

Hauser benzer şekilde –ama yine tahmin edildiği gibi– sanatsal üretim ve sanatın algılanışında ırk, cinsel yönelim ve etnisite ilgili meselelere ya da bunların önemine karşı da “kör”dür. Oysa bu konuların hepsi, Avrupa ve ABD’de Yeni Sanat Tarihi’yle ilgilenen pek çoklarının “özne konumu”¹⁴ ya da “yaşam tarzı”na ilişkin politika ve teorilerinin çekirdeğini oluşturur. Bununla birlikte sanat tarihi disiplinindeki bu revizyonist aşama, yalnız Yeni Sol’un liberter politikalarını temsil edenleri içermekle kalmaz (ki “sanat”ın doğası gereği seçkinci olduğuna ve onun yerini “popüler kültür”ü oluşturduğu düşünülen imge ve yapıtların alması gerektiğine inanan bazıları da buna dahildir). Metinsel ya da görsel analizdeki yeni akademik teknikler de Yeni Sanat Tarihi’nde, en azından başlarda, önemli bir yer tutar. Bunların çoğu Fransız kökenlidir, bazıları bilimsel olarak nesnel olduğunu iddia eder. Neticede “yapısalcı” ve “post-yapısalcı” yöntem ve felsefeler Hauser’in Marksizm’ini dümdüz eder. Onu “yansıtmacılık”,¹⁵ “mekanik indirgemecilik” ve “teleolojik tasarım”¹⁶ gibi analitik olma-mışlıklarla sürekli suçlarlar. Ancak yeniden dirilen post-yapısalcı akademik Marksizm de bu oyunu (daha iyi olmasa bile) en az Foucault, Lacan ve Derrida’nın takipçileri kadar iyi oynayabilir. Bu düşünürlerin takipçileri Hauser’in kavram, analiz ve değerlerinin, “İkinci Enternasyonal” ile “Üçüncü Enternasyonal”in Karl Kautsky, Franz Mehring, George Plehanov ve hatta Georg Lukács gibi ideologlarına ait Marksist yöntemlerin yavanlığıyla karaya oturduğunu düşünmektedirler.¹⁷

Ancak amaç Hauser’in metnini *tarihsel olarak* anlamak ve taşıdığı önemi bu temel üzerinden belirlemektir. Bu çalışmanın sanat tarihi yönteminin baştan sona inşası, “kültürel Marksizm”in

¹⁴ Bilgi ile iktidar arasındaki ilişkiyle ilgilenen Foucault’ya göre bireyler toplumsal alandaki karmaşık, çoğul ve değişen iktidar ilişkilerine boyun eğerler ve aynı zamanda bu ilişkilerde ve bu ilişkiler aracılığıyla bir özne konumu alırlar. (ç.n.)

¹⁵ Yansıtma kuramına göre sanat insanı, hayatı, doğayı ve toplumu bir aynamışçasına yansıtır. Bu bağlamda sanat yapıtında yansıtılan şeyin “gerçeklik” olduğu iddia edilir. Marksist estetik bu noktada 19. ve 20. yüzyıllarda yansıtma kuramı kapsamında ortaya çıkmış bir realizme dayanır. (ç.n.)

¹⁶ Yaşamın, tarihin, varoluşun bir amaca yönelik olduğu iddiasındaki düşünce biçimi. (ç.n.)

¹⁷ Bkz. Raymond Williams, *Marxism and Literature* (Oxford: Oxford University Press, 1977) (*Marksizm ve Edebiyat*).

yeniden canlandırılması ya da benzeri bir şey için uygun bir temel olduğu öne sürülemez; zaten bu tek başına hiçbir kitap için söz konusu değildir. Fakat çalışmanın görmezden gelinen amacı bize kesinlikle şunu söyler: Hauser, Marksizm'in eşsiz bir açıklayıcı potansiyele, bir dizi güvenceye, 1951'de bu disiplindeki diğer her şeyden daha üstün bir grup değere sahip olduğuna inanmıştır. Ama bu güveni, daha kendi metninde sistematik olarak ve gittikçe artan bir şekilde zayıflar. Hauser'in "öz yıkımı" olarak adlandırabileceğimiz bu durum kitabın en ilginç özelliğidir. Muazzam boyuttaki çalışma heterojen ve değişkendir; parçalara ayrılmıştır. Çok sayıda özgün içgörü ve samimi ahmaklıktan oluşur; etkin ve yaratıcı revizyonlarla doludur. Ana akım sanat tarihinin birçok unsurunu hâlimden memnun bir şekilde yeniden üretir. Göz korkutur, azarlar, otoriterdir; ama aynı zamanda sorgulayıcı ve şüphecidir.

Hauser de Marx gibi bazen, işine geldiğinde, "Marksist olmadığını" ilan etmeye hazırdır. Aslında metninde çoğu kez, sanatla toplumsal gelişimi kendi yaptığı gibi ilişkilendirmeye kalkışan *diğerlerini* eleştirecektir. Sözgelimi Wilhelm Hausenstein –Hauser'e göre haksız biçimde– Antik sanatın geometrik üslubu ile erken dönem "tarım demokrasileri"nin komünizmi arasında bir benzerlik olduğunu iddia etmeye yeltenmiştir. Hauser bu tür yanıltıcı ilişkilendirmeleri tekrar tekrar "kaçamaklı kelime oyunları" –hakkiate engel olmak ya da onu saklamak için anlam kargaşasından faydalanmak– olarak reddeder. Fakat kendi bağıntıları da ister istemez aynı analitik işlemi sahneye koyar: Önce bir ya da bir grup eserin doğasında mevcut olan bir dizi özellikten (örneğin belirgin bir "toplumsal üslup"tan) faydalanır. Sonra bu özellikleri, belli bir toplumsal gelişimin doğasına özgü olduğu iddia edilen başka bir grup seçilmiş özelliklerle eşleştirerek bunları organik biçimde "yansıttıklarını", hatta kısmen "oluşturduklarını" öne sürer. Gerçi Hauser, H. Hoernes ve O. Menghin'inkiler gibi, gerekli ve kaçınılmaz ilişkiler varsayan basit ya da "özcü"¹⁸ bağıntıları suç-

18 Türkçeye bazen "esansiyalizm" ya da "esasçılık" olarak da çevrilen özcülük, felsefede belli bir türe dahil her varlığın o türe ait niteliklere ya da özelliklere sahip olduğunu, bu özün kalıcı, değiştirilemez ve sonsuz olduğunu iddia eder. (ç.n.)

lamakta haklıdır. Zira Hausenstein'in aksine Hoernes ve Menghin "geometrik üslubun karakter olarak kadını olduğunu" iddia etmişlerdir. Ne var ki Hauser'in kendi analitik yapısı da –ki bu hâliyle adeta bir gökdeldendir– özünde aynı tuğlalardan inşa edilmiştir. *Sanatın Toplumsal Tarihi*'ni okuma eylemi, kişinin yazarın o an kurduğu bağıntıyı "sevip sevmemeye" ya da "hoş bulup bulmamaya" karar vereceği bir oyuna dönüşme tehlikesini taşır. Napolyon yönetimindeki devrimci Fransız toplumunun "toplumsal düzeni", bir David resmindeki biçimci ve anlatısal "görsel düzen"le doğruluğu ispat edilebilir şekilde "ilişkilendirilmiş" midir (yani bu toplumsal düzen, bu görsel düzenle doğrulanmış mıdır)? İki de aynı ölçüde dönemin Fransız sanatı ve toplumunun bir "gerçeği" midir? Sinema filminin parçalanmış, tersine çevrilebilir zaman ve mekân, 20. yüzyılın başındaki modernliğin "deneysel boyutu"nun "nesnel" bir vechesi midir? Neticede bu tür iddialar ne "kanıtlanabilir" ne de "çürütülebilir". Biraz sanat eseri gibi olurlar; beğenimize göre severiz ya da sevmeyiz. Aslında bu en nihayetinde Hauser'in anlatısının güvenilirliğinin büyük ölçüde bir "inanç" meselesi olduğunu ya da tarihin amacı ile kültürün anlamına dair belli bir görüşe adanmışlık olduğunu söylemektir. Marksizm 1950'lerin başında toplumsal devrimi destekleyen entelektüellerin ve popüler akımların sadakatini kazanabilmişse de, şüphesiz günümüzde böyle bir destek alamaz. Bunun olası sonuçları karmaşıktır.

Yeni Sanat Tarihi'nin apaçık siyasi türleri kadın, ırk, cinsiyet, popüler kültür ve etnisite sorunlarını, sanat tarihi disiplininin mevcut hâliyle genellikle üretken bir ilişki içine soktu. İşte en azından bu apaçık siyasi türleriyle Yeni Sanat Tarihi, Hauser'in metnindeki bu eksikliklere meydan okur. Ama her ne kadar *Sanatın Toplumsal Tarihi* bu alanı öğrenmede baz alınamıyorsa da –ki alınmamalıdır da– okuyucuya birçok değerli içgörü ve gözlem sağlayabilir. Bu içgörü ve gözlemler, feministlerin, Batı dışındaki kültürlerle ilgilenen akademisyenlerin, gey ve lezbiyen revizyoncuların yanı sıra hayaletleri hâlâ üniversitelerde dolaşan ve sayıları gittikçe azalmakta olan Marksistlerin uğraşlarını desteklemek için kullanılabilir. Hauser'in değerli çalışmasının bir kısmını aynı

şekilde kendi çalışmalarıyla birleştirebilen bu Marksistler, artık Yeni Sanat Tarihi'nde büyük ölçüde unutulmuşlardır.¹⁹ Ama disiplinlin kuramsal temellerinin radikal biçimde parçalanışı ile –hem üstün bir entelektüel sistem olarak, hem de kapitalist toplumları dönüştürme aracı olarak– Marksizm'e olan inancın kaybolması, iş Hauser'in çalışmasını değerlendirmeye geldiğinde geriye muğlak bir miras bırakmıştır. Bu çalışma bir yandan sol–liberal Akademi ve kültür için şüphesiz bir ilerlemedir, çünkü artık “sınıf”ın ve “ekonomi”nin toplumsal gelişim ile sanatın önemini tek başına ya da ağırlıklı olarak belirlediğini savunmaz. Öte yandan çağdaş sanat tarihi parçalara ayrılmıştır ve bundan böyle tüm teori ve yöntemleri varsayımsal bir disipliner konumda birleştirebilecek, Jean–François Lyotard'ın ünlü “meşrulaştırıcı üst anlatı”sı²⁰ –kabul görmüş kapsayıcı bir ilke– gibi *bir şey* içermez. Elbette geçmişte sanat tarihinin birlik ve bütünlük içinde olduğu, saf ve berrak bir altın çağı deneyimlediği bir zaman hiç olmadı. Tanımlama ve analiz yöntemleri her zaman heterojen olmuş, çoğunlukla çekirdek bilgiyi üretenlerin kurumsal düalizmi yansıtmıştır. Bilgiyi üretenlerin çıkarları hem küratöryeldir hem pazara (sanat erbaplığı ve köken avcılığına²¹) yöneliktir. Hem akademik hem pedagojiktir (“üslup ve medeniyet” çalışmaları). Ama 1970'lerin ortalarına kadar disiplin, çalışmaya değer bulunan sanat eserleri kanonundaki genel değişmezlik bakımından tartışmaya açık bir görece bütünlük sergiledi. Bu bütünlük, 1970'lerde ve 1980'lerde medya, sinema ve popüler kültür çalışmalarının tomurcuk vermesiyle birlikte çabucak bozuldu.

Hauser'in metninin büyük bir kısmı alenen Marksisttir, dolayısıyla yöntem olarak “radikal”dir. Daha önce değinildiği üzere, kültürel yapıtlar seçkisi bakımından gelenekseldir, bu yüzden de

¹⁹ Bkz. (Ed.) A. L. Rees ve F. Borzello, *The New Art History* (London: Camden Press, 1986) (*Yeni Sanat Tarihi*).

²⁰ Lyotard'a göre totaliter sistemler istikrarı ve düzeni sağlamaya çalışır. Bunu da modern toplumlarda “büyük anlatılar” aracılığıyla yapar. Bu “büyük anlatı” din, tarih, bilgi ve özgülleşmeye dair Aydınlanma'dan beri devam eden ve kendi kendini meşrulaştıran anlatımlardır. “Üst anlatı” olarak da bilinirler. (ç.n.)

²¹ Burada bir sanat eserinin daha önceden kimlerin velayetinde olduğuna dair yapılan kronolojik çalışma kastedilmektedir. Bu tür kronolojik çalışmaların sözgelimi II. Dünya Savaşı sırasında kaybolan eserlerin bulunmasına büyük katkısı olur. (ç.n.)