

*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**

**S**FMOMA’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 konuları 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>

Jacir’in projesi, özetle, 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 yapabilirsem, 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.” “Beytullahim’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, bildiği 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.

<sup>01</sup> Metinler, “Frequently Asked Questions” dan (“Sık Sorulan Sorular”) alınmıştır, SFMOMA, Emily Jacir Sergisi, 2008.



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 doygunluğa 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 "özellikleriyle", 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 Zaatarı, "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 bulmak 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

<sup>02</sup> Hannah Feldman ve Akram Zaatarı, "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).

<sup>03</sup> Igor Zabel, "We and the Others" ("Biz ve Ötekiler"), *Moscow Art Magazine*, 22 (1998).

<sup>04</sup> 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.

<sup>05</sup> Igor Zabel, "Women in Black" ("Siyah Giyinmiş Kadınlar"), *Art Journal*, 60:4 (2001), 17-25 (s. 25).

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 anlaşılabilir 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 göründüğü bir düşünme biçimi. Yapıtları, "İslami" bağlamda özellikle güçlenen gelenek ve modernlik arasındaki ikili yarılmaları 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 yapılmamış olması 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 içgöründen 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>

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 filmde oluşan "Vecd" (1999) adlı enstalasyonda izleyici ortada durur ve erkekler ile kadınların ayrı ekranlarda belirişini 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 ayrımı 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 asimetriğin parçalarına 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, yapıtıdan 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 yerellekle 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 hapishanesine 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 Ertelemek: 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 Ebrahimiyan, "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 taşıyor 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 kültürlerle ait ulusal kimliklerin hapishanesinin tiranlığı"nın tartışacak kadar.<sup>13</sup> Bana öyle geliyor ki Dabashi bertaraf etmek üzere yola çıktığı analiz biriminin içine saplanıp kalmış durumda.

### Yerel ve küresel: mezleklik 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", "kozmpolitik" 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 çarşafın ardına gizlenmiş figürleri çağırıyor. 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 kadınlara ilgili dar görüşe itiraz ediyor.<sup>14</sup>

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 güncellelikle belirlenmiştir. En basit haliyle, yerel olmak antropolojik araştırmanın nesnesi olmaktır, küresel olmaksa güncel olmaktır.

Öyleyse Batılı sanat eleştirmenlerinin bakış açısında yerelin taşralılıktan 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*

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.

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").

olasılığından 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 toplumları 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, melezliği görünür hale getiren sanatçı tüm kültürler arasında sürekli bir etkileşim halinin altını çizer ve kültürel arılık 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 arılık 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



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>

Ashında, 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 (iyimler 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 çağrısı 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 paylaşım ile ilgili değerinin öteki'ye duyulan şefkate dönüşmesini sağlayan bir deneyim ortaya koyan, örneğin George Yudice veya Grant Kester'in sanatçı olarak çalışmaları üzerine daha fazla neler söyleyebiliriz?<sup>21</sup>

Orta Doğu'da sanatsal üretim bağlamında Brechtçi yönleme 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 karşılaştırınız, ("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 planıcıları) oluşturuyor. 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 gözetken 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, böyle umalım, neoliberal öznelliği, izleyicinin sanatın ortak faili, sanatçının da ortak bir deneyim 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 arzuladığını görebilirsin” yazılı bir duyuru asmıştı. İnsanlar kağıda yazılı dileklerini kutuya attıkça, Helmy de bu dilekleri ertesi akşam büfenin cephesinde sergilenecek görsel imgelere dönüştürecek. Sonucu baştan tahmin etmek herhalde imkânsızdı. İnsanların kutuya attığı dilekler maddi dileklerden (buzdolabı, hacca gitmek, 10 bin sterlin) hayali dileklere (uçmak, dinazorlar 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- sıkılmadan 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 Başlı 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 tahrip 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 başarılabilir. 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 “estetikğin 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 insanın kafası kesildiğinde 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 suçu herhangi 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 suçu 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 diğer oyuncu izleyicinin önüne çıkıp tekrar tekrar öne eğilerek 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 uğratması 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 suça iştirakini etkin bir şekilde kabul etmesini, bakmanın zevkini ve güç düzeniyle işbirliğini reddetmesini gerektiriyor.

Dolayısıyla zamansallaştırma sorunu “Hayat Kısa Ama Gün Uzun” açısından merkezi önemde, ve zamansal açılımı, ideal halinde, ilişkisel 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 edilmesine işaret ederdi. Bu performansın desteklenmesi için izleyicinin sadece bir eğlence 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”, işleyiş kiplerinin merkezine ilişkisel olanı yerleştirirler. Böylece sanatsal pratiklerin, sanat ve izleyici, gerçeklik ve kuram arasında mevcut varsayılan mesafeyi bozmalarına veya yerinden oynatmalarına olanak sağlarlar. Bunu, edilgen bir şekilde tüketilmesi gereken, sanatsal özerkliğin pırıl pırıl ve sızdırmaz mekânı olarak sahne veya enstalasyonu üretken bir şekilde yerinden ederek gerçekleştirirler. Böyle yapıtlar yerelliğin, açgözlü bir küresellik tarafından tüketilecek kolay tanınabilir bir fark mekânı olarak üretilmesine direnir. Böyle yaparak yerelliğin küresel tüketiminin statik senkronik ilişkiselliğinin yerine, sanatın bir eylem sahnesi olarak gerçekleştirilme olasılığına dayalı bir ilişkiselliği koyarlar.

O zaman, Brechtçi ruhtan uzaklaşmadan, sanatın güç ve gücün müstehcen aşırılığını görselleştirmeye nasıl yardımcı olabileceğini ama aynı zamanda “yoksulluk ve eziyetin estetikleştirilmesinden –ki bu sanatsal değer üretiminde yeni bir sömürü biçimi bulmaktan başka bir şey olmazdı–” nasıl kaçınabileceğini sormaya devam etmeliyiz.<sup>30</sup> Helmy ve Mroué örneklerinde enstalasyon ve performans mekânlarını bozan ve altüst eden sanatsal pratiklerin, sanatçıyı belli bir estetik, kültürel veya siyasi deneyim ileten bir metanın satıcısı,

<sup>30</sup> Milica Tomić, “Reading Capital” (“Kapital'i Okumak”), 2005.

<sup>31</sup> Min, “Aesthetics” (“Estetik”); Jacques 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 Kolektif'i'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.