcements. The big boats came and went, iron monsters from the deep - ships to wipe out all spectacles. As a child, slight, introverted and asthma stricken, the sound was so loud, so enveloping, I could feel it in my whole body and it made me feel hollow. Something out there could swallow me up.

After I heard the song maybe a couple of times, I kind of forgot about the foghorns and got tuned in to the point of view of the maid, where she's coming from, and it's the driest, coldest place. Her attitude is so strong and burning. 'The gentlemen' who she is making up beds for have no idea of the hostility inside of her and the ship, the black freighter, seems to be a symbol for some messianic thing. It's

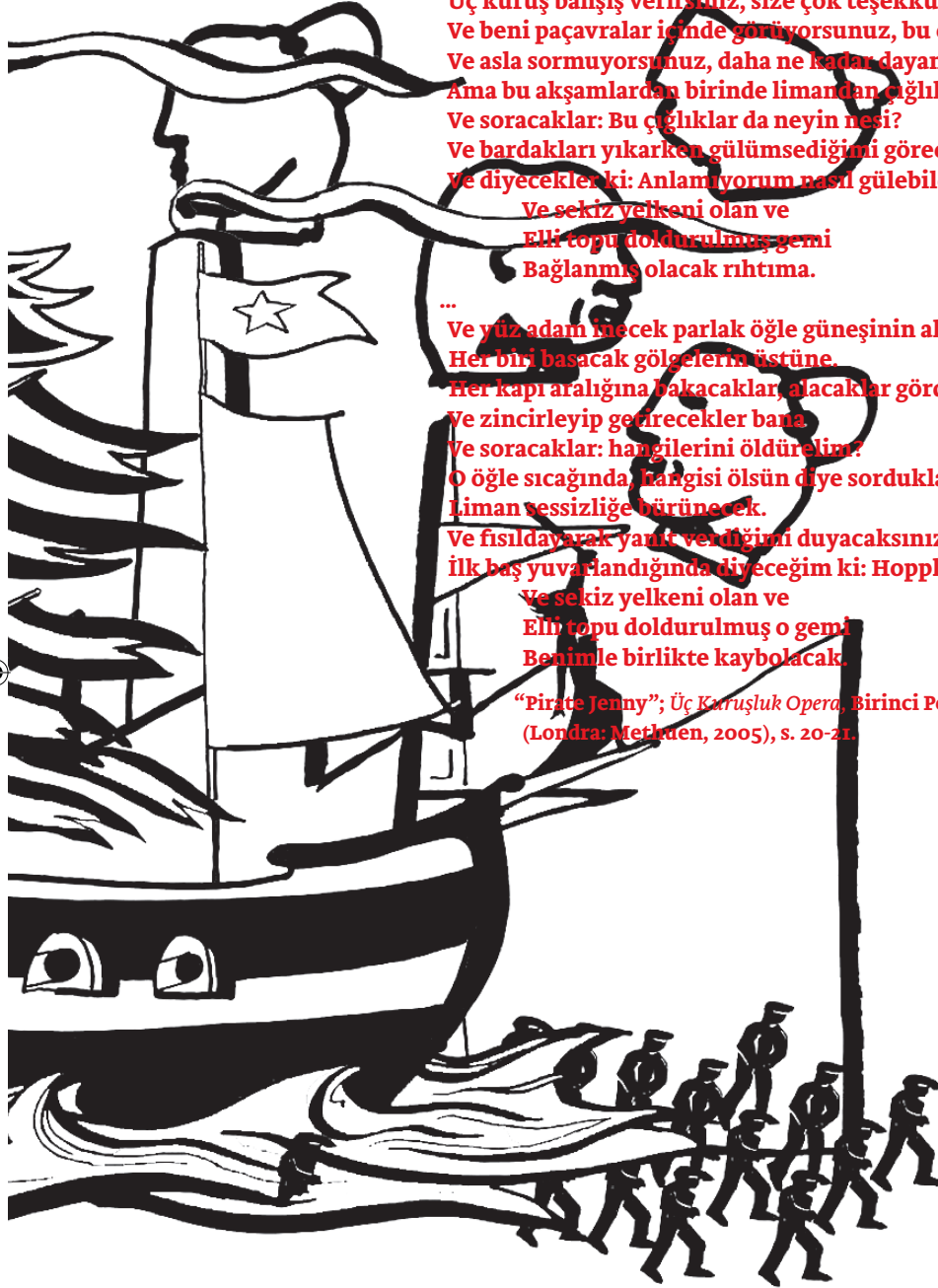


Now you gents all see I've the glasses to wash.  
When a bed's to be made I make it.  
You may tip me with a penny, and I'll thank you very well  
And you see me dressed in tatters, and this tatty old hotel  
And you never ask how long I'll take it.  
But one of these evenings there will be screams from the harbour  
And they'll ask: what can all that screaming be?  
And they'll see me smiling as I do the glasses  
And they'll say: how she can smile beats me.  
And a ship with eight sails and  
All its fifty guns loaded  
Has tied up at the quay.

...

And a hundred men will land in the bright midday sun  
Each stepping where the shadows fall.  
They'll look inside each doorway and grab anyone they see  
And put him in irons and then bring him to me  
And they'll ask: which of these should we kill?  
In that noonday heat there'll be a hush round the harbour  
As they ask which has got to die.  
And you'll hear me as I softly answer: the lot!  
And as the first head rolls I'll say: hoppla!  
And that ship with eight sails and  
All its fifty guns loaded  
Will vanish with me.

'Pirate Jenny', in *The Threepenny Opera*, Act One (Scene Two),  
(London: Methuen, 2005), pp. 20-21.



Şimdi beyler hepiniz görüyorsunuz bardakları yıkamam gerek.  
Yapılacak bir yatak olduğunda ben yaparım.  
Üç kuruş bahşiş verirsiniz, size çok teşekkür ederim  
Ve beni paçavralar içinde görüyorsunuz, bu eski ve yıkıntı otelde  
Ve asla sormuyorsunuz, daha ne kadar dayanabileceğimi.  
Ama bu akşamlardan birinde limandan çığlıklar gelecek  
Ve soracaklar: Bu çığlıklar da neyin neşi?  
Ve bardakları yıkarken gülümsediğimi görecekler  
Ve diyecekler ki: Anlamıyorum nasıl gülebildiğimi.  
Ve sekiz yelkeni olan ve  
Elli topu doldurulmuş gemi  
Bağlanmış olacak rıhtıma.

...  
Ve yüz adam öncek parlak öğle güneşinin altında  
Her biri basacak gölgelerin üstüne.  
Her kapı aralığına bakacaklar, alacaklar gördükleri herkesi  
Ve zincirleyip getirecekler bana.  
Ve soracaklar: hangilerini öldürelim?  
O öğle sıcaklığında, hangisi ölsün diye sorduklarında  
Liman sessizliğe bürünecek.  
Ve fısıldayarak yanıt verdiğimi duyacaksınız: Topunu!  
İlk baş yuvarlandığında diyeceğim ki: Hoppla!  
Ve sekiz yelkeni olan ve  
Elli topu doldurulmuş o gemi  
Benimle birlikte kaybolacak.

“Pirate Jenny”; *Üç Kuruşluk Opera*, Birinci Perde (İkinci Sahne),  
(Londra: Methuen, 2005), s. 20-21.

Darinka Pop-Mitić, *Korsan Jenny* | *Pirate Jenny*, 2009

öyle güçlü, öyle yakıcı ki. Yataklarını yaptığı “beyefendiler”in onun içindeki düşmanlıktan haberi yok ve gemi, kara yük gemisi mesihin gelişiyile ilgili bir simge gibi. Giderek daha da yaklaşıyor ve hatta şimdi lanet ayağını kapı aralığına sıkıştırmış bile olabilir. Temizlikçi kadın güçlü ama etrafta sıradan bir insan kivesi altında dolaşüyor –aslında kelle sayıyor. Şarkı, “her bina ... dümdüz olacak, tüm bu kokuşmuş dünya yerle bir olacak,” diye anlattığı korkunç bir ölümler dünyasında geçiyor. Her bina, kadının ki hariç. Onun binasına bir şey olmayacak ve kadın da sağlam ve güvencede olacak. Şarkının sonraki kısımlarında beyefendiler orada kimin yaşadığını merak ediyorlar. Başları belada, ama haberleri yok. Aslında başları hep beladaydı ama hiçbir zaman haberleri olmamıştı. Tersanelerin yakınında insanlar kaynaşıyor, beyefendiler zincire vurulup kadının huzuruna getiriliyor ve ona şimdi mi öldürelim bunları yoksa sonra mı diye soruluyor. Kararı o verecek. Şarkının sonunda eski gündelikçi kadının gözleri ışıltıyor. Gemi pruvasından toplarını ateşliyor ve beyefendiler yüzlerindeki gülüşü silmek durumunda kalıyorlar. Gemi hâlâ limanda dönüp duruyor. Yaşlı kadın diyor ki, “Onları hemen şimdi öldürün, anlasınlar.” Beyefendiler böyle bir kaderi hak etmek için ne yaptılar? Şarkı bize bunu söylemiyor.

Vahşi bir şarkı bu. Güçlü bir ilaç dolu sözleri. Her yerinde ağır şeyler olup bitiyor. Her mısra üç buçuk metreden tepenize iniyor, yolun karşısına seğirtiyor, sonra bir sonraki laf çenenizde bir yumruk gibi patlayveriyor. Bir de tabii birden beliriveren, etrafı kuşatan ve şarkıyı bir davuldan daha sıkı kilitleyip bırakan o kara gemi hakkındaki koro var. Kötü niyetli bir şarkı bu, şeytani bir düşmanın söylediği, ve o şeytan şarkısını bitirdiğinde geriye söyleyecek tek kelime kalmıyor. Dinleyeni soluk soluğa bırakıyor. Küçük tiyatrodaki performans zirvesine ulaştığında tüm izleyiciler serseme dönmüştü, arkalarına yaslandılar ve ellerini, sanki hepsinin paylaştığı bir karın boşluğuna göturdüler. Üstelik bunu niye yaptıklarını da bili-yorum. İzleyiciler, şarkıdaki “beyefendiler”di çünkü. Temizlikçi kadının yaptığı onların yataklarıydı. Mektupları ayırdığı yer onların postanesiydi,

always getting closer and closer and maybe now it's even got its damn foot in the door. The scrubbing lady is powerful and she's masquerading as a nobody – she's counting heads. The song takes place in a hideous netherworld where soon, 'every building . . . a flat one, the whole stinking place will be down to the ground.' All except hers. Her building will be okay and she'll be safe and sound. Later in the song the gentlemen begin to wonder who lives there. They're in trouble, but they don't know it. They were always in trouble, but never knew it. People are swarming near the docks and the gentlemen are chained up and brought to her and she's asked if they should be killed now or later. It's up to her. The old scrubbing lady's eyes light up at the end of the song. The ship is shooting guns from its bow and the gentlemen are wiping the laughs off their faces. The ship is still turning around in the harbor. The old lady says, 'Kill 'em right now, that'll learn 'em.'"What did the gentlemen do to deserve such a fate? The song doesn't say.

This is a wild song. Big medicine in the lyrics. Heavy action spread out. Each phrase comes at you from a ten-foot drop, scuttles across the road and then another one comes like a punch on the chin. And then there's always that ghost chorus about the black ship that steps in, fences it all off and locks it up tighter than a drum. It's a nasty song, sung by an evil fiend, and when she's done singing, there's not a word to say. It leaves you breathless. In the small theater when the performance reached its climactic end the entire audience was stunned, sat back and clutched their collective solar plexus. I knew why it did, too. The audience was the 'gentlemen' in the song. It was their beds that she was making up. It was their post office that she was sorting mail in, and it was their school she was teaching in. This piece left you flat on your back and it demanded to be taken seriously. It lingered. Woody had never written a song like that. It wasn't a protest or topical song and there was no love for people in it.

öğretmenlik yaptığı onların okuluydu. Bu şarkı sizi sırtüstü yapıştırıp ciddiye alınmayı talep ediyordu. Etkisi dalgalar halinde gelmeye devam ediyordu. Woody hiç böyle bir şarkı yazmamıştı. Bu ne bir protest şarkı ne de konulu bir şarkıydı ve içinde insanlara yönelik en ufak bir sevgi yoktu.

Daha sonra kendimi şarkıyı söküp parçalarına ayırır buldum, şarkının kalbinde ne yattığını, neden bu kadar etkili olduğunu keşfetmeye çalışıyordum. İçindeki her şeyin ortada ve görünür olduğunun farkındaydım ama yine de göze çarpmıyordu bunlar. Her şey ağır bir mafsalla duvara raptedilmişti, ama parçaların toplamının ne olduğunu görmek, birkaç adım geri atıp sonunu beklemedikçe mümkün değildi. Picasso'nun tablosu *Guernica* gibiydi. Bu ağır şarkı duyularımın yeni tanıştığı bir uyarıcıydı, bir folk şarkısına gerçekten de çok benziyordu, ama başka bir arka avludaki başka bir damacananadan dökülmüş bir folk şarkısı. Bir anahtar demeti kapıp orasının nasıl bir yer olduğuna, orada başka neler olduğuna bakmak istiyormuş gibi hissediyordum kendimi. Şarkıyı parçalarına ayırdım, fermuarını açıp içine girdim –şarkıyı gerçekten önemli kılan, şarkıya benzersizliğini veren serbest çağrışıma dayalı sözleri, yapısı ve melodik motiflerin bilinen kesinliğine gösterdiği umursamaz tavrı. Aynı zamanda sözlere en uygun koroya da sahipti. *Korsan Jenny*'ye dayanıklılığını ve acımasız gücünü veren anahtar olduğunu bildiğim bu özel yapıyı ve biçimi nasıl manipüle ve kontrol edeceğimi anlamak istiyordum.

Bu konuyu daha sonra mezbeleğe dönmüş apartman dairemde düşünecektim. Henüz ortaya bir şey koymamıştım, şarkı yazarlığımın yanından bile geçmemiştim ama söz ve melodinin sınırları dahilindeki fiziksel ve ideolojik imkânlar beni derinden etkilemişti. Benim söylemeye eğilimli olduğum şarkı türünün varolmadığını görebiliyordum, bunun üzerine biçimle oynamaya başladım, onu kavramaya çalıştım –içindeki bilgiyi, karakteri ve olay örgüsünü aşan bir şarkı yapabilmek için. ✘

Later, I found myself taking the song apart, trying to find out what made it tick, why it was so effective. I could see that everything in it was apparent and visible but you didn't notice it too much. Everything was fastened to the wall with a heavy bracket, but you couldn't see what the sum total of all the parts were, not unless you stood way back and waited 'til the end. It was like the Picasso painting *Guernica*. This heavy song was a new stimulant for my senses, indeed very much like a folk song but a folk song from a different gallon jug in a different backyard. I felt like I wanted to snatch up a bunch of keys and go see about that place, see what else was there. I took the song apart and unzipped it – it was the form, the free verse association, the structure and disregard for the known certainty of melodic patterns to make it seriously matter, give it its cutting edge. It also had the ideal chorus for the lyrics. I wanted to figure out how to manipulate and control this particular structure and form which I knew was the key that gave *Pirate Jenny* its resilience and outrageous power.

I'd think about this later in my dumpy apartment. I hadn't done anything yet, wasn't any kind of songwriter but I'd become rightly impressed by the physical and ideological possibilities within the confines of the lyric and melody. I could see that the type of songs I was leaning towards singing didn't exist and I began playing with the form, trying to grasp it – trying to make a song that transcended the information in it, the character and plot. ✘

Bob Dylan, *Chronicles* (New York: Simon & Schuster, 2004), pp. 272-273. [*Kayıtlar*, çev. Nazım Dikbaş (İstanbul: Roll Kitapları | Roll Books, 2010)]

Jesse Jones, *Mahogany*, 2009





# Somewhere Between an Office and a Stage:

*A Dramaturg leaves her Room, a Curator enters a Play*<sup>01</sup>

Eda Ćufer

**01** The title refers to a line from Bertolt Brecht's poem, 'On the Everyday Theatre': 'Somewhere between/ Dressing room and Stage/ An actor leaves his room/ A king enters the play.' in *Poems on Theatre*, trans. by John Berger (London: Scorpion Press, 1961)

**02** Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996)

**D**ramaturg, curator, editor. These professions are the remnants of a modern disciplinary culture whose practitioners are generally associated with institutions and, as such, are agents of the mechanisms of modern social organization – what Adorno referred to as the totally 'administrated world.'<sup>02</sup> Their function is to mediate between the interests of individual cultural producers and the interests of institutions entrusted to represent the public at large. What connects these professions, despite their very specialized fields of activity, is the position they occupy in relation to authors of credit; their praxis is a kind of responsive, *secondary creativity*, or second signature to the primary authors. Dramaturgs, curators and editors are the mediums through which discrete individual stories and texts pass on their way to becoming part of larger collective narratives. They are the shapers of (new) social contexts and creators of (new) social relations. Their creativity depends upon their ability to interfere with, and to imprint, larger social and ideological structures. To perform dramaturgy, curating or editing is, in the first place, to create the criteria of evaluation, and in the second place, to execute the selection, classification, production, distribution and organization of primary artistic or intellectual material. Although these criteria have to be articulated with responsibility toward larger collective and historic parameters, they nevertheless remain open to an engaged and creative individual casting and recasting through encounters with the often conflicting social parameters of the contexts within which they are operating.

After WWII, but especially after the fall of communism (1989) and the spread of neoliberal capitalism, the professions of dramaturg and editor underwent a noticeable decline. Their roles within the culture industry were marginalized as the contributions they offered were rendered either purely technical or merged with the administrative services such as public relations and other bureaucratic functions. On the other hand, during this same period, we witnessed the spectacular rise of the curator as a creative agency *par excellence*.



**03** This problem interests me in part because of my training and practice as a dramaturg who often practiced in the realm of exhibitions and publications.

**04** The notion of ‘integrated spectacle’ was first used by Guy Debord to refer to the fusion of two previously rival forms which prevailed during the transition from industrial to postindustrial society: the ‘concentrated’ spectacle and the ‘diffused’ spectacle. [Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle* (Paris: Gallimard, 1988)]

**05** Nicolas Evreinoff, *The Theatre in Life* (New York: Brentano’s, 1927)

**06** Ibid.

In the following pages, I will look at the rise of curatorial practice and the decline of the dramaturgical function through the prism of some aesthetic theories and concepts such as *performativity*, *gesamtkunstwerk*, *systems theory* and others. I will focus on the dramaturg-curator comparison, leaving the problem of the editor, whose practice and function raises many of the same issues, for another text.<sup>03</sup> My main argument here is that in the society ‘of integrated spectacle’<sup>04</sup> in which we live, the theoretical and practical knowledge of the history of theatre – a medium in ruins – can be utilized to analyze and interpret the social mechanisms of late capitalist homogenization and the functioning of society built through the integration of spectacular forms. By articulating a few possible views on what dramaturgs and curators do, I hope to offer an understanding of why the ‘integrated spectacle’, as a historic momentum in which we are captured, favors the curator over other professions of, what I will call, *secondary creativity*, professions that are specialized in the shaping and reshaping of texts, contexts and their structures.

### Theatre in Life

In the first decades of the 20<sup>th</sup> century, when world affairs were still deeply affected by the events of the October Revolution, Russian dramaturg (actor, director, playwright) Nicolas Evreinoff developed a bold argument in his book *The Theatre in Life*.<sup>05</sup> The art of theatre, he wrote, is ‘pre-aesthetic’. Because it functions in a totally different way than other art

forms, Evreinoff felt it would be more appropriate if theatre were the subject of science studies rather than aesthetics. Theatre is founded on the principle of ‘trans-formation’, which presupposes a continuous change of condition, while other aesthetic activities (painting, music, poetry, sculpture, architecture) are subjected to much more demanding procedures of ‘formation’, i.e. to the creating and fixating of different states. To elaborate on his argument, Evreinoff used the concepts of ‘theatricality’ and ‘theatrical instinct’, which he claimed determine not only human agency and behavior, but also the behavior and agency of other living organisms. ‘Theatrical instinct’ is that particular life mechanism through which nature transforms itself into culture and as such represents the foundation of the entire process of bio-cultural evolution. This instinct is based on the universal principle of communication. It functions by ‘opposing to images received from without images arbitrarily created from within’ and by ‘transmuting appearances found in nature into something else...’<sup>06</sup> The question of the origin of theatre is therefore inseparable from the question of the origin and mode of production of the world itself. ‘Theatricality’ is a (particular) capacity of human beings to

**07** I am referring to the *absent cause* as coined by Louis Althusser and further developed by Fredric Jameson in *The Political Unconscious* (New York: Cornell University Press, 1981)

**08** Nicolas Evreinoff was neither a Marxist nor was he particularly interested in directing mass spectacles. However, he became famous for directing what was probably the most remarkable mass spectacle in the former Soviet Union, a re-enactment of the mythological moment of victorious proletarian revolution, *The Storming of the Winter Palace*, with more than eight thousand people engaged in the



production. This move, understood by many as a hypocritical attempt at ideological opportunism, only becomes interesting if we try to interpret it in the context of the scientific and analytical aspirations he discusses in *The Theatre in Life* (as distinct from his aesthetical or political motives.)

09 I refer here to Thomas Kuhn's notion of *paradigm* as an all-encompassing collection of beliefs and assumptions that result in the organization of scientific worldviews and practices. [Thomas Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions* (Chicago: University of Chicago Press, 1996)]

10 The term 'art after the end of art' combines the familiar Hegelian consideration of art as 'a thing of the past and the philosophy of art as a greater need of our day' (*Aesthetics II*) and Hans Belting's theory of art 'before the era of art', which defines art up until the 15th century, as art was not yet (produced as being) aware of itself as art. Danto suggests that 'art after the end of art' signifies a new function of art, one that hasn't completely been shaped yet [Arthur Danto, *After the End of Art* (New Jersey: Princeton University Press, 1997)]

imitate images, sounds, forces and impressions 'from without' and, more than that, it is their creative capacity to invent their creator (mythological creatures, God, abstract moral principles, scientific laws, etc.) 'from within' in order to narrativize the 'absent cause'<sup>07</sup> and at the same time incorporate the roles of these imaginary constructs. Theories arguing that the origin of theatre lies in religious rituals overlook the fact that it was (this) 'theatrical instinct' in particular which enabled human beings to conceive not only of ideas like God, king or sovereign state, but also to deify science and technology. Without the aptitude to imaginatively create roles and relationships, there would neither be religious nor scientific narratives. A man, writes Evreinoff, is before all else an actor and a player and that is why the essence of all religious myth is dramatic and theatrical. We might add that scientific myths with their technological ritualizations are essentially spectacular.

Evreinoff failed to inscribe himself into the canonic history of modernist theatre, dominated by such legendary figures as Stanislavski, Meyerhold, Tairov, Vakhtangov, Brecht, Artaud, Craig and Appia. His work would probably remain forgotten altogether if the post-WWII trends in art and science hadn't approved the relevance of his scientific approach to theatre.<sup>08</sup> Issues, disclosed in Evreinoff's *The Theatre in Life* resurfaced again in the second half of the 20th century, when the mode of both aesthetics and scientific production witnessed a paradigmatic shift<sup>09</sup> which, among other things, brought about a new historical role of the curator. We could argue that 'theatricality', recently conceptualized as 'performativity', instituted its self-awareness concerning its function only in post-Hegelian aesthetics, which, paraphrasing Hegel and Hans Belting, Arthur Danto defines as 'art after the end of art.'<sup>10</sup>

'Art after the end of art' is a reaction to the radical change of the general condition of production and discourse, which also influenced the change in the discourse and production of art. In the frame of this new paradigm, which Danto defines as a 'post-historical-moment', traditional art forms collapsed into a different form of expression. 'Post-historical art after the end of art' paradoxically manifests itself as a transition from understanding the arts as separate autonomous disciplines to understanding art as an integrated platform of art as Art. And while this new paradigm has institutionalized itself in the field of visual arts, the integration of separate art forms into Art also manifests itself as a general trend toward the theatricalization of the arts.

The pervasive use of theatrical concepts and metaphors in contemporary science and theory reveals the extent to which theatrical models have provided a language for understanding how we construct ourselves as communicating individuals and social beings. If the imaginarium of the theatre entered scientific



discourse through Freud's theory of the unconscious and concept of 'another scene', it has been continued through the work of many others, including linguist John Austin, anthropologist Victor Turner, sociologist Erving Goffman, psychologist Silvan Tomkins, neurobiologist Bernard Baars, psychoanalyst Jacques Lacan, and philosophers Judith Butler and Jacques Rancière.

In *The Politics of Aesthetics*, Jacques Rancière articulates what he sees as the essential relationship between political performance and theatrical models in a way that could be applied to many other specialized and socially regulated relationships: 'Politics plays itself out in the theatrical paradigm as the relationship between the stage and the audience, as meaning produced by the actor's body, as games of proximity or distance.'<sup>11</sup> Evreinoff's 'theatrical instinct' is activated when we create the world (relationships, situations, possibilities) *ex nihilo*. But only by reiterating this world and fixating the roles that belong to it can we generate the sense of stability and (the illusion of) reality wherein it is possible to live and permanently function in correlation(s) with others. This is the reason that, in the frame of traditional aesthetics, a dramatic text represents the formative medium of theatre, which historically developed from tragedy to drama and defined theatre as a medium of performing literary texts. In theatre, an actor incorporates the text by memorizing and repeating it. This is similar to the way in which, in the 'theatre in life', linguistic and corporeal relationships are constructed as the consequence of a gradual interiorization of symbolic scenarios (such as habits, laws, prohibitions, hierarchies, etc.) John Austin's constitutive text *How to Do Things with Words* (1955),<sup>12</sup> which applies the term 'performativity' to the philosophy of language and depicts its agency by acts of speech, inspired many to continue their research in similar directions. In her influential essay 'Performative Acts and Gender Constitution' (1988),<sup>13</sup> Judith Butler focuses on the performativity of bodily actions and compares the conditions of embodiment of social symbolic scenarios to the staging of a (pre)given text in theatre (culture as performed text.)

The *secondary creativity* of professions such as dramaturgy, curating and editing can therefore be accessed by tapping into the imaginarium of 'culture as performed text', shaped and reshaped by organizing the conditions of production and reception of cultural contents. Images, texts, theatre performances, rituals, festivals, biennials and other cultural artifacts are never isolated cultural entities. On the contrary, they directly influence actual and potential actions of people, operating in the context of social relationships of a particular historical era. Narrative schemes, which steer these procedures, are at once interpretative and constitutive, because they are the mediators of cultural meaning as well as the bearers of direct social power.

11 Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics* (London, New York: Continuum, 2006)

12 J.L. Austin, *How to Do Things with Words: The William James Lectures Delivered in Harvard University in 1955* (London: Oxford Paperbacks, 1976)

13 Judith Butler, 'Performative Acts and Gender Construction', in *The Twentieth-Century Performance Reader*, Michael Huxley and Noel Wits (eds.) (London: Routledge, 1996)





### Dramaturgy, Dramaturg

- 14 Dramaturgy in the most general sense is defined as an art of dramatic composition or as a sum total of procedures, serving to organize dramatic material with the intent of producing a certain performative meaning.

Prior to the appearance of the dramaturg as an occupation on the professional market, dramaturgy already existed as an elaborate discourse with several assigned meanings and definitions.<sup>14</sup> The latter reflected not only the history of theatrical practice, but also the history of positions in relation to this practice, or the battles over different techniques of storytelling and conditions of enactment. Despite the essential disagreements about the moral and political function of art within ancient Greek society, both Plato and Aristotle recognized the existence of the mirroring relation between the construction of an artwork and the moral and political construction of the world. They understood that the products of art and culture not only reflect the world as we perceive it, but contribute to constant rearticulation of the modes of perception and therefore play an essential role in the construction of the images and the concepts of the world that we adopt as real. In the pre-modern era the dramaturgical discourse developed as a branch of normative aesthetics the function of which was to control and prescribe regulations which would facilitate the evaluative synchronization of aesthetic models and political ideals of a given social community.

- 15 Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburg Dramaturgy* (New York: Dover, 1982)

The constitutive text of dramaturgy as a profession, Gotthold Ephraim Lessing's *Hamburg Dramaturgy*<sup>15</sup>, historically characterizes the dramaturg as the child of the Age of Enlightenment and signifies the transition from normative dramaturgy to embodied dramaturgical action. *Hamburg Dramaturgy* established dramaturgical agency as a practice of mediation between politics and aesthetics, between theory and practice, and at the same time constituted the dramaturg as an internal critic, or rather, the critique as a constitutive part of artistic production.

With Lessing in Germany and Diderot in France, a new type of theatre emerged, where the alpha position, once in the hands of the playwright, is, paradoxically, handed over to the director, whereby the dramaturgical practice is being constituted and evolved as a side effect of the director's theatre. In practice, the dramaturg redistributes the former authority of dramaturgy as the normative (philosophical) practice over to the organizational and advisory practice, which covers a broad range of institutional activities.

From the very beginning then, the formation of dramaturgy as an independent professional practice was based on a paradox, for dramaturgy was by definition always dependent upon something outside of itself. In spite of its indisputable authority, the work of a dramaturg in practice cannot be delineated or objectified, which is why the question is posed time and again: what does the dramaturg actually do and who qualifies to work under this title? Dramaturgical activity is necessarily



**Yalanların alınıp satıldığı pazar yerine gidiyorum her gün,  
ekmek paramı kazanmaya  
Satıcılar arasında yerimi almak umuduyla.**

**Danica Dakić, *Isola Bella*, 2007-08**



*Every day, to earn my daily bread  
I go to the market where lies are bought  
Hopefully I take up my place among the sellers.*

**Bertolt Brecht**



incorporated into the output of other creative or organizational activities: playwrighting, direction, the theory of drama, critique, pedagogical work, etc. The exclusive domain of dramaturgy as a separate professional practice involves the mediation and integration of other functions: theatre practice, theatre administrating, theatre critique, theatre education, and so forth. The *secondary creativity* of the dramaturg as the developer and performer of specific cultural texts can therefore only be evaluated by taking into consideration the development and integration of the entire field through which his or her authority is distributed (theatre practice, theatre institution, critical and theoretical discourse, public relations, education, etc.)

These characteristics of dramaturgs and dramaturgy's distributed authority become even more obvious in modernistic and avant-garde conceptions of theatre, where the founding fathers of modern dramaturgy are at the same time the founding fathers of modern theatre directing. In the work of Brecht, Artaud, Meyerhold, Craig, Appia, Evreinoff and others, the link between their theoretical work (which gradually supersedes the place of the dramatic text) and direction came closest to the sublime ideal of dramaturgy, but at the same time did not in their careers evolve into an autonomous dramaturgical practice.

We can say, then, that dramaturgy as a specialized professional activity is a product of utopian aspirations of the Age of Enlightenment. The need for the dramaturg appears parallel to the project of social, moral and political reforms, which accompanied the historical rise of capitalist production, the formation of the modern sovereign national state and its cultural policy, the shaping of the public sphere, and the evolution of institutions serving the rational, free, egalitarian, democratic public. Just as traditional social relationships were maintained within the structure of an artwork by controlling the rules of artwork composition, the modernistic turn toward immanence changed the rules of classical composition to symbolize the possibility of destabilizing traditional relationships and introducing radical social change. The dramaturg as a public intellectual, whose appearance on the stage of history corresponds with the age of revolutions, was from the beginning committed to an active participation in solving political problems of the world through aesthetic means. At present, essays like Lessing's *Hamburg Dramaturgy*, his *Laocoon*,<sup>16</sup> or Friedrich Schiller's series of letters *On the Aesthetic Education of Man*<sup>17</sup> are often re-read precisely due to their form as philosophical instruction manual for the utilization of aesthetics in politics and as an announcement of the coming epoch of broad aestheticization of life.

16 Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*, trans. by Edward Allen McCormick (Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1984)

17 Friedrich Schiller, *On the Aesthetic Education of Man*, trans. by Reginald Snell (New York: Dover, 2004)





### Life and the Total Work of Art

Western culture's copyrights on the master narrative of modernity did not come about by accident. For five hundred years, cultural politics have been used in the West as a tool to construct national identity, establish relations between national states, and affirm imperial imagery to colonized cultures.

Hegel identified dramatic poetry as the most accomplished form of artistic creation and 'the product of a completely developed and organized national life'.<sup>18</sup> National theatres, which had been established over time in all major European cities, became cultural norms, as did the education of dramaturgs as leaders of this institutionalization. In retrospect, it is clear that by attempting to conserve bourgeois drama theatre as the highest form of theatre and art, this form reached the limit of its formal development, and became exhausted, leading to its long-unacknowledged internal collapse.

By the mid-19<sup>th</sup> century, a radical social transformation was already on its way, caused by the accelerated development of new technologies, the increasing influence of mass media and the gradual disintegration of the bourgeois public sphere. In 1849, Richard Wagner formalized an alternative to dramatic theatre in his reactionary-revolutionary text *The Art-Work of the Future*.<sup>19</sup> Wagner proposed an entirely new politics of the relationship between the text and its staging initiating the transition from the dramatic, (playwright's) theatre into the total dramaturgical theatre (a theatre, however, that, as already mentioned, was even more in the hands of the director.) In the concept of theatre as *gesamtkunstwerk* (*total work of art*), the text to be enacted is in fact no longer a story, presenting people and relationships in some particular historical time-space. Instead, the text (as a literary genre) becomes a theoretical abstraction, and gradually an algorithm, placed outside of the realm of history. Text becomes a manifesto, taking upon itself the task of defining the essence of theatre as an autonomous medium of pure immanence. Wagner's philosophical deliberation on the *total work of art* that was supposed to be accomplished in the frame of the integrative capacities of theatre was the summary of the Enlightenment's aesthetical discussions on *sister arts* (poetry, painting, statuary art, architecture, music, singing.) His proposal of equal coexistence and the joining together of sister arts into a new integrated artwork of the future stimulated lively activities in the realm of the politics of aesthetics, perhaps only comparable to Marx-Engels' imaginative philosophical-political solution of Hegel's telos of historical development, which will finally culminate in class-less communism.

In one of the first (1919) critical studies of *gesamtkunstwerk* (with the telling title, *The Work of Living Art*<sup>20</sup>), Wagner's

18 G.W.F. Hegel, *Aesthetics* (Oxford: Calderon Press, 1975)

19 Richard Wagner, 'The Art-Work of the Future' and *Other Works* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1993)

20 Adolphe Appia, *The Work of Living Art* (Miami: University of Miami Press, 1960)





collaborator Adolphe Appia called attention to the limitations and contradictions of this vision. Like Evreinoff, Appia also came to the conclusion that the art of theatre is fundamentally different from other art forms. Exactly because it belongs to the same order as reality, because it constantly changes its form, because it is alive, there is something in the art of theatre that we do not ‘yet fully and exactly understand, and (...) [that] (...) we are inclined to count unimportant, possibly because we have such a difficulty in focusing our attention on it’<sup>21</sup>. However, the more we scrutinize a particular form of expression by way of observing its own autonomous laws, the more we adhere to the conclusion that different art forms, when blended together, are actually in mutual conflict and resistant to becoming a homogenous whole. But if we must in any case reduce the problem to a strictly formalistic level, then the fundamental question, posed by the concept of the *total work of art*, is whether time and space know of some reconciliation principle.

21 Ibid.

The reconciliation principle of space-time elements of the theatre stage synthesis, replies Appia, is movement and within it, the regulation of speed. And its ultimate limitation is the living body of the performer and the perceptive body of the viewer.

The development of theory and practice, inspired by the vision of the *total work of art*, quickly outgrew Wagner’s regressive model of *gesamtkunstwerk*. In their essays and theatrical experiments, visionaries of modern theatre stage synthesis (Kleist, Mallarmé, Craig, Appia, Artaud, Meyerhold, Schlemmer, Kandinsky, Schoenberg, Laban and others) anticipated a completely new stage dynamics, proceeding from the already existing technical and cultural imaginarium of the mechanistic era. The experiments in the new synthesis of theatre stage elements were trying to combine spatial and time-related art forms into a kind of smoothly flowing, harmonic dynamics, which can only be generated by machines. So it is no coincidence that the theatre of the 20th century was characterized by the expansion of research in the field of new acting and performing techniques.<sup>22</sup> By reshaping the biological (psychological and physical) configuration and articulation of the performer’s being, it became possible to incorporate live performers into environments shaped by new, scientific cultural texts and technological enactments represented by a new stage mechanics.

22 It is worth mentioning that the first elaborated theoretical account on the art of acting is Denis Diderot, *Paradox of Acting* written between 1773 and 1778, published only in 1830.

23 Matthew Wilson Smith, *The Total Work of Art: From Bayreuth to Cyberspace* (New York: Routledge, 2007)

The study of *gesamtkunstwerk* as a paradigmatic modernist artistic and social form may be useful for analyzing the connections between modernist utopia and post-modern productions of social life, situations, and systems of control. Matthew Wilson Smith argues that, from the beginning, the realization of *gesamtkunstwerk* was marked by a radical conflict ‘between mechanical and organic form, technology and technophobia, mass reproduction and the aura of originality, individual genius and the Volk, commerce and communism’.<sup>23</sup> Smith’s division of *gesamtkunstwerk* into two modes – a regressive, organic, ‘iconic *gesamtkunstwerk*’



24 'This division,' says Smith, 'may be expressed by means of two competing festival sites: the Crystal Palace and Bayreuth.'

on the one hand and a progressive, technological 'crystalline *gesamtkunstwerk*'<sup>24</sup> on the other, approximates Debord's division of 20th century society into 'concentrated' and 'diffuse' spectacles. 'Crystalline *gesamtkunstwerk*' exposes and glorifies exterior signs of mechanical-technical reproduction and at the same time tries to integrate them into pseudo-organic totalities precisely through abundance of commodities of developed capitalism (diffuse spectacle.) 'Iconic *gesamtkunstwerk*', on the other hand, tries to conceal all signs of production upon which its pseudo-organic fiction is set up, and its success is based on bureaucratic-militaristic dictatorship (concentrated spectacle.)

The anti-Wagnerian and anti-formalist *epic theatre* of Bertolt Brecht represents the third alternative to the progressive – technological and the regressive – organic models in the logic of the aforementioned polarity. Brecht skips the question of content and form and focuses instead on self-reflection and the historical and political function of theatre as the medium of social unification. However, Brecht didn't completely reject the potential of the metaphor of the *total work of art* so much as he suggested a completely different path for its realization. Instead of a conflict-less unification of autonomized art forms, he suggested a kind of unity that is based on the counterpoint (antagonism), a kind of collective of independent arts, which are being actively and creatively mediated by the reflective consciousness of the players: the actors and the viewers.

I would like to assert that *gesamtkunstwerk* then is less important as an art form (in fact, it soon followed the dramatic theatre into the garbage dump of history) than as a prototype of total spectacularization and aestheticization of social life.

Matthew Wilson Smith goes on to trace the metamorphosis of *gesamtkunstwerk* in the contexts of the neoliberal economy: 'The mass-cultural evolution of the total work of art may now be found across the American and, increasingly, the global, landscape. One indication of this trend is the recent spate of books by business advisors and economists arguing that providing goods and services is no longer enough for today's corporations, which must, the current thinking goes, create carefully staged, unified aesthetic experiences in order to attract consumers. The unification of media in the theatricalization of capital is a proliferating phenomenon, spreading far beyond amusement parks to resorts, malls, shops, hotels, restaurants, and urban design.'

### The Curator

The emergence of the custodian-curator coincided with the invention of the museum, as part of the process of building institutions to frame historical perspectives, typical of the European modern age. In its broadest definition custodian-curator describes the activity of one who takes care of the museum (or

other) collection. If the dramaturg's agency is focused mainly on constructing narratives (whose power is either to preserve status quo or trigger the social changes), the curator's agency is designated mainly by the wit of naming and classifying (preserving memory and constructing knowledge.) On the other hand the curator's professional identity, like the dramaturg's, depends on the incorporation of somewhat complementary professional profiles (art critic, art historian, museum bureaucrat, etc.) into her own.

In 1960s and 1970s (parallel to the emergence of the paradigm 'art after the end of art') a new type of a curatorial figure entered the play. This new player doesn't share many attributes with the former museum custodian. The new curator's *modus operandi*<sup>25</sup> involves incorporating certain operations borrowed from other art disciplines into his practice. The inter(multi)disciplinary character of 'art after the end of art', although it found its harbor in an already existing institutional and discursive frame of visual arts, simultaneously called attention to its theatrical features (mainly due to the new interest in the field of arts in elements such as time, movement and the spectator as well as in the general understanding of theatre as a conglomerate of all arts.)

In his legendary essay from 1967 'Art and Objecthood', Michael Fried argues that ever since the earliest endeavors, this new paradigm of art which he calls 'literalist art'<sup>26</sup> seeks to construct a kind of 'new genre of theatre', which is 'the negation of art'.<sup>27</sup> In his warning against theatricalization, Fried came very close to the scientific views held by Evreinoff, emphasizing that 'from its inception, literalist art has amounted to something more than an episode in the history of taste. It belongs rather to the history – almost the 'natural' history – of sensibility; and it is not an isolated episode but an expression of a general and pervasive condition.' Arthur Danto – who saw Warhol's work *Brillo Box* in 1964 and later attributed his coining of the phrase 'art after the end of art' to the experience – was also fascinated precisely by the theatrical capacity for mimicry in the nature of exhibits displayed. That is to say, the boxes in the exhibition didn't show any signs of artistic intervention that would signify the difference between Warhol's boxes and *Brillo* boxes from the nearby supermarket; or in Danto's words, there was no 'difference between reality and art.'<sup>28</sup> By questioning the concept of a visual work of art, which we can critically and aesthetically evaluate by its external features, this exhibition was one of numerous forerunners of the transition from object-oriented into systems-oriented culture. Warhol's gesture didn't so much reveal the visual quality of these boxes as much as it exposed the question of what determines that we bestow on something the value of being called (an object of) art even though this object is also an item of non-artistic consumption. At the same time, Warhol's gesture functioned

25 Lat. The way something operates or works.

26 Art critics and art historians named this new art differently and analyzed its features from different angles. Other common designations besides 'art after the end of art' (Danto) and 'literalist art' (Fried), are 'post-medium' art (Krauss) and 'post-formalist' art (Burnham).

27 Michael Fried, 'Art and Objecthood', *Artforum* 5 (June 1967)

28 Arthur Danto, *After the End of Art* (New Jersey: Princeton University Press, 1997)

as a hypothesis that art isn't something which is contained in material entities, but is instead an (immaterial) value, produced in the process of communication between people and the contexts, within which they operate.

As soon as the conception of this new art(istic) paradigm was initiated, so too was a struggle initiated over the philosophical and interpretative aspects of art and the systems that produced its meaning and value, causing a rivalry between the new type of artist and the new type of curator. The competitive relationship between the artist and the curator gave way to strategies whereby artists developed ways of upstaging the roles and appropriating the behaviors traditionally protected or reserved by the art system for itself. Artists did this in the name of, for example, 'institutional critique.'

Although Marcel Duchamp no doubt initiated the game of mimicry and role-playing at the beginning of the 20th century and Arthur Danto agreed that particular symptoms of 'art after the end of art' had already emerged with Dadaism and Surrealism, he also insisted that this tendency couldn't really take hold until the 1960s, when general cultural-historical and production conditions enforced the present 'post-historical moment'. And while the occurrences of historical avant-garde were still a part of the epoch of grand historical narratives, 'art after the end of art' is characterized precisely by the absence, or rather the crumbling of leading narratives, which concurrently marked the decline of dramaturgy (defined as) activity that took shape in the era of revolutions.

'Art after the end of art' thus emerged as a result of an important historic transition which took place in the 1930s and 1940s. Europe was being ravaged by war and divided among three sides fighting each other, while a powerful critical-ideological and organizational-production platform was being formed in America. That platform, named by Serge Guilbaut as the 'de-Marxization' of American intelligentsia was the result of organizing the most radical and frequently left-wing avant-garde positions inside the system of neoliberal production.<sup>29</sup> The new organizational structure in the field of art (that initially institutionalized itself as high modernism) was formed parallel to complementary processes in science and economy and subsequently integrated into the American Cold War political doctrine in the 1950s.

Cybernetics and systems theory (developed in support of American military operations during and after WWII) represent the basis of the epistemological and technological revolution of the 1960s and 1970s. These theories maintain that traditional arts in general and theatre arts in particular are universal systems for processing information and constructing the public, and could thus be effective tools for planning modern-day civilian and military operations (which is precisely the theatre quality that

**29** Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art* (Chicago: University Of Chicago Press, 1985)

Evreinoff had in mind when he wondered why theatre hadn't attracted the attention of scientists.)

30 Jack Burnham, *Great Western Salt Works: Essays on the Meaning of Post-Formalist Art* (New York: George Braziller, 1974)

In his 1974 book, *Great Western Salt Works*<sup>30</sup>, Jack Burnham warns us that from the very beginning, systems theory deliberately integrated aesthetics into its development. Systems analysts, writes Burnham, do not tend to be pedantic scientists; the best of them have extremely developed intuitive imagination about human needs and desires. As one of the pioneers of this scientific discipline admitted, 'systems analysis, particularly the type required for military decisions, [is] still largely a form of art.'<sup>31</sup>

31 Ibid.

During the Cold War, new trends in American science, which developed out of a historically motivated need to create a world that is safe from the destructive forces of history, focused in particular on closing the gap between the organic and the technological. 'A systems viewpoint is focused on the creation of stable, on-going relationship between organic and non-organic systems be these neighborhoods, industrial complexes, farms, transportation systems, information centers, recreation centers, or any of the other matrixes of human activity,' Burnham wrote.

Technologies for designing non-repressive, yet controllable and manipulative environments, are fundamental to the world as we know it. The Western world during the Cold War was the technologically developed world of safety and material abundance that Smith had in mind when he spoke of the 'crystalline gesamtkunstwerk,' or Debord when he described the characteristics of the 'diffuse spectacle'. The accomplishment of the utopia of peace and well-being, saturated in the form of a commodity, manifested itself in the field of art as a radical inversion. Due to the creativity and imagination of scientists, politicians, merchants and other designers of modern social engineering, art began to take on the Brechtian role of a disenchanter, an alienator, an interventionist, or a disruptor, while still having to perform this activity in conditions of an all-encompassing mimicry and unrecognition. Body art, land art, ecological art, conceptual art, *arte povera* and other trends which appeared in the 1960s were, according to Burnham, all that was left of the avant-garde. 'New theatre genre', which represents the 'negation of art', as defined by Fried, reflects precisely this new structure of public space, which in urbanistically and aesthetically re-modeled reality achieves the aesthetic effect of a (Wagnerian) 'gesamtkunstwerk' by perilously blending the spectator and the player. Once passive, the theatre spectator becomes the seemingly (Brechtian) active player, but one whose action is steered and controlled precisely by the act of viewing and by the whole sensorial experience of aestheticized space.

In Tony Smith's account of his nighttime drive on the New Jersey turnpike (that Fried refers to in his essay), Smith argues

that there is a 'reality there that had not had any expression in art.' And if art is to pursue its task of introducing this reality into a reflective form of artistic expression, this represents, according to Smith, 'the end of art.' The theatricality of new artistic trends also shows no particular interest in the traditional stage or in displaying events on it; instead it is focused on the fictitious processing of the time-space of direct action, which is also the time-space of history.

The earliest exhibitions of conceptual art, body art, land art and other forms of 'new art' in the 60s and 70s were organized by independent curators who were very often intellectual companions of the artists who created these trends. These curators were often themselves perceived as being co-artists, or artistic collaborators, blurring the lines between showing and being shown, presenter and presented. Their work competed with other forces in the politics of producing alternative sites and constructing new viewers. The curator, in the position of the proto-viewer, began filtering and mediating initial artistic scenarios and thereby fundamentally determining the process of their future reception.

*Documenta 5* represents the ritual event of initiation into the *curatorial turn*. Almost forty years after Harald Szeemann conceived this event, we can still look to *Documenta 5* as a diagnostic point of origin for the conditions and syndromes that determine much of today's biennial and curatorial culture. Szeemann's revolutionary curatorial gesture – turning away from the retrospective character of previous exhibitions and bestowing *Documenta 5* the character of an event that articulated the moment of the present in real time – clearly illustrates the structural end of historical perspective within the domain of institutionalized art. In art historical terms, *Documenta 5* represents an equivalent to what the year 1968 represents in social history (the end of the era of revolutions and the arrival of post-historic moment.)

Group exhibitions as mediums of curatorial expression ideally fit the hegemonic dispositive of space in the neoliberal economy. After new media and information technologies (film, TV, computer technologies) instrumentalized the former theatrical structure of public space by eliminating the fixed positions and direct contact between the stage and the auditorium, the new dispositive of living social space became organized around the agencies of movement (such as walking, driving, flying through the virtual or real spaces.) This new spatial dispositive is based on the prototype of the marketplace, where by walking through the various spaces (nature, city, exhibition, shopping mall) a person is constantly asked to select which impression, idea, style or object she wants to assimilate or possess. Within such a structure the question of human agency remains fundamental. Are we humans still Marxian

or Brechtian or Evreinoff's active actors and players, who although constrained by the current mode of production still believe that the world is fundamentally human creation which can therefore be changed by our will and imagination? Or do we accept the role of humans as a necessary organic interface, which by unconscious adaptation to the imperatives assimilated from the theatricalized environments enable the integrated systems to perform their mission whose purpose and designation is beyond our control?

Just as dramaturgs, in the role of distributing authority, often had to make a choice about using their power either in service of preserving status quo or revolutionizing society through the art of theatre, so too is the moral function of contemporary curators often violently divided between the interests of various agencies constituting the field of interests that the curator represents (artists, public, galleries, museums, collectors, etc.) Therefore the most challenging creative imperative for present-day curators is not to put together imaginative and intelligent exhibitions, but to overcome deep structural impasses created by the functioning of the system, inside of which an almost obsessively anti-hegemonic and anti-institutional contemporary art returns to the wasp's nest of institutional and hegemonic order, represented in the very structure of an exhibition, causing an instant de-politicization of every image, idea or action brought into these realms.

Within the frame of globalization processes that have been taking place since 1989, many new geographical areas with diverse cultural, historical and political experiences have been accorded notice in the global art system (but most of them have not had the opportunity to develop into what Danto called the 'era of art' which took place in Europe from 15th to 20th century.) The structure of the global exhibitions network is designed in such a way that even the most peripheral of events connected to the global network contributes data that can be useful to Western markets. Indeed the art system has become so flooded with information that it cannot even begin to critically evaluate and process it in 'the good old democratic Western way.' It is now quite easy to imagine that future biennials will no longer feature individual artists and artworks, but will represent the visions of their producers. If we consider this as the future development of art and the curatorial function, then we can conclude that the globalization of art leads to a new stage of homogenization. In the 1960s and 1970s artists discovered that the art system could function without an artwork while an artwork cannot function without the support system. In this new stage of development (which Debord called a stage of 'integrated spectacle') the art system would function without artworks and without artists. These anachronistic functions, if this development occurs, would be replaced by technocratic joint ventures of curators-artists-gallerists-spectators-designers-promoters-publishers working to



produce an art experience constructed and de-constructed in the real time of the art system as an ongoing *life as theatre*.

On the other hand we can also imagine other possible futures that would take us in quite unpredictable directions. It should not be forgotten that there is not only 'art after the end of art,' but also history after the end of history, politics after the end of politics, and subject after the death of the subject. The sensation of the world as an all-embracing interior with no historic outside is after all just a theatrical illusion created with the help of advanced technologies. It is not impossible that future generations of artists, curators and spectators will re-discover the genuine anarchic power of the 'theatrical instinct' and imaginatively re-create and enact those vital agencies in as yet unseen, but desired ways.

Besides naming, classifying and building archives and collections of new, global artistic and political territories according to old Western idioms, future curatorial practice would benefit from appropriating old dramaturgical and editorial methods to construct new discursive spaces. The imaginary of the end of grand narratives is the new grand narrative of the post 1989 world.<sup>32</sup> Dramaturgs and editors, it is time to deconstruct and expose the existing reactionary grip. ✘

32 Cf. Boris Buden, 'The post-Yugoslavian Condition of Institutional Critique: An Introduction On Critique as Countercultural Translation,' <http://eipcp.net/transversal/0208/buden/en> (19.07.2009)

Translated from Slovenian into English by Barbara Hribar.

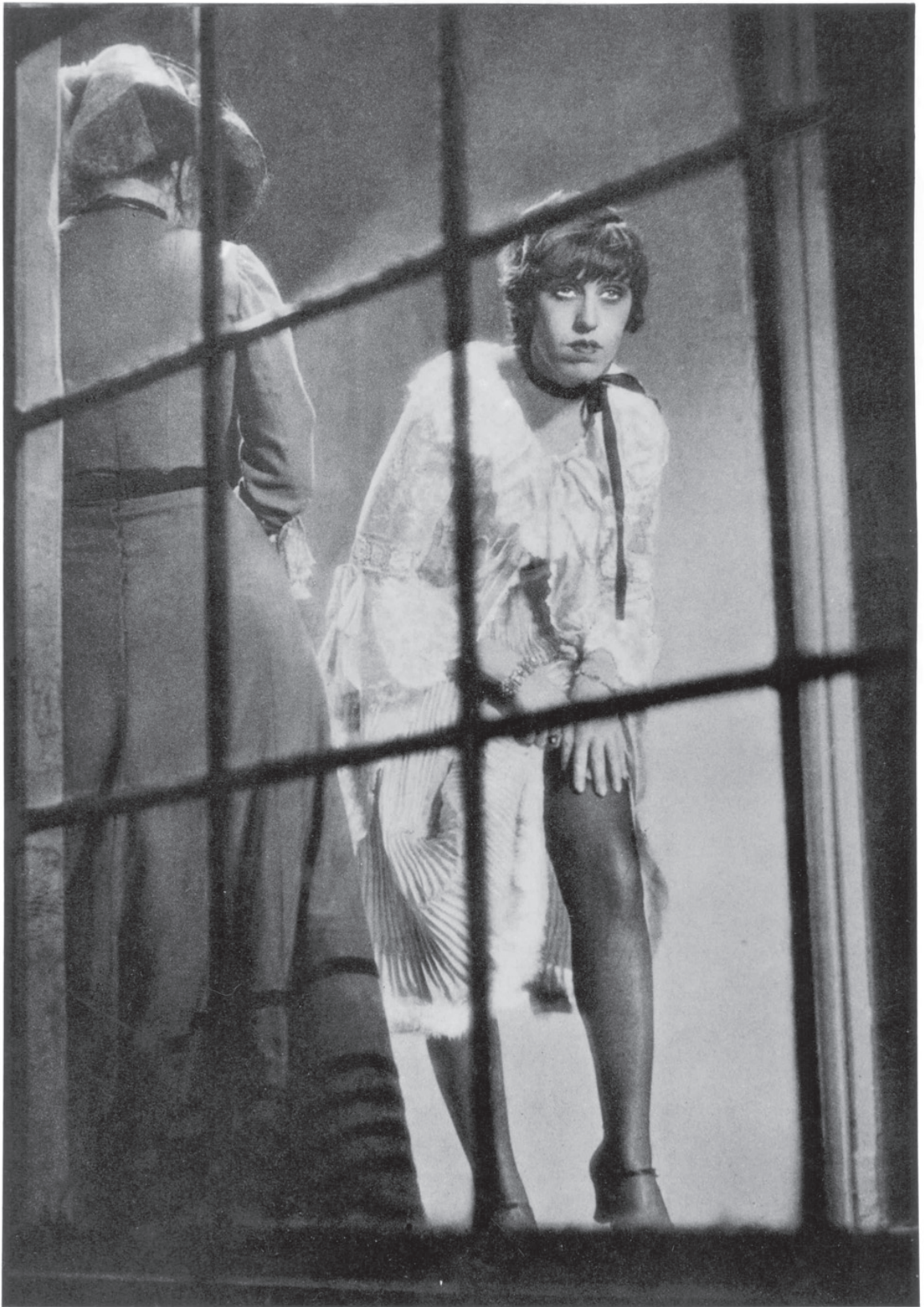


### İyinin Sorgusu

*Dediğinin arkasında duruyorsun.  
Ama tam olarak ne demiştin?  
Dürüstsün, fikrini söylüyorsun.  
Ama hangi fikir bu?  
Cesursun.  
Ama kimekarşı.  
Akıllısın.  
Ama kimin hizmetinde aklın?*

**Bertolt Brecht**

**EDA ČUFER** is a dramaturg, curator and writer. In 1983 she co-founded the theatre group 'Scipion Nasice Sister's Theater' which became the founding group of an art collective: NSK (1984). During the 1990s she collaborated with the visual art group 'Irwin', dance company 'En-knap' and the performance and visual artist Marko Peljhan (Project Atol). She co-curated the exhibitions *In Search of Balkania* and *Call Me İstanbul* (2004). Currently she is completing a book titled *Art as Mousetrap*.



# Bloss Menschen veya Adorno'nun Unuttuğu, Ama Brecht'in Unutmadığı Bir Şey

Keti Chukhrov

*Sanatın amansız gerçekliği ikisine de nüfuz etmeye çalışır  
–hem zirvelere hem de çukurlara.*

Bertolt Brecht

**B**ilindiği üzere, Theodor Adorno kaba ve gelişmemiş (“avama ait”) sanatsal ifade biçimlerine gizlemediği bir güvensizlik beslerdi. Bu varsayımına hem estetik kuramında hem de *Müzik Sosyolojisine Giriş* adlı eserinde sayısız gerekçe göstermişti. Adorno, farklı topluluk çeşitlerini “birey” ile karşıtlık içerisinde yerleştiriyordu. Topluluk, ona göre, barbarlığın ve avamlığın kalıntısıydı, birey Özne ise barbar, hümanizm-karşıtı “ayak takımı”na zıtlık içerisinde ortaya çıkmıştı. Dolayısıyla sanatsal mücadele, tüm hümanizmi ve tarih ve kültürün gelişimini içinde barındıran aşkın Özne ile özdeşti. Ancak Özne'nin kendisinin toplumdan tümüyle bağımsız olması gerekiyordu, çünkü Adorno'ya göre kapitalist toplum kitlesel endüstrinin ve pop kültürün bir yansımasından başka bir şey değildi.

Bu duruş Adorno'yu, Frankfurt Okulu ile bağlantısına rağmen, bir Marksistten çok bir Hegelci kılıyor. *Yeni Müziğin Felsefesi*'nde Igor Stravinsky'nin modernizmiyle Arnold Schoenberg'inkini karşılaştırırken ortaya koymak istediği, Schoenberg'in burjuva Özne'sinin kapitalist yabancılaşma toplumundan şiddetli bir kopuş yaşama pahasına tutarlılığını korumakta direndiği, Stravinsky'de ise burjuva Özne'nin, toplumsal ve kültürel ilerleme fikrini reddeden tarihöncesi, arkaik bir naiflik ve ilksellik arayışında, sözde-burjuva karşıtı bir özcülük taklidi içinde çözümlenmiş gittiğiydi. Bu ise Adorno'nun aydınlanmış burjuvazinin ilerlemeci mücadelesinden artakalanı savunmaktan kendini alamadığı anlamına geliyor. Sahte popülizm ve ortaklaşacı ütopyalara yüz vermektense, burjuva Özne'nin yadsımacı sığmağını desteklemeyi tercih ediyor –kültürün ve tarihin ilerlemeci zirvesini temsil ettiği sürece. Filozof, onların yine de burjuva olduklarında ısrar eder, ama kitlesel bir karşılık arayışı içerisinde tarihin ağır yükünden özgürleşmiş gibi yapmaktadırlar. Modernizm ve postmodernizm arasındaki tartışma da burada doğar.

*Die Dreigroschenoper*  
(*Üç Kuruşluk Opera* |  
*The Threepenny Opera*),  
Uraufführung im Theater am  
Schiffbauerdamm, Berlin, 1928  
© Bertolt-Brecht-Archiv, Akademie der  
Künste, Berlin

Adorno, Schoenberg'in olgun ve incelikli sanat-Öznesi'ni, Stravinsky'nin yeni-doğmuş içtenliğin yerini tutan kolektif pagan ayiniyle ve neşeli palyaço oyunuyla karşılaştırır. Diğer yandan, Adorno'nun estetiğinde, geç kapitalist toplumda kültürel ilerleme ancak biçimin diyalektiğine dönüşen Özne'nin ruh ve ideasının olumsuzluğuyla korunabilir.

Peki Özne neden sadece kültür endüstrisi, teknokrasi ve ticaret ile değil aynı zamanda tanımları itibariyle bayağı ve kötücül kabul edilen toplum, halk ve kitleler ile herhangi bir ilişkiden hararetle kaçınmalıdır?

Adorno'ya göre "yüksek" sanat ve diyalektik gelişimi, bu sanatın arkaik, milliyetçi ve uygarlık-karşıtı özelliklerden kurtulmasını ve tüm gerici temellerden ruhsal olarak arınmasını sağlar. Kitlelerin, toplumun ve halkın oyun ve eğlencesinden ayrı bir özerkliğin sanatçı ve sanatçılık için bir "zorunluluk" haline gelmesinin sebebi budur. Özerk sanat biçimi Özne'nin hümanist evrensel ruhunun cisimleşmiş hali ve muhafazasıdır.

Estetiğinin bu indirgemeciliğine ve tasfiyeciliğine rağmen Adorno, toplum söz konusu olduğunda ancak bu tür bir olumsuzlamacılığın tarihsel ve toplumsal gelişimin siyasal çelişkilerinin dolaylı ve bilinçdışı tezahürlerini ortaya koymaya muktedir olduğunda ısrarlıdır. Sanatçının Öznel ruhu toplumun çelişkileriyle çatışmalarının dolaylı bir sonucunu temsil eder, sefahat düşkünü folk ruhunun işi ise tüketim düşkünlüğünün hazlarını yeniden kullanıma sokmak veya gelenekleri ayinlerde ve dinde yeniden kurmaktır. Sanat yapıtı, ancak bu olumsuzluğu ve özerkliği, gerçekliğe ve topluma nispetle mutlak Ötekiliği sayesinde onların "sarsıntı ölçümü" olarak işe yarayabilir. Sanat, toplumun kesin karşıtlıklarını ortaya koymak adına kendisini ampirik gerçeklikten ve çaba gerektirmeyen deneyimlerden koparmalıdır. Özne'nin ruhu ve özerk sanat yapıtı tanımları itibariyle "toplumsal" olduklarında, bu toplumsallığı deneyimleme veya araştırma gereksinimi içerisinde olmayacaklardır.

Bu kuramsal duruşun elitizm ve yüksek burjuvazi adına bir mazeret üretip üretemeyeceğini verili biçim dahilinde çözümlenmek mümkün değil. Hatırlanması gereken ise şu: Adorno'nun negatif diyalektiğinde kastettiği, ticari ve kamusal başarı alanında herhangi bir karşılıklı ilişkiyi yasaklayan, *mutlak* bir negatiftir. Bu da, gerçek bir "negatif" modernist sanat yapıtının ticari, veya hatta genel kamusal takdire ulaşamayacak şekilde üretilmesi ve tasarlanması anlamına geliyordu. Ticaret ve başarı dünyası "negatif" bir sanat yapıtını "kusmalıdır."

Bugün güncel sanat bu iki yön arasında bölünmüş durumda –ya sahte bir popülizm denemesine kalkışıyor, ya da, tam tersine, "ayaktakımı"nın ortasında kaybolmaktan korkuyor, diğer bir deyişle, rafine bir zevk sahipleri ve uzmanlar alanına göndermede bulunuyor. İkinci durumda, Adorno'nun estetiğine başvurmak



sanat endüstrisinin küresel gösterisine karşı bir çare oluşturabilir. Ama bu durumda bile Adorno'nun kültür endüstrisinin alanının reddedilmesi yolundaki temel olumsuzlamacı talebi yerine gelmiyor. Bu karışıklığın sebebi ise, bu rafine elitizmin taraftarlarının, ya da sözde-Adornocuların bir yandan sanatın alanını “en iyi”, “en üstün”, “en nitelikli”ler lehine sınırlamak istemeleri, ama diğer yandan seçilmişlerin bu “kutsal” alanını destekleyen “yüce” fiyatlardan ve “yüce” ekonomiden kaçınmaya katıyen niyetleri olmaması.

Mevcut güncel sanatın elitizmi ile görkemli ve ticari küreselleşmesinin, alternatif seçeneklerin aksine birbirinin desteği olduğunu söylemek abartılı olmayacaktır. Güncel sanatın elitist izdüşümleri ile popülist, kitlesel karakteri aynı anda aynı alanda gerçekleşmektedir. Sanat alanı hem kendi kibirli elitine hem de kendisini tüketecek “ayaktakımına” ihtiyaç duyar – ikisine de ihtiyaç duyan ve ikisini de bünyesinde barındıran bir İmparatorluk gibi.

Ancak, Adorno'nun militan anti-popülizmi ve indirgemeciliği, ister istemez, sanatsal pratikleri ve potansiyelleri geriye döndürülemez biçimde 1. eğlence sektörü, 2. toplumsal boyut taşıyan “ucuz” sanat, 3. “yüksek” sanat; postmodern sahte üretim keyfi, kurumsal pratikler ve yücelik heterotopyaları olarak ayıran belli kuramsal kalıplar ve siyasi sonuçlar ürettiler.

Dolayısıyla, önce gerçekliğe yönelik Adornocu olumsuzlamacılığın bizi nereye getirdiğine bakalım:

1. Eğer tüm gerçeklik tüketim düşkünlüğü ve endüstri tarafından belirleniyorsa, ve Özne-olarak-sanatçı hariç tüm insanlık, insanlıktan çıkmış tüketici bir kitleyse, o zaman geriye gerçeklik kalmaz, insanlar da istisnasız sadece tüketicidir.
2. Özne, kendi kendisiyle diyalogu çerçevesinde hümanizm ve özneleştirme süreçlerini kendine mal eder.
3. Sanat, dil ve yöntemleri itibariyle kaçınılmaz bir şekilde soyutluğa mahkûmdur.
4. Halkı oluşturan insanlar ya orta sınıf tüketiciler ya da Hegelci Özne'nin ruhsal ve duysal gelişimine ve atılımlarına yetişememiş, dolayısıyla etnik, yöresel özellikler alanında kalan geri kişilerdir. Öznellik üretme yetisinden yoksundurlar.

Ancak insanlığı oluşturanların çoğunluğu evrensel yargı veya *hic et nunc*'a\* ulaşmaya çabalayan bir sanat üretmekten aciz ise, (çünkü kendi zamanlarını geri dönüşsüz şekilde ıskalamışlardır ve asla kültürün karmaşıklığına yetişemeyeceklerdir) o zaman sanat ve gerçeklik, sanat ve insanların çoğunluğu ayrı kalmaya mahkûmdur.

İşte bu noktada (Adorno'nun *Müzik Sosyolojisine Giriş*'inde barbar bir fütürist olarak nitelediği) Brecht imdadımıza yetişir ve bizi bu çıkmazdan kurtarır.

Brecht için erdem ve kusur, veya için iktidar veya karizma diye bir şey olmadığına ısrarlıdır. Sonsuz veya anlamı kendi

\* Lat. şimdi ve burada





içinde açık toplumsal ilişki veya olay yoktur. Aksine tüm bunlar –alt toplumsal tabakaların cehaleti, uygarlık ve kültürden nasibini almamış davranışları, suç ve şiddeti– karmaşık tarihsel ve siyasi ilişkilerden oluşan düğüm noktalarıdır.

İnsan hayatı çelişkilerle delik deşiktir. Soyut kavramlardan veya idealist görüşlerden çok daha yaygın bir şekilde bu çelişkilere maruz kalır. “Aşağı”dan gelen bir adamın sesi ne inceliksiz barbarlığın (Adorno) ne de milliyetçi ruhun kutlamalarının (Wagner) sesidir. Sadece bir insan sesidir, bu veya başka bir tarihe, toplumsal oluşuma veya dolayına aidiyeti içerisinde tekil ve özgün bir ses; ancak ideal Avrupalı Özne’nin ve onun ruhunun gelişiminin son aşamasını temsil etmiyor diye de evrensellikten veya sanatsallıktan yoksun değildir.

Bu bakış açısına göre halk, bir millet (*Volkstümlichkeit*) değil, çalışan insan çoğunluğudur sadece. Sanat da özel “kutsal” bir alana taşınmış insanlar arası yüce bir aracılık vasıtası değil, ortak bir “gerçeklik” arayışı ve ortaya çıkarma eylemidir. Bu gerçeklik *Wahrheit*, yani *Hakikat* değil, *Gerechtigkeit*, yani *Hakkaniyettir*, adil ve adil olmayan eylemlerin ardında duran *doğruluktur*, ve ortak sanatsal sebatla ortaya çıkarılabilir. Bu tür sanatsal sebatla temel oluşturan pratik “tiyatro”dur. Ontolojik sürekliliğe sahip, veya geri dönüşü olmayan bir saygısızlık, bayağılık veya kötücüllük yoktur (kitle kültürü, cahillerin kabalığı, kapitalizm, tüketim kültürü, kâr amacı gütmeye, hangisi olursa olsun).

Dolayısıyla, gerçeklik iyi veya kötü bir şey değildir –ne klasik “gerçekçiler” için olduğu gibi kutsal, ne de klasik “modernistler” için olduğu gibi dindışı. Gerçeklik insan hayatının hareketi ve diyalektikidir ve Marx’a göre ancak Birey Kolektif’ten, Toplumsallaşmış’tan çıktığı için bireysel olabilir. Bu yüzden, varlığın kanunu ya da İnsanoğlu’nun bir özelliği zannedilen şey sadece siyasal ve toplumsal çatışmaların geçici bir sonucu olabilir; dolayısıyla da değiştirilebilir.

Brecht de bununla başlar: Gerçeklik ve çağdaş dünya hakkında, duyumsal tasvir veya natüralist düşünme olarak değil, değiştirilme potansiyelleri üzerinden konuşulabilir. Dolayısıyla İnsan ve İnsanoğlu, şu ya da bu varlık biçimine mahkûm bir kitle değil, kendileri de birer değişken olan dünya ve gerçekliğin bir değişkenidirler.

Güncel sanat sistemine gelince, gerçekliğin eskatolojik reddi, veya tam karşıt strateji olan gerçekliğin şok edici-imge üretiminde kullanımı güncel sanat alanının kendi kendine yeterliliğini ve kendi kendinden başkasına başvurmama durumunu yıllardır kurmuş ve beslemiştir. Burada imgeyle, nesneyle, hatta aşkın veya sapkın bir “Öteki”yle temas kurulmakta ama “çokluk”u oluşturanların “birbiri”yle teması ancak nadiren sağlanmaktadır.

Bu koşullar altında tiyatro sanat, hayat, gerçeklik, siyaset açısından tuhaf bir güncellik kazanmaktadır. Sanat alanının “yeni” ve “taze” bir optik nesnesi gibi görünmesinden dolayı



değil, “tiyatro” insani olan, sanatsal olan ve siyasi olan arasında yabancılaşmamış bir kesişim alanı üretmekte analitik ve sanatsal bir araç olabileceği için. “Tiyatro” sadece temsil etmeye, hayal etmeye ve görselleştirmeye değil, sanatın gerçekle ve çelişkili olanla soykütüksel bağlantısını koparmadan eylemde bulunmasına da imkân tanır.

Şüphesiz yok ki güncel sanat alanı farklı kültürel lehçeleri ve ekonomik veya sosyal olarak ihmal edilen alanları içerecek şekilde sınırlarını genişletti. Ancak bu içermenin alışıldık yolu sergileme ve temsil etmedir. Eğer Adorno için “yüksek sanat”ı lehçelerle kirletmek kabul edilemez idiyse, bugünün küreselleşmesi farklı tekilliklerin ve kimliklerin sözde-demokratik bir şekilde dahil edilmesini mümkün kılar. Güncel sanat bu tür dahil etmelerin merkezi, biriktikleri havuzdur. Ancak Adorno’nun ana varsayımı –yani lehçe sahibinin (incelenebilir, konuşmaya davet edilebilir, sergilenebilir, kendisinden alıntı yapılabilir olmasına rağmen) asla Özne olamayacağı– hâlâ geçerliliğini korumaktadır. Adorno bir sanat yapısının lehçenin izlerini taşımasına tahammül göstermez. Sanki varlık ancak kültür öncesi ve belirli bir yere özgü olabilirmişçesine, ayinsel parçalarında ulusal lehçeyi bir külte, kabilenin kültür öncesi varlığının özüne dönüştüren Stravinsky konusunda Adorno’nun bu kadar hiddetli olmasının sebebi budur.

Aksine, Brecht “tiyatro”nun lehçeyi duyması, uygulayabilmesi ve canlandırabilmesi gerektiğinde ısrar ettiğinde tamamıyla başka bir şey demek istemektedir –hem Adorno’dan hem de Stravinsky’den. Brecht için lehçenin biçimi ve kendine özgülüğü Stravinsky için olduğu gibi *a priori* bir gerçeklik değildir. “Tiyatro İçin Kısa Organon”unda lehçeyi sahnenin canlı dili olarak tarif eder, insanoğlu çoğunlukla lehçe konuşur çünkü. Lehçe kültür açısından alt düzeyde yer alıyor olabilir ama sanat için bu böyle değildir, Brecht için sanat insanoğlunun dünyayla birlikteliğinin gerçekliğinin çözülmesi demektir.

Bu durumda lehçe “evrensel” mesajın (daha gelişmiş vasıtaların herhangi birinden ne daha iyi ne daha kötüdür) önünde bir engel değil, potansiyel bir özne tarafından *söylenmesi gerekeni* söylemek için mevcut maddi vasıtalarından biridir. Lehçe’nin önceden varsayılan geriliği lehçeyi konuşanın yaratıcı amacının, sanatsal niyetinin veya ürettiği anlamların diğer herhangi bir anlamdan daha geri veya daha az yoğun ve evrensel olduğu anlamına gelmez.

Öyleyse sanatı sanat yapan vasıta (metodoloji, üslup, biçim) değildir; vasıtanın yardımcı olduğu mesaj sanatsal olandır. Evrensel mesajın potansiyel bir taşıyıcısı olacaksa, bu tüm çeşitliliği içerisinde insanlıktır. Ancak mesajın kökeni belli bir estetiğe veya sanatın alanına raptedilemez. Sanat, sanata indirgenmemiş bir şeyden kaynaklandığı zaman sanatsaldır. Öyleyse evrensellik, soyut bir öze doğru yükselen bireysel bir ruhsal yolculuk, statik bir olgu değildir, “çokluk”un çapraz,

zihinsel veya sanatsal bir eyleminde vücut bulur veya dinamik olarak uygulanır.

Tiyatro'nun sunduğu siyasal ve toplumsal seçenek, sanatsallığa özlem duyanların kurumsal ve ekonomik beklentilerine –para, refah, eğitim, ileri teknoloji, kültür, itibar beklentisi– sonsuz bağımlılığın azaltılmasına; “şimdi” başlamaya olanak tanır. Tiyatro'nun potansiyeli, çalışan eğitimsiz “çokluk”un daha şimdiden kültür ve teknolojiye yetişmek üzere kullanmakta başarısız olduğu “yeri doldurulamaz” zamanın tazmin edilmesine de telafi edilmesine de gerek olmadığını varsayar.

Bu eğitim veya kültürün reddedilmesi gerektiği anlamına gelmez. İma ettiği tek şey bu ikisinin yetersizliklerinin sanatsal üretim denen olgunun önünde bir engel olmadığıdır. Brecht, bu durumda, bilginin ve hatta entelektüelliğin sadece sanat ve bilimin uzmanlaşmış alan ve çevrelerinde yer almadıklarını, insanoğlunun karmaşık müşterekliğinin ayrılmaz parçası olduklarını söylerdi. İnsanların ortak yaşamının ve ortak ilişkilerinin alanı sanat ve kültürün kabul edilmiş ve değer biçilmiş dünyasından daha az sanatsal ve zihinsel olmayan özgün bir bilgi üretir.

“Sanatsal”ın rafine, teknolojik olarak gelişmiş, zihinsel dünyası ile “çıplak” gerçeklik arasındaki ayrım Romantizmle başlayarak, tüm avangardlar tarafından (10'ların–20'lerin ve 60'ların–70'lerin avangardları) ve bugün birçok defalar sorgulanmıştı.

Avangardın –sanatı aşan hayat projesine rağmen– bu ayrımın üstesinden gelememesinin sebebi herhalde şuydu: Avangard pratikler sanatın alanında kayda geçiyordu. Değiştirmeye çalışırken bile sanat, gerçekliği kullanıyordu ama hayata yapılan bu gönderme genellikle hayatın değil sanatın lehineydi, diğer bir deyişle klasik avangard ya hayatı sanata indiriyor ya da hayatın içerisine sanatsal çelişkiler iliştiriyordu, ama ancak nadiren hayatın uygulanabilirliğini araştırıyordu. Bir insanın *insani* potansiyelinden veya hayatın hayatlılığından çok, hayatın sanatsal potansiyeli ve insanın *sanatsal* öteki ben'iyle ilgiliydi.

Dolayısıyla işlenmiş sanat alanı ile gerçekliğin işlenmemiş hamlığı arasındaki ikiliğin birçok güncel sanat yapıtında hâlâ sorgulanıyor olması şaşırtıcı değil.

Örneğin 2007 tarihli “Seçilmiş Yapıtlar” adlı yapıtında Artur Żmijewski, malzeme olarak asla sanat veya sanatsallığa dahil olmayacak insanların prestijsiz emeğinin bayağı alanını seçer. Żmijewski, orta sınıfın önemsiz eylemleri, sanat ve teknoloji ile, zeminini organik çıplaklıkta bulan ve insan kaynaklarının doğrudan kötü kullanımıyla yüz yüze bulunan maddi emek alanı arasındaki ayrımı teşhir eder.

“Seçilmiş Yapıtlar”, işçilerin hayatının 24 saatlik mutlak sıkıcılığını bir reality show düzeni içerisinde ortaya koyar. Bu gerçeklik, sanatın zihinsel ve yüksek tutkularını sıfırlayan olumsuz bir arka plandır. Żmijewski böylece amansız bir gerçekliği

## Bibliyografya

Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory (Estetik Kuram)*, çev. Robert Hullot-Kentor (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997)

Theodor W. Adorno, *Introduction to the Sociology of Music (Müzik Sosyolojisine Giriş)* (Pennsylvania: Continuum, 1987)

Theodor W. Adorno, *Philosophy of New Music (Yeni Müziğin Felsefesi)*, çev. Robert Hullot-Kentor (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006)

Bertolt Brecht, “Popularity and Realism” (“Popülerlik ve Gerçekçilik”), *Aesthetics and Politics (Estetik ve Politika)* içinde (Londra, New York: Verso, 2007)

Bertolt Brecht, “Speech to Danish Working-Class Actors” (“Danimarkalı İşçi Oyunculara Hitabe”), *Poems 1913-1956 (Şiirler 1913-1956)* içinde (Londra: Methuen, 1997), s. 233.

Bertolt Brecht, “A Short Organon for the Theatre” (“Tiyatro İçin Kısa Organon”), *Playwrights on Playwriting (Oyun Yazarlarından Oyun Yazarlığı Üzerine Yazılar)* içinde, çev. John Willett, haz. Eric Bentley (Londra: Methuen, 1983)

Louis Althusser, “The ‘Piccolo Teatro’: Bertolazzi and Brecht – Notes on a Materialist Theatre” (“‘Piccolo Teatro’: Bertolazzi ve Brecht – Materyalist Bir Tiyatro Üzerine Notlar”),



*Mimesis, Masochism, and Mime: The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought* (Mimesis, Mazoşizm ve Mim: Çağdaş Fransız Düşüncesinde Tiyatro Siyaseti) içinde, haz. Timothy Murray (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997), s. 199-215.

Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* (Kültürün Konumu) (Londra, New York: Routledge, 1998)

Gilles Deleuze, "One Less Manifesto. Theatre and its Critique" ("Bir Manifesto Eksik. Tiyatro ve Eleştirisi"), *Mimesis, Masochism, and Mime: The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought* (Mimesis, Mazoşizm ve Mim: Çağdaş Fransız Düşüncesinde Tiyatro Siyaseti) içinde, haz. Timothy Murray (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997), s. 239-256.

Karl Marx, *The German Ideology* (Alman İdeolojisi) (New York: Prometheus Books, 1998)

Gerald Raunig, *Art and Revolution: Transversal Activism in the Long Twentieth Century* (Sanat ve Devrim: Uzun Yirminci Yüzyılda Çapraz Aktivizm) (Los Angeles: Semiotext(e), 2007)

Gin Ray, "Toward a Critical Art Theory" ("Eleştirel Bir Sanat Kuramına Doğru"), <http://transform.eipcp.net/transversal>

Félix Guattari, Suely Rolnik, *Micropolitiques* (Mikrosiyaset) (Paris: Les Empêcheurs de Penser en Rond, 2007)

ortaya çıkarmış olur: Modernist geleneğin mirasçılarından biri olan güncel sanat, nadiren rutin, "banal" varoluşu içerisinde insan ile ilgilenmiştir. Veya, daha doğrusu, güncel sanat işçinin varlığında nadiren çıplak bir sıkıcılıktan başka bir şey hayal etmeyi başarmıştır.

Bir diğer sanatçı, Santiago Sierra, bu teşhir anlayışını yıkıcı sahneleme eylemleri ile en şoka uğratici sınırına taşır. "465 Ücreti Ödenmiş İnsan" (1999), "Tenlerinin Rengine Göre Tutulmuş ve Düzenlenmiş 30 İşçi" (2002), "Bir Sanat Mekânının Tavanını Delip Geçen İşçi Kolu" (2004) gibi işlerinde "güncel sanatçı", alt sınıftan ve imtiyazsız insanlarla ilişkisinde bir sömürücüden başka bir şey değildir. Sierra'nın eylemleri tutulmuş işgücü, onlara ödenen ücret ve maaşlı emeğe içkin küçümsemeyi bir gösteriye dönüştürür. Bu durumda sanatçıya kalan tek "dürüst" hareket, sermayenin söylemini canlandırmak ve baskının etkisini olduğundan bile daha görünür hale getirmektir. İki sanatçı açısından da (Sierra ve Żmijewski) orta sınıfın alt sınıfla dayanışması ikiyüzlülüğten ibarettir.

Bu bakış açısı şüphesiz postendüstriyel kapitalizm kültürünün temelini ortaya çıkarır. Ancak her nasılsa ince bir Brechtçi mesele ihmal edilmiş olarak kalır. Zekâ, yaratıcı hüner, sanatsal niyet ve hatta rafinelik ille de finansal desteğe sahip ve teknolojik olarak gelişmiş alanlara ait değildir. "Kültür"ün gücü ve vasıfsız insanların iktidarsızlığı arasındaki ayrıma rağmen yukarıda sayılanlar ilerlememiş toplumsal alanlardan da pekâlâ çıkabilir.

FNO'nun (Bulunmuş Kıyafetler Fabrikası) "Kızıl Yelkenler" başlıklı video yapıtında Olga Egorova ve Natalia Pershina-Yakimanskaya, kültürel anlamda değerli olanla değersiz olan arasındaki seçimin henüz yapılmamış olduğu bu tür bir kolektivitinin içinde şiirsel olanı ararlar. Bu durumda mesele, dokunaklı (ve aynı zamanda kesinlikle suni) bir dayanışma çağrısı değil, ikincilik durumunun ontolojik olmadığını varsaymaktır; bu durum geçicidir ve geçiciliği öngörülen ve arzulanan değişim potansiyelinin içinde yer almaktadır.

FNO'nun videosundaki yaşlı işsiz kadınlar "Kızıl Yelkenler"e duydukları özlemden ısrar eder ve iki anlamda da –hem maddi hem şiirsel– yelkenler onların olur.

"Dionisiy Vapuru" adlı video yapıtında Olga Chernysheva, Vologda bölgesi sakinlerinin sefil boş zaman geçirme biçimlerini gündeme getirir. Ancak, "zevksiz" vakit geçirme biçimlerinin (amatör dans ve şarkı söyleme) değiştirilemez olduğunu düşünmez. Gerçek olan tek şey bu insanların yüksek kültür ve avangard sanattan uzak olduğudur. Ama bu durum, bu insanların hayatını ne ikincil kılar ne de ilginç veya şiirsel olmadığı anlamına gelir. Banallik, sanatçı banallığı karşından, yani "sanat"ın tarafından gözlemediği sürece banal değildir.

Daha önce adı geçen iki eser, sahnelenecek eserler olma anlamında "tiyatro" janrına ait değildir; en azından "tiyatro"



kavramını Brechtçi anlamıyla almadığımız sürece –yani, değerli sanatsal, siyasi ve kültürel “başarı”ları temsil eden bağımsız, “kutsal” mekânlar kurmak anlamında değil de, “evrensel” ve “ideal” kavramları meselesini hayata uyarlayabilecek bir paradigma olarak.

“Tiyatro” paradigması ünlü Latince aforizmayı –*ars longa, vita brevis*– tersine çevirmemizi sağlıyor: Sonsuz olan hayat ve insanlıktır, sanat ise geçicidir. Bu kayma bize, idealin, sanatsal olanın ve gerçekliğin potansiyellerini farklı konumlara ayırmama fırsatı sağlıyor. Öyleyse “tiyatro”, sanatın ve hayatın özlemlerinin katmanlarını her yerde ve her zaman açmamıza olanak sağlayan “makine”dir. ✘

Augusto Boal, “Theater der Unterdruckten” (“Ezilenlerin Tiyatrosu”), *Texte zur Theorie des Theaters (Tiyatro Kuramı Üzerine Metinler)* içinde, haz. Klaus Lazarowicz ve Christopher Balme (Stuttgart: Reclam, 2003), s. 642-648.

**KETİ CHUKHROV** Karşılaştırmalı Edebiyat doktorası yaptı (MGU, 1998), Moskova Bilimler Akademisi Felsefe Enstitüsü’nde post-doktora araştırmacısı. (J. Backstein tarafından kurulan) Güncel Sanatın Sorunları Enstitüsü’nde Profesör. *Moscow Art Magazine*’in (genel yayın yönetmeni-V. Misiano) genel yayın kurulu üyesi ve daimi muhabiri. Pek çok gazete ve dergide (*NLO, Logos, Moscow Art Magazine, Siniy Divan, Critical Mass, Art-chronika, Chto Delat, Brumaria, Documenta-magazines, Sarai-readers, Pushkin, Art-Forum, Open Space* ve Rusya, Almanya, Avusturya, Fransa, İtalya, Yunanistan, İspanya, Hindistan ve Amerika’dan pek çok sanat girişimi ve katalogda) kültür, felsefe ve sanat kuramı üzerine 90 civarı çalışması yayımlandı. Ayrıca iki kitabın yazarı: *Pound & £* (Logos, 1999) ve *Nicelikler Savaşı* (Borey-art, 2004). Halihazırda üçüncü kitabını bitirmek üzere: *Olmak-İcra Etmek: Felsefi Sanat Eleştirisinde “Tiyatro” Kavramı*.

*If we were to invite the author as bluntly as he treats his own characters to make a statement about the nature of his commitment, we would hear him say, ‘I refuse to exploit my talent ‘freely’; I exploit it as educator, politician, and organizer. There is no criticism of my literary activity –‘plagiarist’, ‘troublemaker’, or a ‘saboteur’– that I would not adopt for my unliterary, anonymous, yet systematic efforts and regard as a badge of honor.’*

**Walter Benjamin, ‘Bertolt Brecht’, in *Selected Writings, Vol 2, 1927-34, Cambridge, Mass: The Belknap Press of Harvard University Press, 2002, pp. 365-366.***



# Bloss Menschen or Something that Adorno Forgot and Brecht didn't

Keti Chukhrov

*The inexorable trueness of art tries to penetrate both  
– the heights and the hollows.*  
Bertolt Brecht

As it is known Theodor Adorno demonstrated an undisguised distrust for vulgar and undeveloped ('people's') forms of artistic expression. Such a presumption had numerous justifications in his aesthetic theory as well as in his *Introduction to the Sociology of Music*. Adorno placed all kinds of collectivity in juxtaposition with 'the individual'. Collectivity was considered by him as the residuum of barbarism and vulgarity, while the individual Subject manifested itself in negative opposition to the barbarian anti-humanist 'mob'. The artistic strife was thus identical with the transcendental Subject that incorporated all humanism and progress of history and culture. But the Subject itself had to be completely detached from society, since by Adorno's assertion, capitalist society was nothing but the reverberation of mass-industry and pop-culture.

Such a stance makes Adorno much more a Hegelian than a Marxist despite his Frankfurt background. When in his *Philosophy of New Music* he juxtaposed Igor Stravinsky's modernism to that of Arnold Schoenberg he meant that Schoenberg's bourgeois Subject persevered to keep its integrity at the expense of drastic detachment from the capitalist society of alienation, while in case of Stravinsky the bourgeois Subject is dissolved in the imitation of the quasi-antibourgeois essentialism, in searching for the prehistoric, archaic naivety and primordiality, which denies the very idea of social and cultural progress. It means that Adorno can not help being apologetic to what is left from the progressive strife of the enlightened bourgeoisie. He prefers to support the negativist shelter of a bourgeois Subject – as long as it represents the progressive climax of culture and history – against the indulgence in false populism and collectivist utopias. The philosopher insists that they are none the less bourgeois, but in search of mass response they imitate liberation from the

heavy burden of history. It is here that the argument between modernism and postmodernism is conceived.

Adorno juxtaposes Schoenberg's mature and sophisticated art-Subject to Stravinsky's pagan collective ritual and joyful clownery standing for newly-born ingenuousness. Meanwhile, in Adorno's aesthetics the cultural progress in late capitalist society could only be preserved through the negativity of the Subject's spirit and idea, which gets transformed into the dialectics of form.

But why should the Subject so ardently abstain from any correlation not only with the world of cultural industry, technocracy and commerce but also with the society, people, masses, seen as profane and vicious by definition?

According to Adorno, 'high' art and its dialectical development enable it to get rid of archaic, nationalistic, anti-civilizational traits and acquire the spiritual distillation from all reactionary rudiments. This is the reason why autonomy becomes a 'must' for an artist and artistry as distinct from the artifice and entertainment of the masses, society, people. The autonomous art-form is the embodiment and preservation of the Subject's humanistic universalist spirit.

Despite such reductionism and purism of Adorno's aesthetics he still insists that it is only such negativism in relation to society that is only capable of oblique and unconscious manifestations of the political contradictions of the historical and social development. The Subjective spirit of an artist represents an oblique result of the clashes with the society's contradictions, while the orgiastic folk spirit resides in recycling pleasures in consumerism or in re-establishing traditions in rituals and religion. It is only due to the art-work's negativity and autonomy, due to its complete Otherness to reality and society that it can serve as their 'seismogram'. To manifest the utter antagonisms of the society art should detach itself from empirical reality and spontaneous experiences. If the Subject's spirit and the autonomous art-form are 'social' by definition, they are not in need of experiencing or researching this sociality.

Whether or not such theoretical stance might produce the apology of the elitism and *haute bourgeoisie* is not to be resolved in the given format. What should be remembered is the following: in his negative dialectics Adorno meant *complete* negativity, forbidding any interrelation with the realm of commercial and public success. Which means that a real 'negative' modernist artwork is constructed and composed so that it should fail to find its way to commercial or even broad public appraisal. The world of commerce and success should 'vomit' a 'negative' work of art.

Today contemporary art finds itself split between the two directions – it either tries to be artificially populist, or, on the contrary, fears to lose itself among the 'mob', i.e. refers to a milieu of refined connoisseurs and experts. In the last case, resorting

to Adorno's aesthetics comes as a remedy against the global spectacle of art-industry. But even in this case the main negativist demand of Adorno to reject the territory of cultural industry is unrealized. The reason for such confusion is that, on the one hand, the adherents of the refined elitism, or pseudo-Adornians, insist on restricting the art territory in favour of the 'best', the 'utmost', the 'super-qualified', but on the other hand they do not intend at all to abstain from the 'sublime' prices and 'sublime' economy that backs up such 'sacred' territory for the chosen.

It will not be an exaggeration if we say that at present contemporary art's elitism and its spectacular and commercial globalisation are rather the support for each other than alternative options. The elitist projections of contemporary art and its populist, mass character take place simultaneously on the same territory. Art territory needs its own high-brow elite as well as its own consuming 'mob' – similar to an Empire which needs and incorporates both.

But, voluntarily or not, Adorno's militant antipopulism and reductionism produced some theoretical clichés and political consequences that irreversibly divide artistic practices and potentialities into 1. show-business, 2. socially engaged 'cheap' art, and 3. 'high' art; into post-modern euphoria of false production, institutional practices and heterotopias for the sublimity.

Therefore, let's look what Adornian negativism towards reality brings us to:

1. If all reality is determined by consumerism and industry and all mankind except for an artist-as-Subject is a dehumanized consuming mass, then there is no reality left and all people are nothing but consumers.
2. Then humanism and subjectivization procedures are appropriated by an individual in his soliloquy.
3. Art is inevitably doomed to abstractness of its languages and methodologies.
4. People appear to be either middle class consumers, or the retarded folk that failed to catch up with the Hegelian Subject's spiritual and sensual progress and breakthroughs and which therefore remain in the realm of ethnic, indigenous particularities. They are unable to produce subjectivity.

But if the majority of those who constitute mankind are unable to produce universal judgments or attain something that art strives for *hic et nunc* (since they have irrevocably missed their time and will never catch up with culture's sophistication), then art and reality, art and the majority of human beings are doomed to be separated.

This is when Brecht, (whom Adorno in his *Introduction to the Sociology of Music* calls a barbarian futurist) comes to our rescue and shows a way out of this impasse.

Brecht insists that there are no innate virtues and vices or innate authority and charisma. There are no social relations or events that are eternal or obvious. But all these – ignorance, uncivilized and uncultured behavior, crime and violence of the lower social layers– are the nodes, constituted out of complex historical and political interrelations.

Human life is pierced with contradictions. Exposure of those contradictions is much more universal than abstract notions or idealist views. The voice of a man from ‘below’ is neither the unsophisticated barbarity (Adorno), nor the jubilation of the national spirit (Wagner). It is just a human voice, singular and idiosyncratic in its belonging to this or that history, social formation or disposition, but it is not deprived of universality or of artistry just because it does not represent the utmost stage in the development of the ideal European Subject and its spirit.

In this case people are not the nation (*Volkstümlichkeit*) but are just laboring majority of mankind. Art is not a sublime mediation between people brought to a special ‘sacral’ territory, but the collaborative search and exposure of ‘truth’. Such truth is not *Wahrheit*, but rather *Gerechtigkeit*, the *trueness*, that stands behind the just and the unjust actions and can be unraveled through collective artistic persevering. ‘Theatre’ is the practice constituting such artistic persevering. There is no such profanity, baseness or vice (be it mass culture, vulgarity of the uneducated, capitalism, consumerism, profit-making) which can acquire the ontological permanence, or be irreversible.

Thus, reality is not something that is good or bad, – sacred as it was for classical ‘realists’ and profane as it was for classical ‘modernists’. It is the motion and dialectics of human life, which, according to Marx, can be individual only due to the fact that the Individual arises from the Collective, the Socialized. Therefore, what seems the law of being or the trait of a Man may just be the temporary effect of political and social clashes; hence, it can be changed.

This is what Brecht starts with: reality and contemporary world can be talked about not as sensual description or naturalistic reflection, but in terms of their potentiality to be changed. Human being and Mankind, thus, are not a mass doomed to this or that kind of being, but the variable of the world and reality, which are themselves variables.

One can say that, in case of contemporary art system, the eschatological rejection of reality or the opposite strategy of its utilization for shock-image production is what has constituted and fed the self-sufficiency and self-reference of the contemporary art territory for years. Here the contact is made with the image, with an object, with a sublime or perverse ‘Other’, but rarely between ‘each other’ of the ‘many’.

In such conditions theatre acquires a strange actuality in terms

*Brecht’in Almanyası, daha ç  
yerdeki tutucu rejimlere akt  
burjuva halkın içinde uyum  
ruhuna yakın düşen bir Alm  
(Yugoslavya’dan Orta Afrika  
her yerde gördüğümüz biçim  
henüz Soykırım-olmamış ge  
Nazi tutuculuğuna, onun gö  
(Nuremberg) ve modernci ge  
televizyon, Autobahn) kucak  
yapısı»dır yalnızca; içinden  
duyguların çıkıp yükselebile  
doğup yükselebileceği nefret  
daha derinlerde yatan gerçeğ  
«deutsche Misère» eşsiz ve bi  
gelenek olarak Almanya’nın  
bağlanamaz; genelleştirilme  
savunmamızın, kendi özeleş  
bir parçası kılınmalıdır; böy  
hazırsak elbette.*

**Fredric Jameson, Brecht v  
çev. Yurdanur Salman (İsta**

çok Nazizm'in her  
kraba olan ve bir küçük  
umakta olan baskıcılık  
Almanya'dır; sonra bu, salt  
rika'ya ve Hindistan'a kadar  
çimiyle) etnik kıyımların  
gerçeği bile değil, köktenci  
göz kamaştırıcı zevklerine  
gelişmelere (VW'ler,  
cak açan insanların «kafa  
len dramatik ya da «soylu»  
bileceği kadar şiddetin de  
retin değil, içermelerin  
rçeğidir. Öyleyse bu  
e bilmecemsi bir tarihsel  
un kültürelci bir tablosuna  
meli ve kendi ulusal  
eleştirimizin eleştirisinin  
böyle bir şeyle yüzleşmeye

ht ve Yöntem,  
İstanbul: YKY, 1998), s. 47, 49.

of art, life, reality, and politics. Not because it may appear a 'new' and 'fresh' optical object of the art territory, but because 'theatre' may become an analytical and artistic tool to produce the non-alienated intersection between the human, the artistic, and the political. 'Theatre' enables to not just represent, imagine, visualize, but to act out without tearing art's genealogical tie with the real, the contradictory.

Contemporary art territory has undoubtedly extended its borders for different cultural dialects and economical or social inferiorities. But the usual way of including them is exhibiting, representation. If for Adorno it would be impossible to contaminate 'high art' with dialects, today's globalization brings about a quasi-democratic inclusion of different particularities and identities. Contemporary art is the centre and reservoir of such inclusions. Nevertheless the main presumption of Adorno – that the dialect-speaker can not become the Subject (although he/she/they can be studied, invited to talk, exhibited, cited) – remains intact. Adorno does not tolerate the traits of dialect in a work of art. This is the reason why he was so furious about Stravinsky, who in his ritualistic pieces turned the national dialect into a cult, into the essence of tribe's pre-cultural being – as if being could only be pre-cultural and indigenous.

On the contrary, when Brecht insists that 'theatre' should be able to hear, perform and enact the dialect, he means something completely different – both from Adorno and Stravinsky. For Brecht the form and peculiarity of the dialect is not the *a priori* truth as it is for Stravinsky. In 'A Short Organon for the Theatre' he calls the dialect the live language of a stage, since mankind predominantly speak dialects. The dialect may be an inferiority for culture, but not for art, which for Brecht is in unraveling the truth about mankind's being together in the world.

In this case dialect is not an obstacle to the 'universal' message (it is neither better nor worse than any other more developed mediums), but one of the provided material mediums to say what *has to be said* by a potential subject. Dialect's presupposed lagging behind does not necessarily imply that the creative purpose, artistic intention, or the meanings generated by the dialect-speaker may be retarded or less intensive and universal than any other meaning.

Then it is not the medium (methodology, style, form) that makes art; it is the message with the help of medium that is artistic. It is mankind in all its variety that may be the potential bearer of a universal message. But the genesis of the message is not fixed to certain aesthetics or the art-territory. Art is artistic when it arises from something that is not reduced to art. Universality then is not static, seen as an individual spiritual ascension towards abstract essence, but is embodied or acted up dynamically as a transversal cognitive or artistic action of the 'many'.

The political and social option of theatre gives opportunity to reduce the endless dependence on institutional and economic expectations on the part of those yearning for artistry – expectation for money, welfare, education, advanced technology, culture, recognition; it enables to start ‘now’. The potentiality of theatre presupposes that the ‘irreplaceable’ time, that the labouring uneducated ‘many’ have already failed to catch up with culture and technology, should not necessarily be compensated or redeemed.

This does not mean that education or culture should be rejected. It only implies that their insufficiency is not an obstacle for the event of artistic production. Brecht would say that knowledge and even sophistication reside not only in specialized fields and premises of art and science, but they are as well part and parcel of the mankind’s complex commonality. The field of people’s co-existence and mutual relationship produces unique knowledge that is nonetheless artistic and cognitive, than the already acknowledged and valorised spheres of art and culture.

Division into the sophisticated, technologically developed, cognitive world of ‘the artistic’ and the ‘bare’ reality was questioned many times starting with Romanticism, all through both avant-gardists (of 10s-20s and of 60s-70s), and up to now.

The reason why such division was never overcome in avant-garde – despite its project of life, superseding art – was probably the following: the record of avant-garde practices took place on art’s territory. Art made use of reality even when trying to modify it, but such reference to life was often in favour of art rather than in favour of life, i.e., classical avant-garde reduced life to art or inserted artistic paradoxes into life, but seldom sought for life’s viability itself. It was more interested by life’s artistic potentiality and a man’s *artistic* alter ego, than with his/her *human* potentiality or life’s life-ness.

Therefore it is not surprising that the dichotomy between the cultivated art-area and the uncultivated rawness of reality continues to be still at question in many contemporary art-works.

For example Arthur Żmijewski in his ‘Selected Works’ (2007) took as his material the profane sphere of unprestigious labour of people who will never partake of art and artistry. He exposes the division between the middle class immaterial activity, art, technology, and the zone of material labour, that resides in organic bareness and faces direct abuse of human resources.

‘Selected Works’ shows the absolute 24-hour banality of labourers’ life in the regime of the reality show. Such reality is a negative backstage which nullifies art’s cognitive and elevated ambitions. Żmijewski thus reveals a ruthless truth: that contemporary art – being an heir to modernist tradition – rarely was interested in a human being in his/her routine, ‘banal’



Artur Żmijewski, *Demokrasiler | Democracies*,





existence. Or, rather, contemporary art could seldom imagine anything but bare banality in the labourer's existence.

Another artist, Santiago Sierra brought such an exposure to its shocking utmost in his subversive staged actions. In works like '465 Paid People' (1999), 'Hiring and Arrangement of 30 Workers in Relation to Their Skin Color' (2002), 'A Worker's Arm Passing through the Ceiling of an Art Space from a Dwelling' (2004) a 'contemporary artist' appears to be nothing but an exploiter in relation to the subaltern and the unprivileged. Sierra's actions make spectacle out of the hired working force and their remuneration, out of humiliation, inherent in waged labour. The only 'honest' gesture on part of an artist is then to enact the discourse of capital and make the impact of oppression even more ostensible. From the point of view of both artists (Sierra and Źmijewski) solidarity of a middle class with the underclass is a hypocrisy.

Such a perspective undoubtedly uncovers the underlying foundation of culture in postindustrial capitalism. But it somehow leaves unheeded one subtle Brechtian point. Intellect, creative ingenuity, artistic intention and even sophistication do not necessarily belong to the financially supported and technologically advanced areas. They may as well arise out of non-advanced social areas despite division into 'culture's power and unskilled people's impotence.

In the video 'Scarlet Sails' by FNO (Factory of Found Clothes) the artists Olga Egorova and Natalia Pershina-Yakimanskaya search for the poetic within such collectivity, where selection between the culturally valuable and the unvaluable has not yet been carried out. In this case, the point is not in any pathetic appeal for the solidarity (which is certainly artificial), but in presuming that the state of subalternity is not ontological; it is temporary and this temporariness resides within the envisaged and desired potentiality for change.

The old unemployed ladies in the video by FNO persevere in their yearning for 'scarlet sales' and get them in both senses – materially and poetically.

In her video 'Steamboat Dionisiy' Olga Chernysheva brings forth the squalid leisure of provincial residents of Vologda. However, she doesn't see any irreducibility in their 'tasteless' way of spending time (amateur dancing and singing). It is only true that these people are far from promoted culture and avant-garde art. But this doesn't make their life secondary, uninteresting or unpoetic. Banality is not banal in case the artist does not observe it from the opposite – 'art's' – side.

The two aforementioned works do not belong to the genre of 'theatre' in terms of being performed on stage; unless we take the concept of 'theatre' in a Brechtian sense – as a paradigm that is able to transpose the question of 'the universal', of 'the ideal' into



scies, 2009



life, instead of establishing detached, 'sacred' spaces representing precious 'achievements' of art, politics, and culture.

The paradigm of 'theatre' helps to overturn the famous Latin aphorism – *ars longa, vita brevis* – into its opposite: it is life and mankind that are eternal, but art is temporary. Such a shift gives opportunity not to split the potentiality of the ideal, of the artistic and of reality into separate locations. Then 'theatre' is the 'machine' that enables us to unfold art's and life's aspirations anywhere and anytime. ✖

## Bibliography

Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, trans. by Robert Hullot-Kentor (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997)

Theodor W. Adorno, *Introduction to the Sociology of Music* (Pennsylvania: Continuum, 1988)

Theodor W. Adorno, *Philosophy of New Music*, trans. by Robert Hullot-Kentor (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006)

Bertolt Brecht, 'Popularity and Realism', in *Aesthetics and Politics* (London, New York: Verso, 2007)

Bertolt Brecht, 'Speech to Danish working-class actors', in *Poems 1913-1956* (London: Methuen, 1997), p. 233.

Bertolt Brecht, 'A Short Organon for the Theatre', in *Playwrights on Playwriting*, trans. by John Willett, Eric Bentley (ed.) (London: Methuen, 1983)

Louis Althusser, 'The 'Piccolo Teatro': Bertolazzi and Brecht – Notes on a Materialist Theatre', in *Mimesis, Masochism, and Mime: The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*, Timothy Murray (ed.) (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997), pp. 199-215.

Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* (London, New York: Routledge, 1998)

Gilles Deleuze, 'One Less Manifesto. Theatre and its Critique', in *Mimesis, Masochism, and Mime: The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*, Timothy Murray (ed.) (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997), pp. 239-256.

Karl Marx, *The German Ideology* (New York: Prometheus Books, 1998)

Gerald Raunig, *Art and Revolution: Transversal Activism in the Long Twentieth Century* (Los Angeles: Semiotext(e), 2007)

Gin Ray, 'Toward a Critical Art Theory', <http://transform.eipcp.net/transversal>

Félix Guattari, Suely Rolnik, *Micropolitiques* (Paris: Les Empêcheurs de Penser en Rond, 2007)

Augusto Boal, 'Theater der Unterdrückten', in *Texte zur Theorie des Theaters*, Klaus Lazarowicz and Christopher Balme (eds.) (Stuttgart: Reclam, 2003), pp. 642-648.

**KETI CHUKHROV** • PhD in Comparative Literature (MGU, 1998), Post-doctoral researcher at the Moscow Philosophy Institute of Academy of Sciences. Professor at the School of Contemporary Art Problems (founded by J. Backstein). Member of editorial board and permanent correspondent to *Moscow Art Magazine* (chief editor–V. Misiano). Author of about 90 publications on culturology, philosophy and art theory for various journals and magazines (such as *NLO*, *Logos*, *Moscow Art Magazine*, *Siniy Divan*, *Critical Mass*, *Art-chronika*, *Chto Delat*, *Brumaria*, *Documenta-magazines*, *Sarai-readers*, *Pushkin*, *Art-Forum*, *Open Space* and art-ventures and catalogues in Russia, Germany, Austria, France, Italy, Greece, Spain, India, US) and of two books: *Pound & É* (*Logos*, 1999) and *War of Quantities* (*Borey-art*, 2004). At present finishing a book: *To Be-to Perform: Concept of "Theatre" in Philosophical Criticism of Art*.

**Our attitude is the result  
of our actions,  
our actions are  
determined by necessity.  
When necessity is taken  
care of, what determines  
our actions?**

**When necessity is taken  
care of, our actions  
are determined by our  
attitude.**

**Tutumumuz eylemlerimizin sonucudur,  
eylemlerimizi ise zorunluluk belirler.  
Zorunluluk ortadan kalktığında,  
eylemlerimizi ne belirler?  
Zorunluluk ortadan kalktığında,  
eylemlerimizi tutumumuz belirler.**

**[Bertolt Brecht, Lehrstücke üzerine / on Lehrstücke]**

UNRESTRICTED

ANNEX D TO  
SECTION 17 TO  
PART 3 TO  
SOP IN THE FY

REAL WORLD

REAL WORLD

REAL WORLD

BLUE SWORD

AIR STRIKE  
(CIRCLE ONE)

GOLD SWORD

UN RELEASE AUTHORITY REQUEST (UNRA)

AIR REQUEST NUMBER

ØLØ9 1Ø7195

SER NO	INFORMATION
1	<p>EVENT PROVOKING AIR SUPPORT REQUEST</p> <p>A TYPE OF ATTACK INCURSION INTO SAAE AREA UN PERSONNEL BEING THREATENED</p> <p>B CASUALTIES (UN AND CIVILIAN) NOT KNOWN OTHER THAN ONE UN SOLDIER KILLED</p> <p>C DAMAGE SUSTAINED NOT KNOWN</p> <p>D DOES THE WARRING FACTIONS ACTIONS PRESENT THE THREAT OF FUTURE CASUALTIES? YES <input checked="" type="checkbox"/> NO <input type="checkbox"/></p>
2	<p>PROPOSED TARGET</p> <p>A DESCRIPTION ANY FORCES ATTACKING UN PERSONNEL WITHIN THE VICINITY OF SREBRENICA</p> <p>B LOCATION VICINITY OF SREBRENICA</p> <p>C HOW IDENTIFIED? BY TACP OR BY FAC(A)</p> <p>D WAS IT RESPONSIBLE FOR INITIAL ACT OF AGGRESSION? YES <input checked="" type="checkbox"/> NO <input type="checkbox"/> IF NO, JUSTIFY REASON FOR SELECTION</p>

REAL WORLD

REAL WORLD

REAL WORLD

D-1  
UNRESTRICTED

28 JUL 95

# (İnsanı Yaşatmak İçin) Çıkış Stratejileri

Güncel Kapitalizm ve Sanatta Üretkencilğe Karşı

Stephen Wright

“Çıkış stratejileri” ifadesini duyunca aklımıza ilk ne geliyor? Afganistan ve çevresi mi? Umursamaz, büyüme-her şeyi-hallederci üretkencilikle neoliberal zihniyet mi yoksa? Veya belki, Napolyon kompleksinin derecesine de bağlı olarak, sanattünyasının ana akımının entelektüel iflasından uzağa bir toplu göç mü? Bu yazı, günümüz savaşlarından, kapitalizmden ve sanattan –ki bu sıra değişmez diye de bir şey yok– bizi kurtaracak güverte iskelelerine adanmıştır.

**G**eleneksel stratejik bilgelik bize Minotor’u öldürdükten sonra sıranın labirentten çıkmaya geldiğini söyler. Ya Ariadne’nin ipliğini takip ederek labirentten çıkıp özgürlüğünüze kavuşursunuz, ya da Daidalos gibi –acele tarafından labirent imal eden mitolojik mucit– hava yolunu tercih eder, kıvrılan geçitlerin üzerinden kanatlanarak çıkarsınız. Sanat eleştirmenleri genellikle önceki stratejiyi tercih etmiştir, sanat denen o gizemli tertiplerin kalbine yol açıp, sonra da felsefenin sağlam zeminine doğru zahmetle geldikleri yoldan gerisingeri dönerler. Psikanalistler ise istisnasız ikinci stratejiyi tercih etmiştir, yani sorunu çözmektense bir sıçrama tahtasına dönüştürmeyi. Ancak bugün gerçekten tuhaf bir şey gerçekleşmiş durumda: Labirent kayboldu denemez ama, içi dışına çıktı. Daha kesin konuşmak gerekirse labirent, –hem kesin hem de mecazi konuşmak mümkünse yani– *açık bir labirentin* biçimsiz hatlarına kavuştu. Açıklığı bizi zaten tüm bildiğimiz kerterizlerden, dolayısıyla kaybımızı teyit, hatta idrak etmemizi sağlayacak imkânlardan mahrum kılan açık bir labirentte kaybolmuş değil miyiz? Savaş, kapitalizm ve sanat, bu küreselleşme çağımızda, kendilerini her türlü gerçek dışsallıktan yoksun bulmaktalar. Bu tamamıyla özgün ve baştan sona çelişkili bir ontolojik akıbet: Her tür ötekilikten –yani kendisiyle zıtlık içerisinde tanımlanan her şeyden– mahrum bırakılmış olmak, dikişsiz bir içkinliğe boğulmuş, herhangi bir dışsallık tarafından kuşatılmamış olmak. İşte bu –mümkün bağlamların eksikliği anlamına da gelen– bağlamda çıkış stratejilerini tekrar gözden geçirmek zorunlu hale geliyor.

Açık labirentin (yuvarlak bir kare ne kadar kareyse, bu da o kadar labirent –çelişkinin kapsamına dair biraz fikir verecektir

**Marko Peljhan**, Bölge 1995 | Territory 1995, 2006-09 DUTCHBAT tarafından Sarajevo’daki BM karargâhına gönderilen hava saldırısına başlama emri | Air Strike release authority fax sent to UN HQ in Sarajevo by DUTCHBAT.

bu) sınırsız alanında aradığımız cevap, küresel kapitalizmin gizli üretkencilğine, onu doğuran ve güden savaş haline ve gittikçe genişleyen sanatsal dünyasının “sanat-iyidir, daha-çok-sanat-daha-iyidir”ci düşüncesiz kendi kendini gerekçelendirmelerine gerçek bir meydan okuma olarak, negatif büyüme olabilir.

Marcel Duchamp’ın deyişiyle, “sanat katsayısı” daha katlanılabilir derecede düşük bir dünya hayal edemez miyiz? Dünyamızın sanatsal doygunluğunu tersine döndürmeyi? Sanat uzun zamandır, en azından potansiyel olarak, kendini tüm geleneksel palamarlarından çözüp kurtarmış durumda, kendini sanat tarihsel anlamda sanat olarak kavrayışı hariç. Sanatın belirli nesnelere hiçbir ilgisi kalmamış durumda; sanat artık sadece belirli bir görünürlikle ilgili. Durum bu olduğuna göre, sanat dünyaya tüm ağırlığını *sanat olarak* hissettirmek için farklı türde bir semgesel eylem veya düzen olmak zorunda değil. Başka bir şeye oranla ne kadar *gereksizce fazlaysa*, sanatın sanat olarak daha da örnek teşkil eden bir hal alacağı iddia edilebilir. Tüm harika biçimsel düzeneklerine rağmen, kendi başına toparlayabildiği bilgi çeşidi itibarıyla görece fakir kalan sanatsal dünyası için bu durum daha da geçerli. Sanat-eleştirisini denenen kurumun ürettiği laf kalabalığı sanatın söylemsel fakirliğini örtmeye pek yetmiyor –ve eğer sanatın kavramsal kelime hazinesinin kapsamlı olarak yenilenmesi birinci derecede bir öncelikse bile, bunun mevcut cephaneliklere ancak yeni kelimeler eklemekle olmayacağı da ortada! Peki, radikal ekolojinin siyasi-iktisadi söylemini sanata uygulamak gibi bir deneye kalkışsak? Bu, sanata bir hamlede hem yeni bir lügat kazandırmak hem de içerik olarak keşfe çıkabileceği alanı biçimsel olarak uygulama fırsatı vermek anlamına gelmez mi? Çünkü eğer negatif büyüme –veya bazen kullanılan diğer ismiyle “büyüme bozukluğu”– küresel kapitalizme yönelik gerçek bir meydan okuma ise, bununla kalmayıp aynı zamanda güncel sanatın kurumsal-pazar çerçevesi dışında yeni bir paradigmanın oluşmasına da eşlik edebilir.

Önerim, işi fazla belirli bir zemine de sıkıştırmadan, şimdiki zamanın kıvrım ve örgülerinde saklı yatan gerçekleşmemiş potansiyeli bulmayı öğrenmek; bu potansiyeli *kavramsal göç* amaçlı kullanmak isteyip istemediğimize karar vermek; çıkış stratejileri geliştirmek isteyip istemediğimize karar vermek. Büyük Fransız emek filozofu André Gorz “göç” ihtiyacından şöyle bahseder:

Ölmekte olan ve bir daha doğmayacak olan bu toplumla bağımızı koparmaya cesaret etmeliyiz. Bir ihtimal olarak Göç’ü düşünmeye cesaret etmeliyiz. “Kriz”in semptomatik tedavilerinden umulacak bir şey kalmadı, çünkü artık kriz yok: “İş”i kökünden ortadan kaldıran yeni bir sistem kuruldu. Tam da ortadan kaldırdığı “iş”i elde etmek için herkesi herkese karşı çarpışmaya zorlayarak en ağır hakimiyet, boyun eğme ve sömürü biçimlerini tekrar yürürlüğe sokuyor. Onu bu ortadan kaldırmanın kendisiyle değil; normlarını, itibarını ve ulaşılabilirliğini ortadan kaldırdığı “iş”i, toplumsal hakların ve normların temeli olarak ismen kullanmaya devam etmekle suçlayacağız. Bu “iş toplumu”ndan bir Göç talep edecek cesarete sahip olmalıyız: Bu toplum artık ne var ne de geri dönecek. Enkazı üzerine yenisinin doğması için bu can çekişen toplumun ölümünü istemeliyiz. Şimdiyi oluşturan direnişlerin, işlevsizleşmiş davranışların ve çıkmaz sokakların ardında bu öteki toplumun ana hatlarını fark etmeyi öğrenmeliyiz. “İş” herkesin bilinç, düşünce ve hayal gücündeki merkeziyetini kaybetmeli: İşe başka gözle bakmayı öğrenmeliyiz; işi insanın sahip olduğu veya olmadığı bir şey olarak değil, yaptığımız şey olarak düşünmeliyiz. İş kendimize uygun şekilde baştan tanımlamaya ve benimsemeye cesaret etmeliyiz.

Ekonomizmin, gelişmeciliğin ve üretkencilğin bu denli kökten bir eleştirisinin sonuçlarını kestirmek güç, bu yüzden de birçoğuna bu öneriler neredeyse kulak verilemez geliyor –yeni bir paradigmanın doğduğunu

ve çelişkinin bu sefer gezegenin sonluluğu olduğunu fark edenlere bile. Sanatın, eğer varsa söyleyecek sözü, bu konularda söylediği nedir? Sanatdünyasının geleneksel refleksi şudur: Bu büyüleyici sorunla başa çıkmak için daha fazla sanat eseri, daha fazla sergi üretin! Sanki sanatdünyasının simgesel ekonomisi Gorz'un bizi reddetmeye teşvik ettiği genel ekonomininkinden farklıymış gibi. Peki ya Gorz sanattan bahsediyor olsaydı? Evet, tabii ki sanattan bahsetmiyor, ama sanatın ikili ontolojik konumunu da göz önünde bulundurarak (kendisi olmaktan çıkmadan başka bir şeyle de algısal açıdan özdeş olabilmesi) ve basit bir yer değiştirme deneyi uygulayarak bir kavramsal göç alıştırması yapalım. "İş" kelimesinin yerine "sanat" kelimesini, "iş toplumu"nun yerine de "sanatdünyası" nı koyarak pasajı tekrar okuyalım, sonuç şöyle olacak:

Ölmekte olan ve bir daha doğmayacak olan bu sanatdünyasıyla bağımızı koparmaya cesaret etmeliyiz. Bir ihtimal olarak Göç'ü düşünmeye cesaret etmeliyiz. "Kriz" in semptomatik tedavilerinden umulacak bir şey kalmadı, çünkü artık kriz yok: "Sanat" ı tamamen ortadan kaldıran yeni bir sistem kuruldu. Tam da ortadan kaldırdığı "sanat" ı elde etmek için herkesi herkese karşı çarpışmaya zorlayarak en ağır hakimiyet, boyun eğme ve sömürü biçimlerini tekrar yürürlüğe sokuyor. Onu bu ortadan kaldırmanın kendisiyle değil; normlarını, itibarını ve ulaşılabilirliğini ortadan kaldırdığı "sanat" ı, toplumsal hakların ve normların temeli olarak ismen kullanmaya devam etmekle suçlayacağız. Bu "sanatdünyası" ndan bir Göç talep edecek cesarete sahip olmalıyız: Bu dünya artık ne var ne de geri dönecek. Enkaze üzerine yenisinin doğması için bu can çekişen sanatdünyasının ölümünü istemeliyiz. Şimdiyi oluşturan direnişlerin, işlevsizleşmiş davranışların ve çıkmaz sokakların ardında bu öteki sanatdünyasının ana hatlarını fark etmeyi öğrenmeliyiz. "Sanat" herkesin bilinç, düşünce ve hayal gücündeki merkezietini

kaybetmeli: Sanata başka gözle bakmayı öğrenmeliyiz; sanatı insanın sahip olduğu veya olmadığı şey olarak değil, yaptığımız şey olarak düşünmeliyiz. Sanatı kendimize uygun şekilde baştan tanımlamaya cesaret etmeliyiz.

Ölçek değişti –emeğin daha geniş alanından simgesel eylemin daha sınırlı alanına geçtik– ama mantık tutarlılığını korumuş gibi görünüyor. Bu yolda düşünmek sanatı daha yüksek bir ölçüde tabi tutmak demek. "Sanat" kelimesinin ve kapsadığı her şeyin, bu kelimeyi kullanışları öylesine sıkıcı –ve sanatın potansiyelinin öylesine altında– olan o yaratıcı tiplerin tekeline alınmasına izin vermemek. Bizi "iş" kendimize uygun bir şekilde baştan tanımlayıp benimsemeye" davet ederken Gorz'un aklından geçen de kuşkusuz buydu; sanat kelimesinin yerine, zaten mevcut bolluğa eklenecek yeni bir terim icat etmek değil, el altında olanı alıp kullanımını son derece az, ama belirleyici bir şekilde değiştirmek.

Konu gerçekten bir şey yapmak olduğunda, bu eylemi tekrar-/yeniden- ön eki taşıyan fiillerle tanımlamanın doğru bir iş olduğu savunulabilir. Eğer insan müelliflik kurumu hakkında canlı bir şüphe besliyorsan, konu ne olursa olsun insanın tekrar-/yeniden-yaptığını, tekrar-/yeniden-düşündüğünü, tekrar-/yeniden-tanımladığını, tekrar-/yeniden-yazdığını kabul etmesi alçakgönüllülüğe daha uygunmuş gibi geliyor. Bir de tersinden bakarsak, mesele bilinçli bir şekilde bir şey yapmamak olduğunda, bu çelişkiyi vurgulamak için fiilin başına bu sefer de bir olumsuzluk eki getirmekte fayda var. De- create/yaratılmışı bozma ve de-growth/negatif büyüme örneklerinde olduğu gibi; bu fiiller hem eyleme işaret eder hem de eylemin aktif iptaline, hem yaratmaya hem de yok etmeye, hem büyümeye hem de negatif büyümeye. Bir kelimededen tasarruf etme meselesidir bu –adını dışavurumcu üşengeçlik koyun isterseniz.

Örnek olarak "fazlalık/gereksizlik" kelimesini alalım. Fazlalık/gereksizlik istisnasız olarak aşağılayıcı bulunur, işlevi zaten başka bir şey tarafından yerine getirilen

bir şeyi –bir eylemi, olguyu, nesneyi veya ifadeyi– gözden düşürmek için kullanılan bir terim olarak görülür. Ancak tekrar-/yeniden-değerlendirmemiz hayırlı olacak, üretkenci, yaradılışçı bir önyargı “işliyor” bu nitelemeye. Çünkü sanat her açıdan fazla/gereksiz hale geldi, bu kelimenin her anlamıyla. Ancak bu, belki de, sanatın korkunç sonu değil de kurtuluşudur. Bu yüzyılın sanat üretiminin başarması gereken, kendini kurumsal Pazar yapısına olan ekonomik ve toplumsal bağımlılığından kurtarmaktır. Bunu yapmak için de, sanat tarihsel bir gözle bakıldığında, 20. yüzyılın sanat ekonomisinin bize miras bıraktığı kavramsal ve fiziksel mimariden kurtulmalıdır. Sanat kendi kendini idame ettirebileceği bir varlık hali bulmalıdır. Ve aslında bulmuş durumda, bulduğuna benim verdiğim isim de *fazlalık/gereksizlik*. 20. yüzyıl sanatının asla kendini tüm kalbiyle veremediği (samimiyetle adayamadığı) bir konu, sanattan başka bir şey olabilmektir –ontolojik açıdan, aynı zamanda olduğu diğer eylem veya mevcudiyetin emrine girmek. Sanat genellikle, en azından bir süreliğine, başka bir şeymiş gibi görüldüğünden, kendi tekilliği içerisinde cesaret taşımayan bir duruş idi bu. Ancak sanatın ayrıcalıklı ontolojik konumu diğer bütün nesnelik ve eylem hallerini kendi güdümüne almasına olanak tanıdı. *Fazlalık/gereksizlik, sanatın 20. yüzyıldaki istisnai ontolojik konumuna son verildiği anlamına geliyor*.

Peki öyleyse “fazla/gereksiz” sanat nedir? Bu sanatı dış görünümüyle tanımlamak mümkün değil –sanata benzediği veya benzemediği söylenemez. Neyse ona benzer: Fazla/gereksiz şeye veya eyleme. Fazlalık/gereksizlik sanatsal özerklik maskaralığına son verir. Aynı zamanda olmakta bulunduğu şeyden ne daha fazla ne de daha az yaratıcı veya ifade yüklüdür. Fazla/gereksiz sanat, sanat ve sanat tarihsel bir kendini kavrayış tarafından tanımlanmış olmasına rağmen aslında neyse o ve nasıl görünüyorsa o olan tüm eylemleri ve edilgenlikleri, projeleri, inisiyatifleri ve uğraşları kapsar. Bütün bunlar, sadece sanat oldukları hallerde fazla/gereksizdirler. Fazla/

gereksiz bir sistem, eşini üreten sistemdir. Sanat, anatomide böbreklerimizden birinin fazla/gereksiz bir organ olduğunun söylenmesi anlamında (bedenin sadece bir böbrekle işleyebilmesi anlamında) fazla/gereksiz değildir. Sanat, bir sanatsal inisiyatif olarak fazla/gereksizdir, sanatsal ontolojisi, temel ontolojisi çerçevesinde değerlendirildiğinde tamamıyla fazla/gereksizdir.

Bütün bunları Nietzsche’nin *amor fati* düşüncesiyle bağlantılı olarak düşünmek işe yarayabilir belki. Nietzsche bu kavramı sonsuz geri dönüş kavramına ahlak açısından da güç kazandırmak amacıyla geliştirmişti. *Amor fati* (kader sevgisi) insanın kendini kendi kaderinin sıkıcılığında, bulantısından, esaretinden kurtarmasının paradoksal bir yoludur, insan yaptığını onaylayarak, kabul ederek kendisinin kılar. Eylemin içeriği değişmez, ama başka bir açıdan bakıldığında her şey değişmiştir. Yerinden hiç kıpırdamamış da olsa, hiçbir şey eskiden olduğu gibi olamaz. Bir şeyle fazla/gereksiz karşılığı arasındaki ince-ötesi fark işte budur. Bu fark aynı zamanda esaretle özgürlük arasındaki farktır.

Radikal emek alanındaki çalışmalardan arzunun botanığına, sanat tarafından yeniden yatırıma tabi tutulabilecek pozitif dışsallıklarla kaynıyor etraf, bunlar da sanatın kendisini, Bertolt Brecht’in kendisine yakın bulduğu o bulaşıcı derecede sarsıcı ve hayal kırıcı etkiyi üretecek şekilde, hem tekrar-/yeniden-yaratmasına hem de yaratımını olumsuzlamasına olanak tanıyor. Bu zorunlu toplu göç çağında, gönüllü sistemli kavramsal göç; neoliberal savaş hali, üretkenlik düşkünlüğü ve sanatın dikişsiz içkinliğinden çıkış stratejileri tasavvur etmede deneme yanılmaya dayalı işe yarar bir araç olabilir. Ya da bu açık labirentte bir pusula. ✘

STEPHEN WRIGHT Paris’te yaşayan ve çalışan bir sanat yazarı ve bağımsız araştırmacı. Çalışmaları, sanat yapının kendisi, yapıt aidiyeti veya izleyicilik olmadan varolabilecek bir sanat olasılığının önünü açan ve kasıtlı olarak aksamaya uğratılmış sanatsal görünülük etkenleri taşıyan sanatla ilişkili pratiklere odaklanıyor.



# Exit Strategies (For Keeping Mankind Alive)

*Challenging Productivism in Contemporary Capitalism and Art*

**Stephen Wright**

*When you hear 'exit strategies' what do you think of first? Afghanistan and environs? The neoliberal mindset, its wanton growth-cures-all productivism? Or maybe, depending on the extent of your Napoleon complex, exodus from the intellectual bankruptcy of the mainstream artworld? Here's to imagining gangplanks out of contemporary warfare, capitalism, and art, not necessarily in that order.*

Conventional strategic wisdom dictates that once the Minotaur has been slain, it's time to get out of the labyrinth. Either one follows Ariadne's thread back out through the maze to freedom. Or, like Dedalus – mythology's slapdash inventor of the labyrinth – one takes to the air, winging one's way over and out of the winding passages. Art critics have long preferred the former strategy, prying their way to the heart of those enigmatic configurations called art, then painstakingly backtracking toward the solid ground of philosophy. Psychoanalysts have invariably opted for the latter, overcoming rather than resolving the problem. But today, something truly unusual has occurred: The labyrinth has not so much disappeared as it has turned inside out. More precisely – if indeed one can speak precisely and figuratively at the same time – it has taken the formless contours of an *open labyrinth*. Are we not lost in an open labyrinth, whose very openness deprives us of all known bearings and thus of the means to verify or even apprehend our loss? Warfare, capitalism and art find themselves, in our era of globalisation, without any genuine exteriority. This is an utterly original, and thoroughly paradoxical ontological fate: To be deprived of any otherness – of all that defined them in counter-distinction to themselves – immersed in seamless immanence, unhemmed-in by any without. It is in this context – which is moreover an absence of possible context – that it becomes imperative to reconsider exit strategies.

In the limitless field of the open labyrinth (no more a labyrinth than a circular square is a square – suggesting something of the scope of the paradox), the answer may be negative growth, a genuine challenge to the latent productivism of global capitalism,

to the warfare that it engenders and drives it, and to the sort of thoughtless ‘art-is-good, more-art-is-better’ self-evidences that underlie the ever-expanding artworld.

Can we not imagine a world in which the ‘coefficient of art,’ as Marcel Duchamp put it, is tolerably lower? Can we not imagine reversing the artistic saturation of our world? At least potentially, art has long since freed itself from all its conventional moorings, except its own art-historical self-understanding as art. Art has nothing more to do with specific objects; it is entirely about specific visibility. So now that this is the case, art need not be some distinct symbolic activity or configuration in order to bring its full brunt to bear on the world *as art*. One might say that the more *redundant* art is with respect to something else, the more exemplary it can be as art. This is all the more the case in that the artworld, for all its wonderful formal contrivances, is relatively impoverished in terms of what kind of knowledge it can muster up on its own. Art’s discursive poverty is poorly concealed by the verbosity of the art-critical establishment – and if a comprehensive renewal of art’s conceptual vocabulary is a priority of the first order, it cannot come about by merely adding more words to the existent arsenals! What if one were to experimentally apply the political-economic discourse of radical ecology to art? Wouldn’t that be a way to at once give art a new lexicon and an opportunity to practise formally what it could explore as content? For if the theory of negative growth – or ‘degrowth’ as it is sometimes called – is a genuine challenge to global capitalism, it may also be useful in accompanying the emergence of a new paradigm outside the institutional-market framework of contemporary art.

Without getting too specific here, the proposal is to learn to detect the unrealised potential dormant in the folds and pleats of the present; to decide if we want to make use of this potential for *conceptual migration*; to decide if we want to develop exit strategies. The great French philosopher of labour, André

Gorz, has written of a need for ‘exodus’:

We must dare to break with this society that is dying and will not be reborn again. We must dare contemplate Exodus. There is nothing to be hoped for from symptomatic treatments of the ‘crisis,’ for there is no longer any crisis: A new system has been established that massively abolishes ‘work.’ It restores the worst forms of domination, subservience, exploitation by forcing all to fight against all to obtain the very ‘work’ that it is abolishing. It is not this abolition *per se* that is to be held against it; but rather its claim to perpetuate as an obligation, a norm, an irreplaceable basis of rights and dignity for all this very ‘work’ whose norms, dignity and accessibility it has abolished. We have to dare to seek Exodus from the ‘society of work’: It no longer exists and will never return. We have to want the death of this moribund society in order that another may be born upon its rubble. We have to learn to distinguish the contours of this other society behind the resistances, the dysfunctional behaviour, the dead-ends which make up the present. ‘Work’ must lose its centrality in the consciousness, thought and imagination of all: We must learn to cast a different gaze upon work; to no longer think of it as something one has or doesn’t have, but as what we do. We have to dare to reappropriate work for ourselves.

The consequences of such a thorough-going critique of economicism, developmentism, progressivism are hard to fathom, which is why such proposals are well nigh inaudible for many – even for those who recognise that a new paradigm has emerged and that this time its contradiction is the finitude of the planet itself. What, if anything, does art have to say about such issues? The conventional artworld reflex is: Produce more artworks, more exhibitions to tackle this fascinating problem! As if the symbolic economy of the artworld were not of a kind with the general economy

that Gorz urges us to renounce. What if Gorz were talking about art? He isn't, of course, but given art's double ontological status (that it can be perceptually identical to anything else without ceasing to be itself), let us engage in an exercise of conceptual migration, by conducting a simple thought experiment of substitution. Let us reread the passage, replacing 'work' by 'art,' and 'society of work' by 'artworld,' giving the following:

We must dare to break with this artworld that is dying and will not be reborn again. We must dare contemplate Exodus. There is nothing to be hoped for from symptomatic treatments of the 'crisis,' for there is no longer any crisis: A new system has been established that massively abolishes 'art.' It restores the worst forms of domination, subservience, exploitation by forcing all to fight against all to obtain the very 'art' that it is abolishing. It is not this abolition per se that is to be held against it; but rather its claim to perpetuate as an obligation, a norm, an irreplaceable basis of rights and dignity for all this very 'art' whose norms, dignity and accessibility it has abolished. We have to dare to seek Exodus from the 'artworld'; it no longer exists and will never return. We have to want the death of this moribund artworld in order that another may be born upon its rubble. We have to learn to distinguish the contours of this other artworld behind the resistances, the dysfunctional behaviour, the dead-ends which make up the present. 'Art' must lose its centrality in the consciousness, thought and imagination of all: We must learn to cast a different gaze upon art; to no longer think of it as something one has or doesn't have, but as what we do. We have to dare to reappropriate art for ourselves.

The scale has shifted – from the broader realm of labour to the more restricted realm of symbolic activity – but the logic appears to hold. Thinking along these lines is a way of

holding art to a higher standard. A refusal to allow a monopoly on the word 'art' and all that it covers to those creative types whose usage is so uncongenial – and so beneath art's potential. This is clearly what Gorz had in mind in inviting us to 'reappropriate work for ourselves,' not inventing some neologism with which to replace the word 'art' and thereby adding to the plethora of the existent, but merely taking up what is already available, shifting its usage infinitesimally but decisively.

When it comes to actually doing something, there is a case to be made for describing it with verbs prefixed by re-. If one is actively skeptical of the institution of authorship, it seems more appropriately modest to acknowledge that one is re-doing, re-thinking, re-appropriating, re-writing whatever it is. Conversely, when it comes to actively not doing something, it is useful to underscore the paradox by prefixing the verb or substantive with de-. As in de-create or de-growth, evoking at once the activity and its active annulment, creation and destruction, growth and negative growth. It's a question of economizing on words – call it expressive indolence.

Take 'redundancy' for instance. Redundancy is invariably seen as depreciative, a term used to discredit something – be it an activity, phenomenon, object, or utterance – whose function is already fulfilled by something else. But there is a productivist, creationist bias 'at work' in that characterization which we would do well re-evaluate. For art has become redundant, in every sense of the term. This may prove to be not its doom but its salvation. The challenge for this century's art production is to free itself from its economic and social dependency on the institutional market structure. To do that, it must, from an art-historical perspective, free itself from the conceptual and physical architecture bequeathed upon us by the twentieth-century art economy. Art must find a self-sustaining existence. And indeed it has, and that is what I call *redundancy*. One thing that twentieth-

century art could never whole-heartedly commit itself to was being something other than art – subordinating itself, ontologically, to whatever activity or entity it also was. This is a singularly uncourageous posture given that art often appeared to be something else, at least for a while. But art’s privileged ontological status enabled it to subordinate all other modes of objecthood and activity to itself. *Redundancy means putting an end to art’s twentieth-century ontological exception.*

So, what is ‘redundant’ art? It is not possible to define it by what it looks like – it doesn’t look, or not look, like art. It looks like what it is: The redundant thing or action. Redundancy ends the charade of artistic autonomy. It is neither more nor less creative or expressive than whatever it also happens to be. Redundant art covers all those activities and passivities, enterprises, initiatives and pursuits, which, though informed by art and an art-historical self-understanding, are in fact just what they are and what they appear to be. They are redundant only as art. A redundant system is one which duplicates the same system. Art is not redundant the way in anatomy a kidney is said to be a redundant organ (the body being able to function with the other one alone). Art is redundant as an artistic initiative, its artistic ontology utterly redundant with respect to its primary ontology.

It is perhaps worth thinking of all this in connection with the Nietzschean idea of *amor fati*, which Nietzsche developed as a way of giving ethical teeth to his original take on the notion of the eternal return. *Amor fati* (love of fate) is paradoxically a way of releasing oneself from the tedium, the nausea, the bondage of one’s destiny, for by affirming what one does, by endorsing it, one makes it one’s own. The content of the action does not change, but in another respect, everything changes. Nothing can ever be as it was, though it hasn’t budged. This is the infra-thin difference between something and its redundant counterpart. The difference between bondage and freedom.

From the fields of radical labour studies to the botanies of desire, positive externalities abound that can be reinvested by art, allowing it to both reinvent and deinvent itself, producing that contagiously jarring, illusion-busting effect that Bertolt Brecht found so congenial. In an era of forced mass migration, voluntary systematic conceptual migration may well prove to be a useful heuristic tool in envisaging exit strategies from the seamless immanence of neoliberal warfare, productivism and art. A compass in an open labyrinth. ✘

**STEPHEN WRIGHT** is a Paris-based art writer and independent researcher. His work focuses on art-related practices with deliberately impaired coefficients of artistic visibility, which raise the prospect of art without artworks, authorship or spectatorship.

SECOND THREEPENNY FINALE

## *What Keeps Mankind Alive?*

You gentlemen who think you have a mission  
To purge us of the seven deadly sins  
Should first sort out the basic food position  
Then start your preaching: that's where it begins

You lot, who preach restraint and watch your waist as well  
Should learn for all time how the world is run:  
However much you twist, whatever lies you tell  
Food is the first thing. Morals follow on.

So first make sure that those who now are starving  
Get proper helpings when we do the carving.

**What keeps mankind alive? The fact that millions  
Are daily tortured, stifled, punished, silenced, oppressed.  
Mankind can keep alive, thanks to its brilliance  
In keeping its humanity repressed.  
For once, you must try not to shirk the facts:  
Mankind is kept alive by bestial acts.**

You say the girls may strip with your permission.  
You draw the lines dividing art from sin.  
So first sort out the basic food position  
Then start your preaching: that's where we begin.

You lot, who bank on your desires and our disgust  
Should learn for all time how the world is run:  
Whatever lies you tell, however much you twist  
Food is the first thing. Morals follow on.

So first make sure that those, who now are starving  
Get proper helpings when we do the carving.

**What keeps mankind alive? The fact that millions  
Are daily tortured, stifled, punished, silenced, oppressed.  
Mankind can keep alive, thanks to its brilliance  
In keeping its humanity repressed.  
For once, you must not try to shirk the facts:  
Mankind is kept alive by bestial acts.**

WEILL / BRECHT, 1928

Bertolt Brecht, *The Threepenny Opera*, ed. and trans. Ralph Manheim  
and John Willett (Methuen Drama, 1979).

**In art there is a fact of failure, and a fact of partial success. Our metaphysicians must understand this. Works of art can fail so easily; it is so difficult for them to succeed. One man will fall silent because of lack of feeling, another, because his emotion chokes him. A third frees himself, not from the burden that weights on him, but only from a feeling of unfreedom. A fourth breaks his tools because they have too long been used to exploit him. The world is not obliged to be sentimental. Defeats should be acknowledged; but one should not conclude from them there should be no more struggles.**

[Bertolt Brecht, Against Georg Lukács]



*Sanatın içerisinde gerçek bir başarısızlık ihtimali, ve gerçek bir kısmi başarı ihtimali vardır. Metafizikçilerimiz bunu anlamak zorunda. Bir sanat eserinin başarısız olması o kadar kolay; başarılı olması da o kadar zordur ki. Bir kişi, duygu eksikliğinden sessizliğe bürünecek, bir diğeri duyguları fazla geldiğinden. Bir diğeri kendini özgür kılmayı başaracaktır, ama üzerinden attığı omuzlarındaki yük, sadece bir özgürlüksüzlük hissidir. Bir dördüncü ise araçlarını paramparça edecektir, artık onu sömürmek için kullanılmalarına dayanamadığından. Dünya duygusal olmak zorunda değildir. Yenilgiler kabul edilmelidir; ama bu artık mücadele edilemeyeceği anlamına gelmez.*

**Bertolt Brecht, “Georg Lukács’a Karşı”**