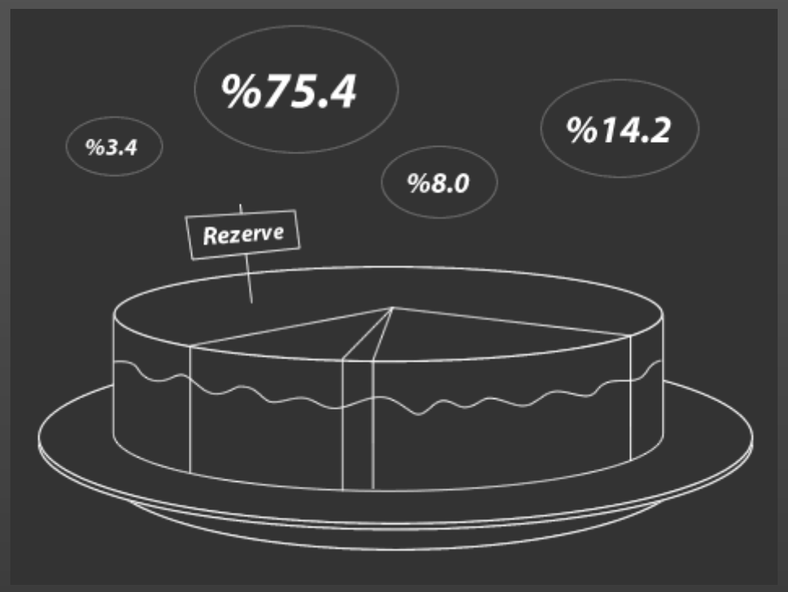
EBENZİN GÜNCEL SANAT DERGİSİ



Paastaaaa...



© Ocak January 2007

http://www.ebenzin.com/

Sayı:3, 2007
http://www.ebenzin.com/

Sayı 3:

Küresel Ekonomi ve Sanat
Rıfat Şahiner

Flypropaganda

Hacet Projesi
Fatih Balcı

Modernist Ceset Kıpırdıyor
Rafet Arslan

Fanzinlerin Güncel Sanat ile İlişkisi
Şinasi Güneş

Söyleşi: Olmayan Sergi Metodu
Fatih Balcı
Rafet Arslan

Sergi: documenta 12

EBENZİN GÜNCEL SANAT DERGİSİ

Editör Editor
Şinasi Güneş, Coşkun Sami

Grafik Tasarım Graphic Design
Şinasi Güneş

© Ocak January 2007

http://www.ebenzin.com/

Ön Kapak / Front Cover: Flypropaganda

İletişim:

ebenzin@gmail.com

sinasig@gmail.com

http://www.ebenzin.com/

sloganıyla yola çıkan Brezilyalı Ricardo Basbaum mu? Kassellı stajyerleriyle beraber, her biri 18 kilogram gelen 20 mavi beyaz metal havuzcuk hazırlayan Basbaum'un çelik konstrüksiyonları, Mexico City'den Dakar'a 13 kentlik uzun bir geziye çıkarak diplomatik bir işlev görecek. Yoksa başka isimler mi ön plana çıkacak? Örneğin, documenta'ya katılacaklarını şimdiden açıklayan (aslında yazılı olmayan ama sıkı sıkıya uyulan kurallara göre kimin katılacağını belirleme ayrıcalığı sadece o yılki sergi küratörünündür) Cosima von Bonin, Saadane Afif ya da Gerwald Rockenschaub gibi sanatçılar?

Şimdiden kesin olan bir şey varsa o da 12. documenta'nın sınırları aşacağı: Örneğin, 2002 yılında Leipzig'te bir sağırlar korosuyla Bach kantatları konseri vererek dikkatleri üstüne çeken Polonyalı maestro Artur Zmijewski sahne alacak. Daha da ilginci, İspanya yemekleri üzerinde yeni denemeler yapan ünlü aşçı Ferrán Adrià'nın katılımı olacak. Yemek eleştirmenlerince kimi zaman dünyanın en iyi aşçısı olarak nitelendirilen Adrià da kendi sınırlarını aşıyor. Katalan aşçı kısa bir süre önce büyük bir tasarım ödülü almıştı. Bu aynı zamanda documenta'nın, sanatın tüm anlamlarını kapsayan bir kavrama dönüştüğüne işaret eden bir sürprizdi. Sanatın iş, eğlence ve sansasyon arasında kalan bir sistemde sıkıştığını söyleyen documenta kuratörü Buergel, panzehir olarak "yüklü bedellerden kurtulmak için entelektüel Eros'u" tavsiye ediyor. Gerçekten de, Adrià'nın masalsı mönüsüne verilecek birkaç yüz Euro, örneğin Alman fotoğraf sanatçısı Andreas Gursky'nin bir eserine ödenecek para yanında devede kulak kalıyor. Ferran Adriàs, restoranı "El Bulli"yi bir sanat objesi olarak Kassel'a getiremeyeceği için Buergel üzgün. Ancak elbette, bu lezzet üstadının mutfağından yemekler tatmak mümkün olacağından yine de içi rahat.

Inken Herzig
Magasine Deutschland, Nisan / Mayıs 2007

> Documenta'da ana temalar (İng.)
http://www.documenta12.de/index.php?id=100_tage&L=1

> Documenta 12 Magazine (İng.)
http://www.documenta12.de/index.php?id=100_tage&L=1

> The Next Documenta Should be Curated by an Artist (İng.)
http://www.e-flux.com/

* * *

eBenzin'in notu: sanat ortamı için documenta, elbette önemli bir olay. Ancak anlaşılan sanat endüstrisi iyice kendini toparladı, medya ile uyumlu işbirliği sayesinde işin boyutları astronomik rakamlara ulaştı. Merak ettiğimiz bir kaç detay var, mesela "Grand Tour" meraklısı "sanatsever" Türkler kimlerdir? Günün birinde biz de gidebilecek miyiz böyle seyahatlara? Peki ister miyiz?

Küresel Ekonomi ve Sanat

Rıfat Şahiner

20. yüzyılın başında ortaya çıkan neredeyse tüm avangardist hamleler, sanatın kurumsallaştırılmasına karşı radikal bir eleştirel temele dayansa da, özellikle 1960 sonrası avangardist sanat hareketlerinin bir çoğunun sistemi eleştirmek bir yana; giderek pazarı yönlendiren patronların istemlerine hizmet ettiği gözleniyor. Bu sanatın sisteme dair politik ve düşünsel karşı çıkışlarının, statükoyu sarsan eylem biçimlerinin giderek yalnızca sansasyonel ve ajite edici yönlerinin kullanılıyor olmasından kaynaklanıyor. Bununla birlikte, sanatın kurumsallaşma tuzağından uzaklaşmak bir yana, kurumlarca yaratılan ekonomik bir döngüde hareket ettiği ve dolaşıma sokulduğu görülüyor. Sanat pazarının çarpıklıklarını, sanat nesnelerinin elden ele dolaşarak içine düşürüldüğü çelişik durumu gözler önüne seren Hans Haacke'nin işleri bile patronlarca satın alınarak işlevsiz bir hale getirilebilmekte. Bugün için maliyetleri ciddi rakamları bulan dev organizasyonların sponsorluğunu üstlenen küresel şirketler, bu etkinlikler aracılığıyla reklamlarını daha güçlü bir biçimde yapma çabası gütmekteler. Kimi eleştirmen ve kuramcılar sanatın burjuvaziyi şoke etmek şöyle dursun, burjuvanın estetik vizyonu haline geldiğini ifade ediyor.

İkinci Dünya Savaşı öncesinde, sanatın hayat pratiğine yabancılaştırılmasına, dolayısıyla giderek kendi kurumsal zırhlarına bürünen sanat mefhumuna kafa tutan Avrupa merkezli avangardist yönelimler, üretim biçimlerinin, ekonomik altyapıların belirlediği yabancılaşma ve kuşatılmışlıkla baş etme kaygısındaydı. Savaş sonrası ABD'sinde beliren post-avangardist yönelimler ise, daha çok avangardın ortaya koyduğu dünya görüşünün parodik bir tekrarına dayanır. Müze ve galeri gibi kurumlarla barışık, devlet ve sermaye çevreleriyle uyumlu yeni bir sanatçı tipi belirir bu süreçte. Dahası yeni avangardistler eskisi gibi sisteme kafa tutan lanetli isimler değildir. Sanatçıların, devlet, şirketler ve müzelerle kurduğu ilişkilerin adını eleştirmenler çoktan bulmuştur: Şirket Sanatı ya da Ekonomi Kültürü…

Günümüzde galeri ve müzeler starlaştırma stratejisiyle farklı isimleri piyasaya arz ederek, bu isimler üzerinden etkin bir parasal döngü ve rekabet yaratma kaygısında görünüyor. Küreselleşme sürecinde milyonlarca dolarlık maliyetleriyle arz-ı endam eden dev organizasyonların bütçelerini sağlayan küresel şirketler, farklı reklam ve pazarlama teknikleri kullanarak sanat üzerinden kendi markalarını ön plana çıkarmakta. Böylece sanatın metasal karakter kazanmasıyla mücadele eden pek çok avangardist harekete rağmen, sanat pazarını büyük bir iştahla yönlendiren kapitalist sermaye, hangi sanatçıların ya da yapıtların ön plana çıkartılacağını ve dolaşıma sokulacağını da belirleyebilmektedir. Baudrillard'ın deyişiyle sanat, bir gösteri olarak her zamankinden daha çok sermayeye bağımlı hale geldi. Sanatın pazara bu denli bağımlılaşması, bütçeleri giderek artan dev organizasyonların belli sponsorlar aracılığıyla gerçekleştirilebilir olması bile, sanat kurumunun içine sürüklendiği tuzaklı durumu göstermeye yetiyor.

Bu çalışma; özellikle 1960 sonrası sanatını yönlendiren ekonomik altyapılar, küresel ekonomi, sanat pazarı ve günümüz sanatçısının pazarla olan ilişkisi üzerine çok yönlü bir analizi hedefleyecektir.

Global Sermaye, Festivalizm ve Sanat

Modern sonrası süreçte tüketimin farklılaşması ve yaygınlaşması, gündelik hayatı en az estetikleştirme kadar etkilemiştir. Artık kamu kuruluşları, şirketler ve devlet dışı örgütler, doğrudan alışverişi, meta tüketimini teşvik edecek festivaller düzenlemek için işbirliği yapmaktadırlar. Bütün dünya, tüketilebilir bir deneyimdir artık. Yalnızca Walter Benjamin'in(1) bahsettiği pasajlar, mağazalar, müzeler ve sergiler değil, kentin tamamı, belirli bir ücret ödeyebilen bir izleyici/tüketici grubunun tüketimine sunulur. Sermayenin küreselleşmesiyle birlikte kentlerin güzelleştirilmesi de yeni amaçlara hizmet etmeye başlar. Sanatsal yaratıcılık sadece kültür ürünlerinin yaratılmasına değil, aynı zamanda kentin paketlenip pazarlanmasında, başarılı bir gösteriye dönüştürülmesinde de kullanılır. Göz alıcı müzelerin, devasa sergilerin, bienal ve festivallerin son 20-30 yılda ciddi bir biçimde artması, kentsel dönüşüm süreçlerinden bağımsız değildir. Sözgelimi İstanbul'un, bienal ve festivallerin yoğunlaştığı bölgelerindeki dönüşüm de bunu belirgin bir biçimde yansıtmaktadır. İstanbul Bienali'nin en önemli mekanlarını kapsayan "tarihi yarımada"da kısmen restore edilen sevimli yapılarıyla, turistler ve diğer ziyaretçiler için çekici hale getirilen Sultanahmet bunun en tipik örneği olarak belirir. Şimdilerde ise arnavut taşları sökülüp 'modernize'(!) edilen Taksim İstiklal Caddesi ve tıpkı Sultanahmet gibi ciddi bir dönüşüme hazırlanmaya çalışılan Eminönü, İstanbul'un vitrini olarak sunulmaya çalışılan kamusal alanları temsil ediyor. İstanbul'un önemi sadece Türkiye'nin ekonomi merkezi olmasından kaynaklanmaz; aynı zamanda Türkiye'nin küresel sermayeye eklemlenme, bir dünya kenti olma potansiyeli taşıyan tek kenti olmasından da kaynaklanır.

Dolayısıyla kent, bir mekan olarak festivalizm ile birlikte belirli etkinlikleri kapsayan değil, etkinliklerce kapsanan dev bir sahneye dönüşüverir. Şimdilerde çokça gündemde olan kamusal sanat uygulamaları ve gerek tarihi, gerekse modern yapılarıyla kent bir dizi etkinliğin odak noktası olmuş gibi. Kentin sanatsal bir coğrafya olarak varlığını en çok vurgulayan ve onu malzemesi kılan bienallerden hareketle büyük güncel sanat organizasyonları ve bu organizasyonların ardındaki ekonomik ve kültürel dayanakları irdelemek mümkün. Kuşkusuz bu güncel organizasyonlar içinde en önemlilerinden biri "İstanbul Bienali"dir. Küreselleşme ve sanat ilişkisini irdelerken, Türkiye'nin ekonomik ve kültürel merkezi İstanbul'a bakmak ve bu ilişkiyi İstanbul üzerinden okumak yerinde olacaktır.

İstanbul Bienali'nde, Türkiye'de sanatın modernizm serüvenine, sergileme geleneğine göndermelere pek sık rastlanmaz. Bienal, kendini Batı'ya göre konumlandıran, bir anlamda tarihsiz bir sanatı sergiler. Dolayısıyla bienal içkin olarak bu coğrafyanın kültürel ve sanatsal kesişmelerine değil, birbirine eklemlenen ancak Batılı bir bakış açısıyla oluşturulan bir süreç olarak işler. İstanbul her ne kadar çoğunca Doğu ve Batı arasındaki bir kültürel kesişim noktası olarak vurgulanmışsa da, bienal bir iki istisna dışında Batılı küratörlerce oluşturulan bir seçkiyi ve Batının kültürel konjonktürünü yansıtagelmiştir. Bienalde boy gösteren doğulu sanatçılar ise, çoğunlukla Batı'da eğitim almış ve üretimlerini burada sürdüren isimlerden oluşur. Dolayısıyla kültürlerarasılık kavramı bile bir anlamda Batı'nın güncel kültürel ve felsefi sorunsallarına yanıt verecek etnik kimliklerle ifade bulur. Documenta10'un küratörü Catherina David kendisiyle yapılan bir söyleşide, Batılı olmayan sanatçıları neden etkinliğe davet etmediği yönünde bir soruyu "ele aldığımız acil kültürel sorunlara Batılı olmayan toplumların yanıt verebileceğini sanmıyorum" şeklinde yanıtlamıştı. Bu küresel bir gösterinin gerçekte Batılı bir kanona göre gelişebileceği düşüncesinin dolaysız bir yansımasıdır.

Sergi: documenta 12

Kassel (16 Haziran – 23 Eylül)

100 günlüğüne kurulan çağdaş sanatlar müzesi, "en"lerin sahne aldığı mekan, avantgarde'ın mihenk taşı: documenta, kapılarını sanatçılara ve sanatseverlere, gezginlere ve meraklılara bu yıl 12. kez açıyor.

Çayırların üzerinde piknik yapanlar, gökyüzünde dalgalanan rengarenk bayraklar, kentin tüm café ve barlarını bir anda sanatçıların buluşma mekanlarına çevirenler. Kassel'da bugünlerde her şey sanatla iç içe. Peki ya Miami'deki Art Basel? Ya da Londra'daki Frieze Art? Üzgünüz! Diğer metropollerin ve gözde sanat mekanlarının pabucu, documenta süresince dama atılacak. Sanat dünyasının kalbi 2007 yazında Grimm Kardeşler'e, geleneksel ahşap evlere, Masal Güzergahı'na ve Eder Gölü'nün sakin sularına ev sahipliği yapan Kuzey Hessen'de atacak.

Dünyanın en önemli çağdaş sanat sergisi ve fuarı, sanat dünyasının buluşma noktası ve avantgarde sanatın mihenk taşı olan documenta kapılarını 100 günlüğüne tekrar (16 Haziran – 23 Eylül) açıyor. Haziranla birlikte Kuzey Hessen'de adeta bir sanat olağanüstü hali ilan edilecek: Sanat dünyasının önde gelen isimleri, örneğin "Young British Art" sanatçısı Tracey Emin ya da Leipzig Okulu'ndan kült ressam Neo Rauch Themse Nehri kıyısında ya da Miami Beach'te değil, Fulda Irmağı'nı çevreleyen doğa harikası çayırlarda gezinirken görülecekler.

Kassel'da sanatla ilgili faaliyetlerin tam ortasında, henüz buharı tüten bir fincan çay eşliğinde bu yılki documenta'nın kuratörü Roger M. Buergel'la buluşuyoruz. Kendisini Prusyalı olarak tanımlasa da onun Viyena sosuyla marine edilmiş Borusyalı olduğu söylenebilir. Sonuçta Berlin doğumlu Buergel Viyana'da yaşıyor. documenta'yı yaratmakla görevli bu sanat adamı, ilk bakışta son derece alçakgönüllü görünüyor. İkinci kez bakıldığındaysa ufku geniş bir insan karşımıza çıkıyor. Buergel, sadece Bergpark ve 285 metre rakımıyla Kassel'a hakim bir konumda tüm ihtişamıyla yükselen Wilhelmshöhe sarayını yeni documenta mekanları haline getirmekle yetinmiyor. Buergel'in isteği yepyeni bir geçici sergi salonu inşa etmek: Masalsı bir güzelliğe sahip Parkgrün'deki limonluğun önünde 12.000 metrekarelik geçici bir "Kristal Palas". 21. Yüzyıl sanatı, documenta'nın şehir içindeki geleneksel sergi mekanı Fridericianum'a ek olarak yeni ve değerli bir mekan kazanmış olacak.

documenta'nın ilk yıllarındaki dinginliğinden bugün bir iz yok. Ulusal Bahçe Fuarı'na ek olarak düşünülmüş bir sergi olarak planlanmış olduğundan da. Modern sanatın sergilenmesini amaçlayan bu girişim yurtiçinde ve dışında inanılmaz bir yankı yaratmıştı. 1955 yılında sanat profesörü tasarımcı Arnold Bode tarafından hayata geçirilen ve 650.000 ziyaretçi ağırlayan, sanat dünyasının zirvelerinden birini oluşturan ve Venedig Bienali'yle kıyaslanabilecek önemdeki bu fuar, Kuzey Hessen'daki metropolü, her 5 yılda bir, cesur prensin Uyuyan Güzel'i uyandırdığı gibi uyandırıyor. Ve Prenses gözlerini açıp ayağa kalktığında, Kassel da onunla coşuyor. Sanatın Woodstock'u olmayı çoktan başaran documenta, aynı zamanda kent ekonomisini hareketlendiren bir faktör. Kassellılar da zamanla sanat fuarını içselleştirmişler; 1999'dan beri kentlerinin ikinci ismi resmen "documenta şehri".

Medyanın ve galeri sahiplerinin bu yılki gözdesi kim olacak? "Would you like to participate in an artistic experience?" (Sanatsal bir deneyde yer almak ister misiniz?)

Hacet'in ilk duyusundaki kavram metnini, ikinci duyuru ile birleştirip bu bakış açısından nasıl ele almak gerekir?

FB: - Bir söylem üretmeye çalışırsan böyle olur işte Rafet. Biz bir şey üretmeye çalışmadık, meselenin kendisi bize buna zorladı. Mehmet Ergüven'den alıntılayıp hep söylediğim bir şey var: "Bir insan ya özgündür ya da sanatçı değildir". Bu sözü şöyle tercüme edebiliriz, bir sanatsal çalışma ya bir gerçekliğe karşılık geliyordur ya da etkileyici değildir.

Elbette kavram metinleri bir kullanma kılavuzudur. Bu tür çalışmaların ifade etmek istedikleri şeylerin metinsel bazı içerikler olduğunu düşünürsek, ortak bir okuma dilinin oluşturulabilmesi için bu metinlere ihtiyaç duyuluyor. Bunun nedeni aslında sanatsal çalışmaların biçimin içrek yapısından hareketle anlaşmalı dilleri genişletme çabası olduğu gerçeğidir. Tabi bizim kavram metnimiz diğer çalışmalara giriş için üretilmedi. O yaptığımız çalışmanın kendisi hemen anlaşılacağı gibi. Kavram metninde ele aldığımız meseleyi ve bakış açımızı anlatıyoruz aslında ve sonradan açıklayacağımız sürprizin ipuçlarını koyuyoruz. İkinci metinde de olayı açıklayıp, birinci metinde sıraladıklarımızın ne kadar gerçek olduğunu gösteriyoruz. öyle gerçek ki sürekli yaşadığımız bir şey olduğu inkâr edilemez bir şekilde ortaya çıkıyor. Aslında çalışmanın kendisi elektronik ortamda dağıtılan bu metinlerden oluşuyor. Ama bu metinlerin etkileri değişik yerlerde ortaya çıkıyor.

RA: - Son ve de ölümcül soru... Tüm altını çizmeye çalıştığımız disütopik manzara karşısında ne yapacağız? çünkü 'dünyanın bir sesi olduğunu umuyoruz' hala…

Sokakla, hayatla, gerçekle göbekten bağlı, ezber bozucu, yeRA:ltı duyarlılığına hala bağlı, radikal, bağımsız ve öncü sanat 'yokluğu dışında' da var olabilecek mi? Gerçeğin baştan çıkarıcılından hala bahsedebilir miyiz?

FB: - Zaten bunu hep yapıyorsun, ölümcül sorular soruyorsun. Amacın beni öldürmek değildir umarım. Olayı yıktın yine başıma. Tüm cevaplar bende değil, ama söyleyecek bir şeyler var yine de.

Evet, bu disütopik manzara önümüzde uzanıyor ve bizi yılgınlığa ve umutsuzluğa boğuyor. Ama daha önce söyledim, içimizdeki doğruluk ve gerçek arzusu bizi yönlendirmeye devam ediyor. Gerçeğe ulaşmak kolay olmasa da bu arzu bizi yönlendiriyor. Gerçek beni, seni ve bir sürü kişiyi halen baştan çıkarıyor. Sadece elimizde yeterli araç yok. çekilmiş duvarlar var, onları aşmakta zorlanıyoruz.

Aslında modern hayatın vardığı bu nokta, kendi mantığını sonucunda ulaştığı bir şey. Bu mantık gerçeğin eritilmesini gerekli kılıyordu, ama bence gerçek eritildiği ve tamamen yok edildiğinde modern insan kendi varlık zeminini de ortadan kaldıracaktır. çünkü böylesine bir sanallıkla gerçek hayatta tutunmak bir süre sonra mümkün olmayacak. Gerçek kaybolduğu oranda bizim huzursuzluğumuz ve yaşadığımız hayattan tatminsizliğimizde artacaktır. Gerçeğe olan talebin bu şekilde büyüyeceğine inanıyorum. Ekonomisiyle, hukukuyla, değerleriyle dünya sürdüremediği bu hayatın yerine bir başkasını arayacaktır. İşte sanatçılarda o arayış içinde yerlerini alacaklar.

Bu konuşmayı bu cümlelerle bitirmenin faydalı olduğunu düşünüyorum...

Not: 2006 rh+ Plastik Sanatlar Dergisi, Aralık - 35. sayısında yayınlanmıştır.

Küreselleşmenin bu bağlamda Batı dışı coğrafyaları ya da kültürel yapıları, dahası ifade yollarını içermesi sadece biçimsel ve yüzeysel bir kabulü gerektirir. Dolayısıyla Modernizm'in merkeziyetçi söylemi, Postmodern süreçte bu kez farklı bir yoldan gerçekleşir. Merkezsizleşmiş, parçalı, karmaşık ve eklemli yapısına rağmen postmodern paradigma kültürel bir yayılmacılığın farklı bir tezahürü ve temsilin kırılgan ve tutunumsuz bir halidir. Dolayısıyla Batı dışında olan salt bir gösterge olarak temsil edilirken, tam da bu temsil aracılığıyla tüketilen bir gösteriye dönüştürülür.

Öte yandan kentle başlayan estetikleşme süreci gündelik hayatı da kuşatır ve beden, cinsellik, moda bu tüketimsel gösterinin birer parçasına dönüşüverir, her şey ekonomik altyapılar gibi işlemeye başlar, el değiştiren, değiş-tokuş edilen imajlar olarak varolmaya koyulur. Bu noktada örgüt teorileri, kültürü yönlendiren yönetsel aygıtları irdelemek gerekecektir. Scott Lash'e göre gündelik hayatın estetikleşmesi iki paralel gelişmeye işaret eder. Bunlardan ilki her çeşit kurumun daha "kültürel bir karaktere bürünmesidir.(2) Örgüt teorilerinin 'yönetim sanatı/yönetimde sanat' veya 'örgüt estetiği' gibi konulara son yıllarda yaptıkları vurgular bunu açıkça göstermektedir.Festival ve bienallere yatırım yaparak kültürle özdeşleşmeye, prestijlerini artırmaya çalışan sponsor şirketler de bunun örneğidir. İkinci gelişme, temel işlevleri açısından kültür alanı içinde kabul edilen televizyon kanalı, yayınevi, galeri, müze gibi kurumların, 'gerçek'liğin toplumsal inşasında çok önemli bir rol oynamaya başlamalarıdır. Bu anlamda, estetikleşme süreci, kültürün toplumsal işlevinde gerçekleşen ciddi değişiminden bağımsız olarak düşünülemez. Fredric Jameson postmodernizmi bir üslup olarak algılamaktansa , geç kapitalizmin mantığının başat kültürel öğesi olarak ele almanın daha doğru olacağını ifade etmektedir.(3)

Çokuluslu kapitalizmin mantığı, kültürü ve kültür üzerinden gündelik hayatın her alanını teslim almış, sömürgeleştirmiştir. Bu durum, eleştirel mesafenin ve bu mesafede temellenen kültürel bir siyaset olanağının ortadan kalkması anlamına gelir. AB ve ABD'de kültür/sanat kurumlarının yönetimi profesyonel işletmeci ve pazarlamacılar tarafından yönlendirilmektedir. Küratörler ve diğer sanat/kültür uzmanları ise bu kişilerin altında çalışmakta ve giderek söylem ve eleştiri coğrafyasından uzaklaşmaktalar. Böylesi bir yapılaşmada sanatçılar ancak koleksiyoncu, galeri, küratör uzlaşmasından süzülerek kurumlara ulaşabilmekte. Bu kurumların genel politikalarını ve içeriklerini de büyük koleksiyoncular ve sanata yatırım yapan şirketlerin temsilcileri belirliyor.

Böylesi bir yapılaşmada sanatçının kendini ispatlayıp, varlığını sürdürebilmesi ancak simgesel sermayeden pay alıp zenginleşmesiyle mümkün olabiliyor. Öyle ki; sisteme entegre olamayan sanatçıların yaşama şansı giderek azalıyor. Dolayısıyla birçok sanatçı belli güç odaklarıyla uzlaşmaya, ortaklıklar kurmaya ve kendini pazarlamaya zorlanıyor.(4) Elbette bu Popüler sanat türleri için bir noktaya kadar anlaşılabilir bir durumdur ancak özünde eleştiri ve irdeleme gerektiren sanatsal çıkışlar için oldukça paradoksal bir pozisyonu ifade ediyor. Suya sabuna dokunmaksızın ya da sistemle ters düşmeksizin sanat üretmek ne denli mümkün olabilir ki?.. Ya da sanat ve hayat arasındaki yabancılaşmayı gidermeye çalışan avangardist yönelimlerin böylesi bir ortamda sorgulayıcı yanının ortaya koyabilmesi ne denli mümkün olabilir ki?

Gündelik hayata yayılan estetik deneyimlerin 'dolayımsızlığı', modernliğin soyut kategorilerinin birer eleştirisi gibidir. Fakat bu eleştiri vaadi, yaygınlaşan kültürel göstergelerin piyasanın mantığı tarafından ele geçirilmesi nedeniyle gerçekleşmez.

Kültür endüstrisi, gündelik hayatın estetik deneyimindeki dolayımsızlığı piyasanın dolayımından geçirir, soyutlar metalaştırır. Kültürel göstergeler,özgül bir deneyime gönderme yapmaktan çıkar. Birbiriyle değiş tokuş edilen metalar haline gelir, seri olarak üretilir, raflarda yerlerini alırlar. Jameson'un vurguladığı eleştiri yoksunluğu da bu durumla ilintilidir.

Aslında şirketleşmiş sermayenin, özellikle büyük sermaye gruplarının sponsorluktan beklediği, somut finansal bir kazançtan çok, kentin sembolik ekonomisi içindeki yerlerini pekiştirmektir.(5) Modern paradigma içinde avangard sanatın yenilikle özdeşleştirilmesi, iş dünyasına, kendini sanata destek veren, liberal ve ilerici bir güç olarak temsil etme olanağını tanır. İş dünyası, "yenilik" kavramını kendine mal edip sermaye dili içinde yeniden tanımlayarak, sanata müdahalesinin önemli ve meşru bir dava olarak sunar.(6) Sanatın, doğası gereği, siyasetin ve ekonominin gündelik önceliklerinden ayrı bir yerde durduğu inancı, sanat mekanlarının, şirket yöneticileri ve siyasetçilerin bir araya gelebilecekleri siyaset dışı bir alan gibi değerlendirilmesini sağlar. Bu anlamda sanat mekanları, kültürel sermayenin, siyasi ve ekonomik çıkarlarının hizmete sunularak simgesel sermayeye tahvil edildiği alanlardır.

Son zamanlarda Türkiye'de de belirgin bir biçimde gözlemlenen ve büyük sermaye grupları tarafından desteklenen organizasyonların ve çarpıcı sergilerin amacı, 'anlık' reklamlardan çok daha vurucu bir güce sahip olan sponsorluk mekanizmasıdır. Kentin neredeyse tümüne asılan Picasso posterleri aracılığıyla Sabancı grubu kendi prestij ve güvenirliğini artırmakla kalmaz, uzunca süre devam eden bu görsel bombardıman ve tanıtım kampanyasıyla Sabancı markası dünya pazarına kendi kurumsal kimliğini farklı bir biçimde yansıtır. Buradaki reklam kampanyası sıradan bir tanıtımın ötesinde Picasso ile simgesel düzeyde eşleşen bir büyüklük gösterisidir de. Dev firma bir biçimde izleyicileri Picasso aracılığıyla, Sabancı Atlı Köşke getirir ve gücünü farklı bir biçimde sergiler. Sergi sırasında aylarca süren kuyruklar bile bu gösterinin farklı bir parçasına dönüşüverir. Akbank'ın başta caz festivali olmak üzere pek çok sanatsal etkinliği desteklemesi ya da Aksanat gibi prestijli galeriler aracılığıyla güncel sanatı sergilemesi, kendi güncelliğini de vurgulamasının bir simgesi gibi görünmektedir. Küresel ekonomide bir şirketin gücü menkul ve gayri menkullerinin ötesinde sanata ne denli yatırım yaptığıyla da açıklanmaktadır. Son yıllarda yerli sermayenin hızla bu alana yönelmesinin gerekçesi, kurumsal derinliğini göstererek güvenilir bir ortak olabileceğini potansiyel yatırımcılara hissettirmektir.

Yine Eczacıbaşı grubunun başta İstanbul Bienalleri olmak üzere dev organizasyonlara destek veren İKSV ve İstanbul Modern projeleri simgesel sermayenin en başat güç göstergeleridir. Özellikle periyodik olarak gerçekleştirilen bienal ve festivaller aracılığıyla büyük sermaye bu ilişkiyi süreğen bir hale getirmektedir de. Sponsorluk süreklilik arz ettiği zaman, sanatla ilişkilendirilen prestijin şirketin ismiyle özdeşleşmesini sağlar. Özdeşleşme, sponsorun kurumsal kimliğini çağrıştıran göstergelerin, sanat etkinliğinin mekanında veya etkinlikle ilgili olarak hazırlanan yazılı ve görsel malzemelerde sürekli olarak tekrar edilmesi sayesinde gerçekleşir. Önemli olan görünürlük kazanmaktır ve bu görünürlüğün sergilendiği mekanın ya da etkinlik türünün büyüklüğü de prestiji destekleyici unsurlardır.

Büyük sermayenin bir yandan böylesi yatırımlara girişirken, bu etkinliklere belli düzeyde müdahale etmemesi mümkün değildir. Öyle ki, sponsor şirketlerin sanatsal etkinliklerine müdahalesi Dokuzuncu İstanbul Bienali'nin küratörlerinden Charles Esche'ye göre, etkisini soyut ve incelikli bir biçimde hissettirir,(7)

çünkü bu iki olgu zaten kendi işlerliklerini bu şok etme teknikleri üzerine kurmuş durumdalar ve bunu tamamen tüketim kültürü çerçevesinde yapıyorlar. Bugün en radikal söylem ya da tavır bile reklâmın diline hızla dönüştürülüp içi boşaltılıyor. Holywodd filmleri, reklam teknikleri avangard sanatın tüm keşiflerini çok daha kapsamlı ve etkili bir biçimde kullanıyor. Bugün bu sektörlerin ürettiği görüntü bombardımnaı altında yaşıyoruz.

Bir de tabi avangard sanatın ardındaki toplumsal dinamiklere benzer bir dinamik gücün bugün sanatçıları desteklemediği acık. Böyle bir toplumsal dinamik yoksa eğer, sanatın böyle bir çizgide ilerlemesi güç. Bugün avangard çabalar çok daha mikro ölçekli talepler içinde şekilleniyor. Sanata ilişkin yerleşmiş, derinlere inmiş kavrayışlarla, arzularla şekilleniyor.

RA: - Peki, sanat köpeği ısırdı ama, Hacet konseptinin ana halkası, mekanları, açılış seremonileri hakkında ne demeli? Politik öznenin boşluğu ile güncel sanatın öznesinin yokluğu arasında bir paralellik kurmak mümkün mü?

FB: - Rafet bunu hep yapıyorsun, kitabın çalışmadığım yerlerinden sorular sorup duruyorsun…

Burada köpek ısırması biliyorsun, habercilik ilkesiyle ilgili bir şey. Birileri gidip köpeği ısırmadığı sürece görünürlüğü çok zordur. Bu kural tüm biRA:lanı kapsayınca, sanat ve medya ilişkisinin bu kural doğrultusunda dönüşüme uğramaması mümkün değil. Ama tabi sadece böyle içgüdüsel bir hareketle varacağınız yer işte eleştirimizin kendisini oluşturur.

Politik özne ve güncel sanat ilişkisine gelince; aslında bir önceki soruda bunu yanıtını verdim. Evet, tarihi şekillendirecek bir özne yoksa sanat neyi ve niçin değiştirmeye çalışacak, neyin öncüsü olacak ve nereye gidecek. Tüm modern sanat burjuva pratiği içinde geleneksel dünyayı tasfiye edip ve yenidünyanın inşası içinde şekillendi. Evet, boş inançların ve eski değerlerin tasfiyesi bitti, yeni bir dünya kuruldu gibi ama sonuçtan çok memnun kalınmadı. Ortada yeni bir tarihi özne de net olarak görünmüyor şu an.

Türkiye gibi bir yerde, modern hayata geçiş sancıları çekilen bir yerde, avangard sanatın biçimlerine yer bulmak mümkün, ama değişimin dinamosu net değil. Değişik kaynaklardan beslenen çalışmalar var. Bu yüzden bu çalışmalar parçalı ve heterojen bir görünüm çizecek.
Belki de bu çalışmaların zemini bizim içimizdeki doğruluk ve gerçek arzusunda şekillenmeye devam edecektir. En azından bunu kendimiz için söyleyebilirim.

RA: - Tüm disiplinlerarası söylemlere rağmen, güncel sanatta fikir, söylem üretme kısırlığı yaşanmakta. Metin ya da metinleRA:rası bağ, küratörlerin kavram başlığıyla yazdıkları metinler ve ona eklemlenmeye çalışılan işler üzerine yapıştırılmaya çalışılıyor.

Bu nokta da küratörlerin 'kavram' başlıklı metinleri birer kullanma kılavuzuna dönüşüyor. Olası güncel sanat takipçileri bu kullanma kılavuzları ile küratör'ün ortaya attığını iddia ettiği fikirlere vakıf olmaya çalışıp, işleri anlamlandırmaya çalışıyorlar.

Türkiye'nin kendine özgü koşulların da bu süreç daha farklı gelişti elbet. Batıya eklemlenmek isteyen sanat, onun sorunlarını, tartıştığı konuları anlamadan, hatta bir bunun bir hesaplaşma ya da yanıt olduğunu kavramadan zaten bir imaj olarak girdi yaşantımıza. ölçütlerini oturtamamış, geçmiş ve gelecek arasında bir bağ kurmakta zorlanan bir kültürel ortamda sanallık dediğimiz şey biraz farklı ve kolay gelişti. Tabi burada ele almanın mümkün olmadığı sosyo-kültürel durum ve gelişmelerin bileşkesi bu süreç.

RA: - Aslında yaptığınız kurumsallaşmış kavramsal sanat cephesine karşı, görünmez ama içten patlamalı bir 'kavram' ortaya atmaktı. Temel soru 'Kaç sergi de bundan fazlasını bulduk ki?'. Bu noktada ilk duyuruyu yapan iletişim organlarının ikinci duyuruya yer vermelerinin ardından, seslenilen 'olası' kitlenin Hacet pratiğini bilişselleştirecek bir tartışmaya girişmesi gerekiyor değil mi?

FB: - Kesinlikle evet. Bu çalışmanın amacının bu olguları tartışmak ve tartışılmasına yol açmak olduğu açık. Bizim söylediğimiz şuydu: çoğu kez ortaya konmuş olan "sanat eseri" gerçeği perdelemek için üretilmiş bir imajdır. Evet, biz çuvaldızı kendimize batırdık aslında; ama bu yanılsama ancak ve ancak izleyici ve sanat olgusu arasına girmiş bir medya aracılığı ile mümkündü. Zaten bizim amacımızda bu olguyu görünür kılmak ve böylece tartışmayı oluşturabilmekti. Bu tartışma sağlıklı sanat ortamının ve sanat medya ilişkisinin gelişmesi için çok gerekli.

Ne güzel söyledin kurumsallaşmış sanat cephesi. çok ironik bir söz. Türkiye bir yanıyla kurumsallaşmamanın acılarını çekerken, bir taraftan böyle tırnak içinde kurumsallaşmış sanat cephelerine benzer cephelerle, kurumsallaşmalarla uğraşıyor, boğuşuyor. Aslında kavramsal ya da güncel sanat pratiklerinin özüne, ruhuna aykırı bir gelişme. Baştan sona bir sorgulama, anlama ve yan yollar isteği ile hareket eden bir pratik nasıl oluyor da bu denli kurumsallaşıp, cemaatleşip kendi içine kapanabiliyor. Ya da bazı sanatçılar bu kurumsallıktan, cemaatleşmeden böylesine medet umuyorlar, kendilerini başka türlü var etmenin yollarını aramıyorlar; bu da üzerinde düşünülmesi gereken bir şey.

RA:-Dada'nın provakatif mizahı, Sürrealist devrimin tinsellik arayışı, Situasyonist Enternasyonel'in saldırgan eylemliliği yani "Avangard Sanat Geleneği' ile Hacet'in çıkışı arasında bağlar olduğunu düşünüyorum. 21. yüzyıl başında sanat şok etme, sarsma, dönüştürme misyonunu hala sürdürüyor mu?

FB: - Aslına bakarsan sanatsal alan heterojen görüntüsü içinde bu misyonu devam ettirmeye çalışıyor. çünkü sanat dediğimiz olgudan bizim beklediğimiz modern anlamıyla bu; yani algılama dünyamızda, kavrayışımızda bir genişleme yaratması. Pekiştirme ya da yatıştırma değil. Ama bunu yapabiliyor mu, yapabilir mi mesele bu.

Bizim çalışmamızla bu bağlantıyı kurman çok makul, çünkü avangard sahte olanı ya da kusurlu olanı açığa çıkarmak, olgunun gizlenen boşluğunu veya anlamsızlığını ortaya koymak üzere çalışır. Biz de bize göre anlamsız olanı ve gizleneni açığa çıkarmanın bir yolunu aradık. çalışma mantığı avangard sanatın mantığıyla örtüşüyor.

21 yüzyılda sanat şok etme, sarsma dönüştürme misyonunu halen sürdürebilir mi sorusuna gelince, bu çok zor gözüküyor. Nedeni de çok açık ve biliniyor. Günümüz iletişim teknolojisinin ve tüketim kültürünün içinde bu misyonu etkili olarak sürdür-mek çok güç gözüküyor.

Esche doğrudan müdahale durumunda Bienal'de görev almasının söz konusu olamayacağını açıklar. Ancak anlaşmazlık durumunda kimi pazarlıklar her zaman kibarca yapılmakta ve iki tarafın da fedakarlığı sonucu bir uzlaşma zemini oluşturulabilmektedir. Bienallerin düzenlenme sürecinde yapılan pazarlıklar, özel sektörün sistemlerince kuşatılmış, bu sektörün yapısınca kapsanmış gibidir.(8)

Bir biçimde sermaye çevrelerinden gelen gelirlerle yaşamını sürdüren ve büyük organizasyonlar gerçekleştirmeye çalışan bir vakfın, anlaşılması zor olan kimi seçimleri ekonomik gerekliliklerden ötürü yapmak zorunda kaldığını kavramak hiç de zor değil. Öyle ki; özellikle ana sponsorluğunu JTI'nin yaptığı Sekizinci Bieanal, sponsorluk müessesinin bir etiği olup olmadığına dair bir dizi soruyu da beraberinde getirmiştir. Bu süreçte, Tekel'in blok satışına gidildiğinde ihaleye giren firmalardan birinin de JTI olması kuşkusuz tesadüf değildir.

'Öteki'nin Küresel İşlevi

Kapitalist süreçte ekonomik ve kültürel düzeyde varlığını hissettiren sömürgecilik 'öteki'nin bilgisini geçersiz ve değersiz kılarken, günümüzde 'öteki' asimüle edilerek, yerel ürünleri, gelenekleri ve yaşam pratikleriyle küresel pazarda etnik birer meta olarak satılan bir bilgiye dönüştürülür. Paradoksal olan son yıllarda Türkiye'deki bazı sanatçıların da Batılıların yönelttiği bu oryantalist bakış açısını kendilerine yöneltmeleri ve bu isteme yanıt vermeleridir. Bu bir yandan Batı uygarlığının beklentilerine cevap vermeyi amaçlayan, kısmen bilinçdışı bir çabadır; bir yandan da tarihi, mistik, tanıdık ve güvenilir bir yer imgesi yaratılarak İstanbul'un pazarlanma çabasıdır da.



Huang Yong Ping

Öte yandan küreselleşmeyi sadece ekonomik olarak değil kültürel açıdan da benimseyen çokuluslu şirketler, destekledikleri önemli sergilerde farklı etnik kimlikten gelen sanatçılara büyük ödüller vererek küreselleşmenin farklı coğrafyaları nasıl kapsadığını ispat eder görünmektedirler. Ne ki bu iltifata mahzar olan sanatçılar Batılı olmayan, ama Batı' da ana-akım sanat kurumlarına kabul edilmeyi başarmış isimler, Batı' da uzun süre yaşamış; Batı' nın hakim sanat söylemince onaylanmış sanat mecraları ve tarzlarıyla çalışan kişilerdir. Bazıları Batı' nın ötekine yönelik zevkini tatmin etmek amacıyla kendi kendilerini egzotikleştirerek bir stil benimseme konusunda da uzmanlaşmışlardır, ama bu stilin Batılı zevklere çok uzak olmamasına da özen gösterirler.9 Sürekli kaplumbağa şekilleri ve Çin harflerini işleyen Çinli sanatçı Huang Yong Ping (1988 Hugo Boss Ödülü finalistlerinden) işleri bu açıdan çok iyi bir örnektir.

Doğu'nun gizemleriyle ilgili çağrışımlar uyandıran bu imgeler, kavramsal sanatın moda lisanı kullanılarak korkusuzca sunulur; böylece kadim Doğu egzotizmiyle çağdaş Batı'nın aşinalığının bir arada hissedilmesi sağlanır. Başka bir deyişle bu işler, postmodernist kimlik saplantısıyla mükemmel uyuşur; Batılı izleyicilerin etnisitelerini benimsemeleri için yeterince egzotik, ama yadsımaya yol açacak ölçüde etnik olmayan işlerdir bunlar.(10)

Japon, Çinli ve sonraları Koreli birçok sanatçının bu prestijli ödüllerin finalistleri olmaları sebebiyle dünya sahnesinde yükselişlerini kolaylaştırmıştır. Ancak bu yükselişi yönlendiren ana etmenlerin başında Batı'nın gözünü kamaştıran Uzakdoğu pazarı ve ekonomik hesaplar gelmektedir. Çinli sanatçıların yıldızlarının parlaması (1996 ve 1998 Hugo Boss Ödülleri'nin final listesinde birer Çinli sanatçı vardı. Koreli Lee Bul ise yine 1998 Hugo Boss Ödülleri finalistlerindendir.) bu sanatçıların işlerinin taşıdığı değerden çok, ülkelerinin Batı açısından taşıdığı özel ekonomik değerle ilgilidir.



Lee Bull, "Cyred Mindre"

Küresel sermaye sanatsal etkinlikleri öylesine güçlü bir biçimde yönlendirmekte ve öylesine etkin stratejiler uygulamaktadır ki; en gözde sanat kurumları bile bu manipülasyondan kaçamamaktadır. Bir zamanların asi, sıra dışı yaratıcıları, sisteme meydan okuyan sanatçıların yerini sponsorların güçlerini kendi ismiyle parlatmaya çalışan bir genç sanatçı kuşağı aldı bile. Böylece bir yandan aykırı sanatın "şok" ve "skandal yaratma" tekniklerini kullanarak bir zamanlar avangard sanatın meydan okumaya kalkıştığı burjuva dünyasının sponsorluğunu birleştiren Damien Hirst'ün kariyeri, tam bir paradoks oluşturmaktadır. Kendine genç, yeniliğe açık, havalı bir imaj çizmek isteyen ve özgül bir pazar arayan şirketler açısından aykırı sanatı cazip kılan özelliği tam da yarattığı sansasyondur.

Söyleşi: Olmayan Sergi Metodu

Fatih Balcı
Rafet Arslan

Rafet Arslan (RA) - Post-modern zamanlar da tamamen simülatif bir sergi açtınız. Görünmez ready-made'lerden oluşan bir sergi ve bu çoktan gerçekleşti. Giriş için beklenen soru değil ama (belki bu yüzden daha baştan çıkarıcı), Hacet'in ilk duyurusunda 'Yanlış bir şeylerin olduğu, sahte bir hayatı yaşadığımızı düşünüyoruz' derken; aklıma ilk düşen tüm yapıtı sahte gerçekliklere karşı bir saldırı olan P.K. Dick oldu ve de belki de cyberpunk aktivizm olgusu oldu; bu bağa siz ne dersiniz?

Fatih Balcı (FB) - Hiç aklıma gelmemişti. K.Dick'in kurmaca dünyası: sanal gerçeklik, eklektizm, anlam yitimi ve neredeyse paranoya derecesinde bir karamsarlık ile, bizim bu çalışma ile kurduğumuz; sanatın medyatik bir dünyada kayboluşuna, gerçek ile imajın yer değiştirişine ilişkin tespitlerimizle bir bağ kuruyorsun. Aslında evet aralarında bir bağ var galiba. Toplumsal ve teknolojik gelişmelerin benzer bir şekilde gerçekliği, anlamı erittiğine ilişkin ortak kabuller bulmak mümkün. Hatta kendimde geleceğe ilişkin bir kötümserliğin olduğunu söyleyebilirim; ama derece farkı olduğunu söylemek lazım. Dereceyi küçümseme, bu farklar niteliksel farklarında doğmasına yol açar. Ben kendimi o derece yoğun bir karanlık içinde görmüyorum. Aynı şekilde teknolojinin tüm her şeyi yutarak gerçekliği bir daha geri dönülemez şekilde yok edeceğine ilişkin bir düşüncem de yok. öyle olsa hiç bir şey yapmazdım.

RA: - Sadece iletişim organlarında var olan, sanal sergilerin teşhiri bence Hacet'in ilk saldırısı buydu. çünkü ikinci basın bildirgeniz özellikle bir sergi de 'olması gereken' tüm belirtileri sıralıyordu ve bunların hepsi de Hacet'te mevcuttu.

Baudrillard'ın 1. Irak Savaşı sadece medyada cereyan eden bir savaş simülasyonu olduğunu ortaya attığı bir dünyada sanat pratiğinin gerçekliği üzerine neler söylenmeli?

FB: -İşte zaten bu sanal gerçeklik bizim meselemiz. Bu yokken var olma meselesi. Gerçeğinin yerine imajları konmuş bir sanattan bahsediyoruz. Bizim meselemiz buydu. Aynı Irak savaşında olduğu gibi, savaş artık bizim için geçek bir şey olmaktan çıkarıldı, seyirlik bir nesneye dönüştürüldü, gösterinin bir parçası haline geldi. Gerçekliğin görüntülere, elektronik olarak yönlendirilip, değiştirilebilir görüntülere dönüştürüldüğü bir çağda savaş bilgisayar oyunlarına dönüştürüldü.

Sanat pratiği de bu dönüşümden, sanallıktan payını aldı tabi. İmaj bombardımanı altında yaşanan günlerde, görüntülerle uğraşan bir pratiğin buraya taşınması hiç zor olmadı. Artık gerçek hiçbir şeye tekabül etmeden sanatı bir salt form olarak üretmek mümkün olabiliyor. Aşırı görüntü üretim çağında, sanatsal çalışmalarda diğer görüntülerin, bu görüntü akışının bir parçası haline geliyorlar. Eğlence sektörünün, tüketim kültürünün kodlarına uyum sağlıyorlar. Sanat sistemi sadece kendisini üreten, kendi varlığının devamını sürdüren bir mekanizmaya dönüşüyor. Uçlarda konuştuğumun farkındayım. Elbet tüm biRA:lan tek bir kategori içine toplanamaz. Ama sürecin gittiği yer buraya doğru. Bizim ideallerimizdeki sanat ise bir yerlere sıkıştı. Oralardan konuşmaya, kendine yol bulmaya çalışıyor.

-Tesmeralsekdiz: Kasım 2005'te iki kafadar tarafından temelleri uzaya atılmış ve Şubat 2006 tarihinde Ankara'da ilk sayısı basılmış bir medya/sanat yayını. İkinci sayısıyla online yayına geçmiş bulunuyor. Güncel sanat ile ilgili soruşturmalar, video art, ham sanat (art brut), sokak sanatı, eleştirel medya okumaları vs. ile ilgili çeviriler, söyleşiler, yazılar yer alıyor. Çoklu okumalara ve düşüncelere açık bir yayın. Mart 2007'den itibaren baskı aşamasına yeniden giriyor...
Net adresi: http://www.tesmeralsekdiz.org

-Kop-Art: Gamze Fidan, Cansu Aybar, Zeynep Turuthan tarafından 2006 yılının Ekim ayında fotokopi türevli olarak yayın hayatına başladı. Düzensiz aralıklarla çıkıyor. Kop -Art, kolajı bir ifade tarzı olarak benimseyen bir "street- couture" fanzinidir. Bağımsız vizyonlarını, sokak sanatı, alternatif kültür ürünleri ve sürpriz konu(k)lar aracılığıyle ilgili kitleye ulaştıran bir fanzin platformu. Net ortamında da tanıtım siteleri mevcut.
Net adresi: http://www.kop-art.8m.net



Jeff Koons, "Two Ball 50/50 Tank", 1985

Çağdaş sanatın, özellikle de avangard tezahürlerinin genellikle hakim sisteme isyan ettiği düşünülür; ama bu etkinliklerle çağdaş sanat, o sistem içerisinde baştan çıkarıcı bir ticari çekicilik kazanıyor. Sanatlarını Reagan - Thatcher döneminde öğrenen, hatta bazıları ilk olarak bu dönemde ünlenen günümüz sanatçı kuşağının bazı harika çocuklarının (Jeff Koons, Damien Hirst ve Tracy Emin ilk akla gelenleri), kendini pazarlama ve imaj tasarımı alanlarında bu kadar becerikli olmalarına belki de şaşmamak gerekiyor.

80'lerin harika çocuğu Koons'tan sonra 90'ların yıldızı Damien Hirst de, kariyeri şirket sponsorluğuna en bağlı sanatçılardan biri olarak öne çıkıyor. Robert Hewison'un belirttiği üzere Hirst'in kariyeri, başından beri sponsorlar sayesinde gelişti: Olympia & York ve Londra Rıhtımları Geliştirme Şirketi'nin sponsor olduğu banal öğrenci sergisi Freeze'den, 1989'daki BT Yeni Çağdaşlar'a, 1994'de Serpentine Gallery'de Haagen-Dazs'ın desteklediği sergiden 1995'de sponsorluğunu Becks'in üstlendiği çağdaş opera Agongo'nun sahne tasarımına kadar, arkasında hep sponsorlar vardı. (11) Bu parlak kariyer Hirst'in 1995'de Turner Ödülü'nü almasıyla doruğa ulaşmıştır. Bir zamanlar formaldehitte korunan koyun, inek ve köpekbalıkları üzerinde yaptığı çalışmalardan ötürü Londra'nın avangard çevrelerinde tartışma konusu olan Hirst, belki de bu konuda konuşmaya en çok hakkı olan kişidir:



Tracy Emin "Just Remember How It Was"

80'lerin harika çocuğu Koons'tan sonra 90'ların yıldızı Damien Hirst de, kariyeri şirket sponsorluğuna en bağlı sanatçılardan biri olarak öne çıkıyor. Robert Hewison'un belirttiği üzere Hirst'in kariyeri, başından beri sponsorlar sayesinde gelişti: Olympia & York ve Londra Rıhtımları Geliştirme Şirketi'nin sponsor olduğu banal öğrenci sergisi Freeze'den, 1989'daki BT Yeni Çağdaşlar'a, 1994'de Serpentine Gallery'de Haagen-Dazs'ın desteklediği sergiden 1995'de sponsorluğunu Becks'in üstlendiği çağdaş opera Agongo'nun sahne tasarımına kadar, arkasında hep sponsorlar vardı. (11) Bu parlak kariyer Hirst'in 1995'de Turner Ödülü'nü almasıyla doruğa ulaşmıştır. Bir zamanlar formaldehitte korunan koyun, inek ve köpekbalıkları üzerinde yaptığı çalışmalardan ötürü Londra'nın avangard çevrelerinde tartışma konusu olan Hirst, belki de bu konuda konuşmaya en çok hakkı olan kişidir:

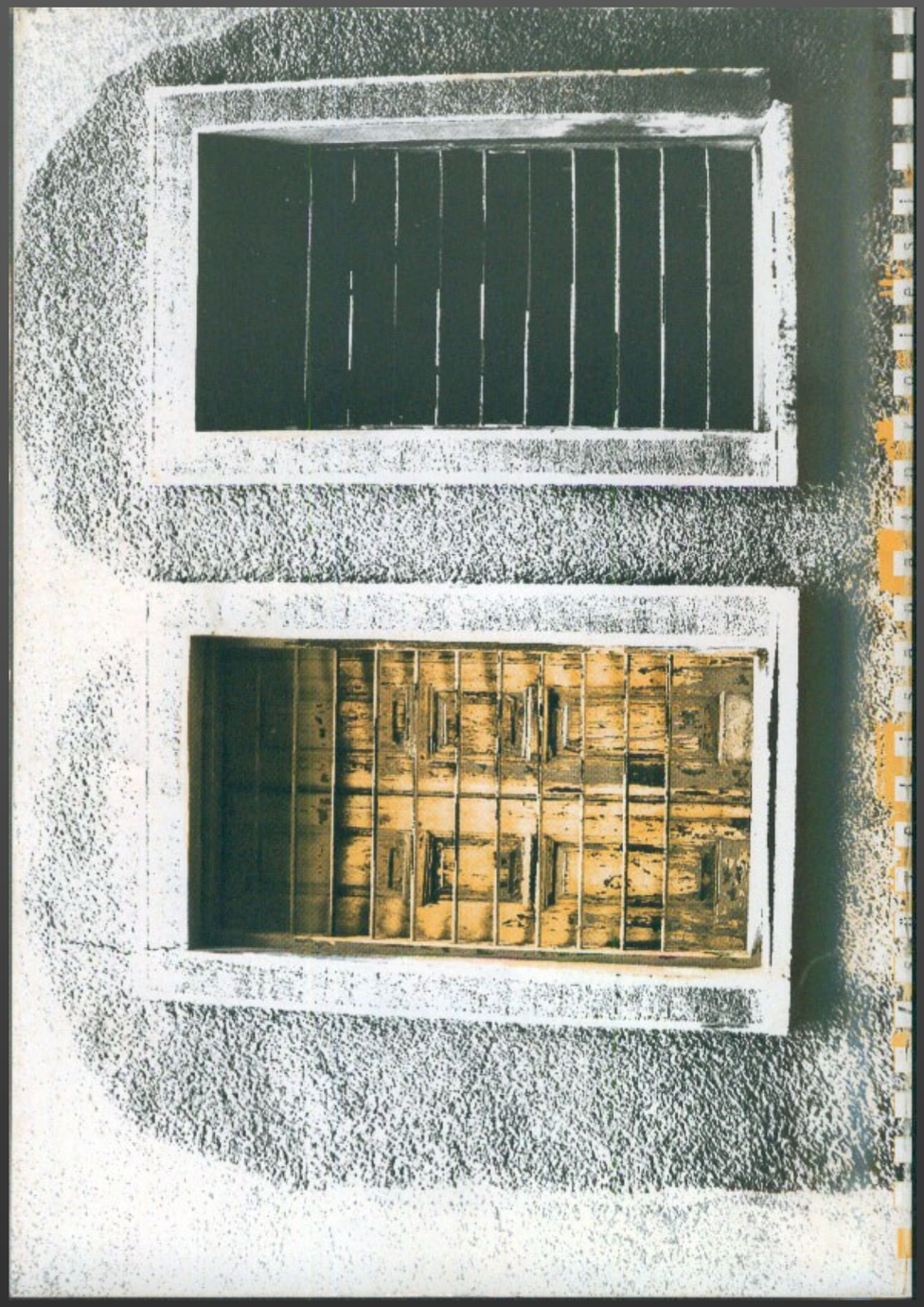
"Eğer sanat hayat hakkındaysa, hayatın o yüzünün görmezden gelemezsiniz. Goldsmith College'de sizi gerçekten engelleri yıkmaya ve yeni iş yapma yolları bulmaya teşvik ediyorlar, sponsorluk da bunun bir parçası. Hiç kuşkusuz sponsorluk işin alımlanışını etkiler, ama bu da üzerinde çalışılacak bir şeydir. Kendimi Et Pazarlama Komisyonu'na yakın falan hissetmiyorum, ama hayvanları kullanarak gerçekten iğrenç bir şey yapıp Friends of the Earth'in sponsorluğunda yararlanarak politik bir mesaj da verebilirsiniz." (12)

Ancak Hewison, Hirst ve pek çok çağdaş sanatçının sponsorluk kurumuna yaslanışını kuşkuyla karşılamaktadır: "Böylece sponsorluk sadece sanatçının malzemelerinden biri haline gelebilir. Ne var ki süreç içinde sanatçının kendisi de sadece reklam malzemesine dönüşür."(13)



(Görsel kimlik oluşturmak adına her bir sayının tasarım bağlamında, birbirini tekrar eden unsurlara sahip olmasının gerekmediğinin ortaya konulmasıdır). Diğer kaygı ise bir konunun farklı disiplinlerde çalışan kişiler tarafından hangi farklı yollar ve bakış açılarıyla ele alınabileceğinin ortaya konulmasıdır. Dolayısıyla bu projenin anlamı tiyatro, resim, grafik, müzik vb. gibi alanlarda iş üreten kişilerin katılımıyla çoğalıyor... Ve ancak Z harfi de bittiğinde tam anlamıyla bitmiş olacak olan bir fanzin projesi.
Net adresi: http://www.surelisanat.com

-**Düzensiz:** Bay Perşembe'nin fikri ve Onston'un katılımı ile Ekim 2005'te yola çıkmış Düzensiz adlı hayalet gemi. Şimdi ise Düzensiz'in boşluğa savurduğu düş/şişeler 4. sayıya ulaştı. Sokağın sanatını Sürrealist devrimin ruhuna bağlı kalarak savunan Düzensiz; sanat ile hayat arasındaki köprüleri yıkmaya çalışan bir sanat eylemidir. Kaldırım taşlarının altındaki kumsala inananlar için!



-Süreli Sanat Projesi: Grafik tasarımcı Sevgi Arı tarafından Mersin'de çıkarılan bir fanzin. İlk sayısı matbaa çıkışlı olan fanzin şu an ikinci sayısı ile nette devam ediyor. Süreli sanat projesi, 2005 yılı mayıs ayında başladı.. "İçeriğini her bir harfin oluşturduğu bir süreli yayının görsel kimlik tasarımı" oluşturuyor. Bu projede öncelikli kaygı, üzerinde çok da düşünmediğimiz harflerin bir konu olarak ele alınabilirliğinin ortaya konulmasıdır. İkinci kaygı, süreli yayınların görsel kimliğinin oluşturulmasında farklı yolların denenebilirliğinin ortaya konulmasıdır.



Damien Hirst, "Isolated elements swimming in the same direction for the purposes of understanding", 1991

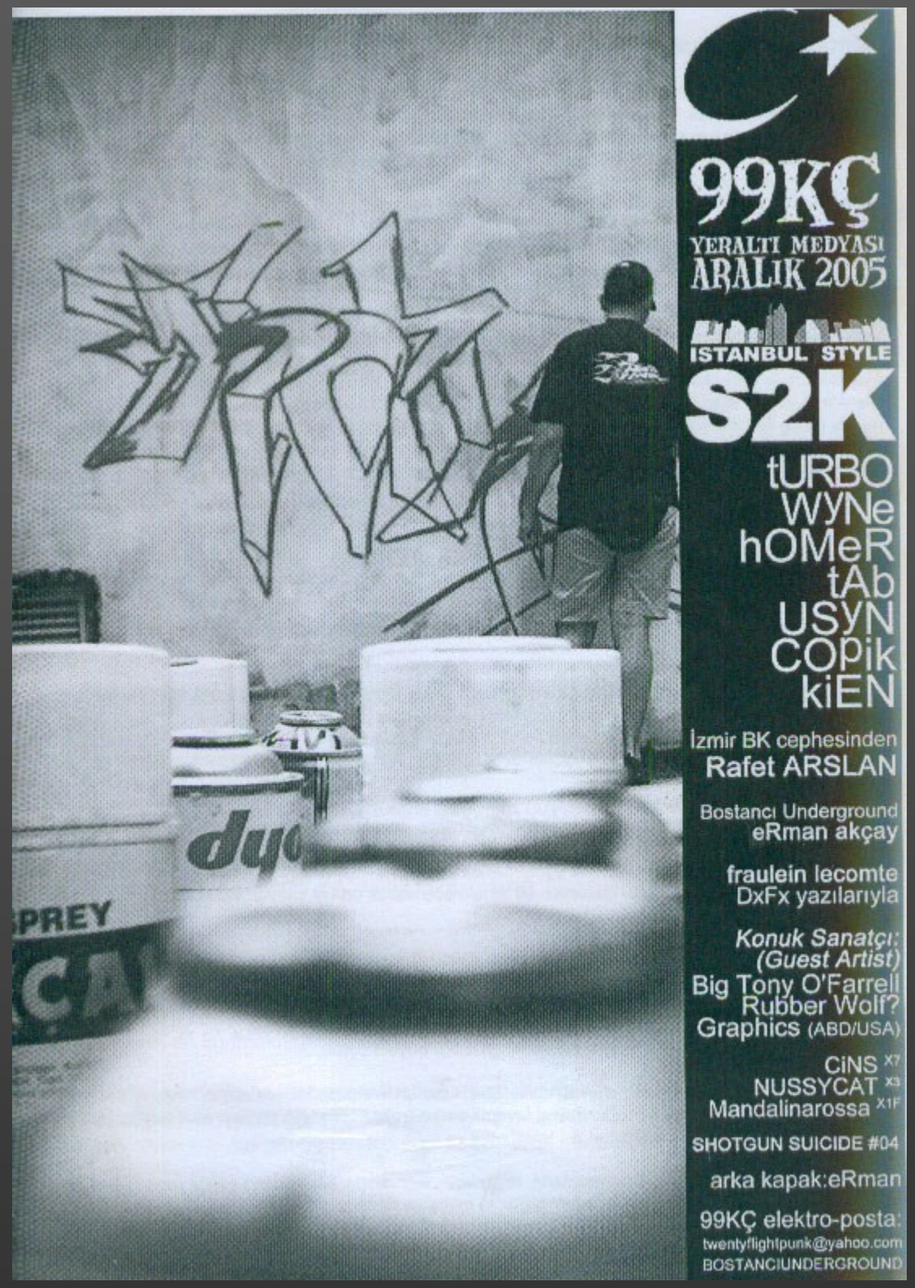
Şirket Sanatı ya da Ekonomi Kültürü



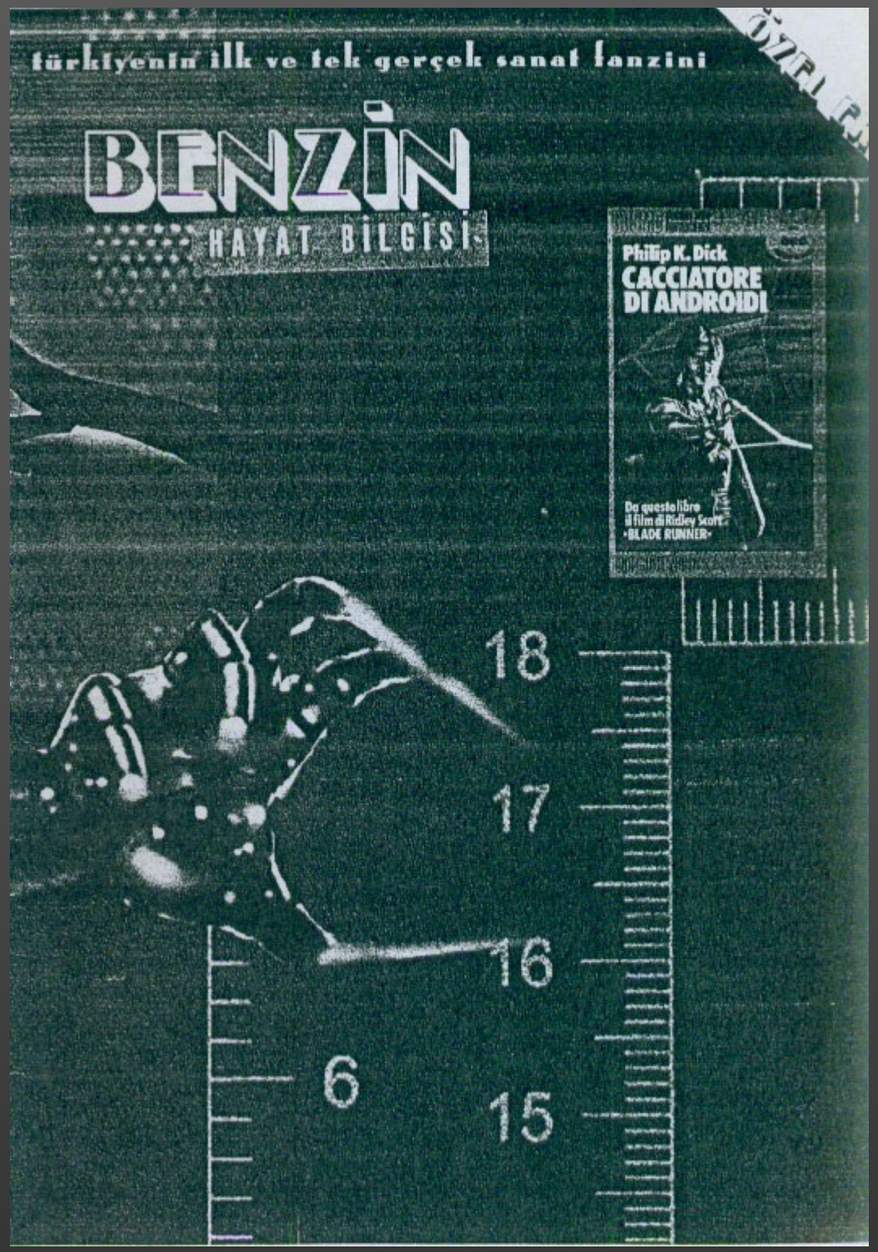
1980'lerden itibaren özellikle Reagan ve Thatcher'ın uyguladıkları ekonomik politikalar devletin giderek küçültmesi ve özel sektörün, şirketlerin kamusal yatırımları desteklemesi ve özelleştirmenin yükselişini hızlandırmıştır. Bu süreçte sanat ve kültür alanı, özellikle müze ve galeriler de çokuluslu şirketlerin desteğini alarak sanat pazarına belirgin bir canlılık kazandırmıştır. Bankalar ve özel şirketlerin koleksiyonları alabildiğine zenginleşirken, bu kurumların spekülatif yaklaşımlarıyla sanat pazarında yatırım yapılacak sanat yapıtları ve sanatçılar belirmeye başlamıştır. Bu süreçte o güne değin ayrıcalıklı bir noktada durmaya çalışan prestijli müze ve galeriler de, büyük sermayenin istemlerini yerine getirmekten neredeyse sakınmaz hale gelmiştir. Buna dair en çarpıcı örneği 1996'da Absolut Votka'nın sponsorluğuyla Oxford Modern Sanat Müzesi'nde gerçekleştirilen Absolut Vision adlı sergidir. Bu sergi sanat müzelerinin ve galerilerin işletme kültürünü nasıl coşkuyla benimsediklerinin etkili bir biçimde gözler önüne sermiştir. Oxford Modern'in o güne dek izlediği politikaları bir anda nasıl değiştirebildiği ve bir anlamda sponsorlarının halkla ilişkiler bürosuna dönüşmeye ne kadar hazır olduğu bu sergiyle gözler önüne serilir. Avrupa'nın en nüfuzlu müzelerinden biri olarak adlandırılan ve 1960'larla 1970'lerin başında Britanya'nın önde gelen alternatif mekanı olmaktan gurur duyduğunu açıklayan müze "Absolut Vision" gibi dikkat çekici ve çığır açıcı bir sergi gerçekleştirir. Serginin altbaşlığı şöyleydi: "1990'larda Yeni Britanya Resmi".(14) Absolut her yerde reklamı yapılan bir votkadır. Serginin başlığında "Absolut", "absolute", "about" sözcükleriyle ve bu sözcüklerin sessel benzeşimleriyle oynanmış, afişte (s ve l harfleri farklı bir karakterde yazılmıştı). Bu başlık ilk bakışta "Absolut Vision" olarak okunabileceği gibi dikkatli bakıldığında "About Vision" ifadesine rastlanıyordu. Yani Absolut aslında düpedüz vizyonu kendilerinin belirlediğini ima ediyordu. Bu dayatmacı reklam tarzına öncü olmakla yetinmeyen firma, sergiyle tam anlamıyla bütünleşmek adına Britanya'da sponsorlar arasında o zaman dek görülmemiş bir girişimde bulunur. Şirketin ünlü votka şişesinin Chris Ofili tarafından yapılan resmini de "sergisine" dahil etti; şirket bu resmi sergi için özel olarak sipariş etmişti. Resmin adı da bir sponsorun reklam mesajı olarak serginin başlığı kadar inceliklidir: Imported (İthal) sözcüğü, votka şişesinin altındaki kabartma yazının yansımasıydı. Ofili'ni alamet-i farikası haline gelen yağlıboya, yalnız ve fil dışkısının kullanıldığı bu resim, görevini bırakmak üzere olan müze yöneticisi David Eliot tarafından "heyecan verici yeni bir eser" olarak övülmüş, nihayetinde Absolut'un kendi şirket koleksiyonuna dahil edilmişti.

Elbette bu Absolut'un uluslararası reklam dünyasındaki dilimini ele geçirme yönündeki ticari hedeflerini, deneysel ve avangard sanatla özdeşleşme yönünde bir politikayı yansıtmaktadır. Dev şirket, şişenin resminin Andy Warhol'a sipariş edildiği 1985'den beri, Absolut Votka'nın "sanatsal ilanları"nı yaratılmasında dört yüzden fazla sanatçıyı çalıştırmıştır. (15) Öyle ki tanıtım faaliyetlerinde Absolut Votka'nın dünya çapında bir nevi sanat galerisine dönüştüğünü söyleyen yöneticiler, ilanları tasarlayan sanatçıların statüsünden yararlanarak, bu içkiyi bir tüketim malı olmaktan çıkarıp bir sanat formuna dönüştürmeyi başarmışlardır. Belki de şirketin ileri sürdüğü gibi; "Absolut Votka bir etkinlikte yer aldığında, sanat, moda, halkla ilişkiler ve pazarlama arasındaki sınırlar, daha ilk içkiler konmadan bulanıklaşır. (16) Kimin vizyonu olursa olsun, bu, sanat ve iş dünyasına bakışımızı kökten ve geri dönülemez bir biçimde değiştiren yeni bir vizyonu işaret etmektedir.

Paranın ve büyük sermaye akışının göz kamaştırıcı ve vazgeçilmez hegemonyasında pragmatik düşünmek zorunda kalan kurumlar ve sanatçılar neredeyse son yirmi beş yıldır küresel bir varoluş peşinde koşmakta. Ne ki, bu küresel hegemonyaya boyun eğmeksizin bir çıkış yolu bulmak da ancak ve yine sanatla mümkün olabilecektir.



-**99KÇ**: Erman Akçay tarafından nisan 2005'te start alan İstanbul/Bostancı mahsullü ülkenin ilk street art (sokak sanatı) mecmuası. 99KÇ yurtiçi ve dışından grafiti örnekleri yanında; dünyanın önemli sokak sanatçıları ve illüstratörleri ile yaptığı söyleşilere yer vermişti. 99KÇ şimdiye dek 4 sayı yayımladı.



Benzin: 2001 yılında Çoşkun Sami ve Şinasi Güneş'in tek sayı çıkarttıkları güncel sanat fanzini. Hayat Bilgisi alt başlığıyla çıkan Benzin'de, özgün metin ve kolajların yanında, Fransız filozof Baudrillard'ın da bir çeviri metnine yer veriliyor. 2005 yılından itibaren, net ortamında "ebenzin güncel sanat e-zine" olarak yayın hayatına devam ediyor. Sokak sanatı, posta sanatı, video sanatı gibi güncel sanat disiplinlerine ağırlık veriyor.

Net adresi: http://www.ebenzin.com

Doç. Rıfat ŞAHİNER
Yıldız Teknik Üniversitesi
Sanat ve Tasarım Fakültesi
Sanat Bölümü Öğretim Üyesi

Notlar:

*Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi'nin "Uluslararası Katılımlı Sanat Ekonomisi Sempozyumu"nda bildiri olarak sunulmuştur.

1.Water Benjamin, Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Age of High Capitalism.
2. Scott Lash, "Replies and Critiques. Expert systems or Situated Interpretation? Culture and Institutions in Disorganized Capitalism", Ulrich Beck, Anthony Giddens ve Scott Lash (ed.), *Reflexive Modernization, Politics, Tradition and AAesthetics in the Modern Social Order* (Cambridge: Polity Pres, 1994) s.198-215
3. Fredric Jameson, *Postmodernism or The Cultural Logic of The Late Capitalism*, New Left Review 146, 1984
4. Beral Marda, "Sanatçının Sermayeyle İmtihanı", *Radikal*, 27 Ekim 2006
5. Sharon Zukin, *The Cultures of Cities*, Oxford:Blackwell Publishers, 1995, s.271
6. Chin-tao Wu, "Embracing the Enterprise Culture: Art Institutions Since the 1980s", New Left Review, sayı 230 (1998) s. 28-57
7. Oya Eczacıbaşı'nın Üçüncü İstanbul Bienali'nin danışma kurulunda olması yoğun biçimde eleştirilmiş. Bazı eleştirmen ve sanatçılar bunu hegamonik bir ilişki olarak değerlendirip, durumun ilerisi için düşündürücü olduğunu vurgulamıştır.
8. Sibel Yardımcı, *Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005, s.104.
9. Chin-tao Wu, "Embracing the Enterprise Culture: Art Institutions Since the 1980s", s. 284
10. Slavoj Zizek, "Multiculturalism orthe Cultural Logic of Multinational Capitalism", New Left Review, 225.sayı, Eylül-Ekim 1997, s.28-51
11. Robert Hewison, "Out to Change the Message on a Bottle", *The Sunday Times*, 28 Mayıs 1995.
12. Robert Hewison, "Out to Change the Message on a Bottle"
13. Robert Hewison, "Out to Change the Message on a Bottle"
14. "Absolut Vision" 10 Kasım 1996-23 Şubat 1997 tarihleri arasında gerçekleştirilmişti.
15. Bu listede yer alan tanınmış isimlerden bazıları Keith Haring, Kenny Scharf ve Francesco Clemente'dir.
16. "Absolut Beginner*", Guardian*, 11 Ekim 1995

Selam Ben FlyPropaganda.



Bank Bang_Flypropaganda

Her İstanbullu gibi ben de göçmenim. Çanakkale Biga 1975. Üniversiteye kadar okul çıkışları babamın ev eşyaları dükkanında çalışarak geçirdim. Yu-Ma-Tu markasının ve Alman malının Japon malından "iyidir" denilen dönemler. Babam da bizim dükkanın tabelalarını ve bilimum sticker-poster işlerini kendisi yapardı. Dükkandaki malların koli üstü tasarımları içindekinden daha önemliydi benim için. Üniversite aklımda yoktu. Ya gemilere ya da tırlarda çalışmak ve dünyayı gezmek istiyordum. Sonra üniversite (Mimar Sinan Ün.) ve arkasından tabi ki reklam ajansları. Sanırım 11 yıl oldu. Hep bir ayağım ajansta ama bir ayağımda sokaktaydı. Okul dönemimde başladım sokaklara, otobüslere, tuvaletlere yapıştırmaya. Mesai saati bittiğinde benim saatim başlardı. Hepsine ayrı teşekkür ediyorum bana sağladıkları imkanlardan dolayı. İlk işlerim sticker propagandaydı. Her ay kendi belirlediğim konularla ilgili sticker yapıyordum ve kendi çevremde dağıtıyordum. Her şey evde hazırlanıyordu (o zaman bir tek necdet ozalit var J). Okul-iş-okul derken 11 yılda tezkereyi aldım. Bu arada hala ajanstayım ve geceleri sokaklarda. O zamanlar Tünel tarafından, Cihangir'den Karaköy'den haberi yok rantiyenin. Bizon Muratlar, Dede'ler, eski Peyote'de Zen-Babazula zamanları. Hepsi kendi kendilerine, ruh vardı yani. Bir süre sonra yaptığım stickerları kiminin çantasında kiminin montunda görmeye başladım. Çok hoşuma giden bir şeydi. Stickerları bazen gelip gösteriyorlardı bana da. "Kim bunları yapan?" Kimisi bunu buraya yapıştıranı bi bulsam!!, kimisi en beğendiği yere yapıştırmış... Biraz korkuyordum yaparken gerçekten (haâ). Burası Türkiye... Hala korkuyorum. 2002 yılında NY'ya gittim. Orada devam etmek istiyordum hayatıma.

Fanzinlerin Güncel Sanat İle İlişkisi

Şinasi Güneş

Fanzinlere kuşbakışı
Ticari ve profesyonel olmayan, düzensiz ve küçük miktarlarda çogalan yayınlardır. Fanzinler, bazen elle hazırlanırken bazen de fotokopi yoluyla çoğaltılıp dağıtılan sınırsız bir ortamda üretilen anarşist bir yapıya sahip yayınlardır. Fanzinlerin birçoğunun üzerinde kimlik bilgileri yoktur. Çok sınırlı sayıda çoğaltılan bu yayınları bulmak kolay değildir. Fanzinler, özel ilgi alanları olan kişi ya da gruplar tarafından, yine bu kişi ve gruplar arasında fiziksel bağ kurmak amacıyla üretiliyor ve genellikle periyodik aralıklarla yayımlanmıyorlar. Fanzinler, alternatif kültür sanat mekanlarında, kitapçılarda, küçük dükkanlarda, kafelerde bulunabiliyor. Genelde kent kültürünün hakim olduğu yerlerde yayımlanıyor. Nitekim Anadolu'da kültür sanat komplekslerinin yoksunluğu ve buna paralel olarak sanatın dolaşımının olmaması fanzinlerin yeterince yayınlanmamasının başlıca sebebidir. Sanat fanzinleri ekseriyetle karikatür, posta sanatı, sokak sanatı, video sanatı gibi disiplinler ile kolaj, yapıştırma, elle çizim gibi tekniklerin kullanılması ile oluşur. Sanat fanzinleri, sisteme entegre olamayan ya da sistemin dışında kalan bireylerin oluşturduğu, popüler kültüre dayalı kurumsal ya da kurumsal olmayan ilişkilere alternatif başkaldırı nesneleridir.

kısa türkiye deneyimleri
2002 yılında Altay Öktem tarafından Kadıköy'de hizmet veren Kargart'da "Genel kültürden kenar kültüre: 101 Fanzin" başlığıyla bir sergi açılmıştı. Bilinmeyen birçok fanzin burada sergilenmişti. Daha sonra İthaki yayınları vasıtasıyla "Genel Kültürden Kenar Kültüre:101 Fanzin" adıyla kitap haline getirilmişti bu proje.. Yine Siyahi dergisi 5. sayıda Eren Barış - Selda Tuncer tarafından çeşitli illerden, çeşitli konsepteki fanzinlerin katılımıyla bir "fanzin workshop" düzenlendi. 2005 yılında Ankara'da fanzin market etkinliği düzenlendi. Bu bağlamda yapılan bir başka proje İzmir'de gerçekleşti. Bu fanzin sergisinde sanat fanzinleri de sergilendi. İzmir'de 7-18 ekim 2006 tarihleri arasında, Hayalbaz Sanat Derneği (www.hayalbaz.com) bünyesinde I. düş günleri yapıldı. Çeşitli sergi, performans ve work-shop'lar haricinde bir de küçük fanzin sergisi oldu. Rafet Arslan'ın düzenlediği fanzin etkinliğinde benzin, düzensiz, fetus, 99KÇ, albemuth, tesmeralsekdiz, psişik kedi, çamur gibi fanzinler yer aldı.

İnternette daha nitelikli ve sanat ağırlıklı olanlardan birkaçı şunlardır:
Körotonomedya: 1993 yılında Ankara'da benzer düşünsel duyarlılıkları paylaşan bir grup akademisyen ve sanatçının bir araya gelmesiyle oluşuyor. 1994 yılında bu birliktelik etrafında üretilen çalışmalar ve araştırmalar ODTÜ'deki bir masaüstü bilgisayarında kurulan web sitesi aracılığıyla kamusal alana taşındı. 1994'ten bu yana Chiapas'taki Zapatist başkaldırısından deneysel video kuramına kadar pek çok ortak ilgi alanında çalışmalar üretildi, otonomist Marxist kuramın ve yapısalcılık sonrası kuramsal gelişmelerin (Türkiye'deki günlük hayata dair) politik bir çerçevede değerlendirilmesi yönünde uğraşılıyor. 2001'den itibaren nette varlığını sürdürüyor. KISA DEVRE adında video-zine'nin çıkarılmasına önayak oldu. Türkiye'de çıkarılmış en alternatif fanzinlerden biriydi.

Net adresi: http://www.korotonomedya.net

Enstalasyon üzerinden gidersek egemen sanat ortamında üretilen işlerin tinsel anlamda Sürrealist obje yada mekan tasarımlarıyla bağını bulmak güçtür. Ortaya konan işler teknik anlamda benzese de Dadacı nihilizmin yada o nihilizmdeki idealist ruhun karşılığını bulmakta zordur. Yada güncel sanat ortamına sürülen politik görünümlü bir çok işin, Durumcu Enternasyonel'in devrimci pratik duruşu ile ilişkilendirmek mümkün gözükmemektedir. Sadece politik tutum ötesinde hakim anlayışa uygun olarak yapılan yerleştirme yada benzer tarzlarda işlerde bariz bir ruhsallık eksiği görülür ki ; bu da Kandinsky'ye göre sanat yapıtının özünü oluşturan bir etmenin yokluğunu işaret eder.

Tüm bu anlattıklarımız yanında, hala dünyanın önemli sanat başkentlerinde Gerçeküstücü topluluklar faaliyetlerine ve geleneğe bağlı olarak sanat üretimine devam etmektedir. Ama Sürrelist nesneler yada mekanlar tasarlanırken, hakim anlayışın popüler yaklaşımları ile aralarına sınır çekmeyi unutmadan. Bunun yanında Dada'nın radikal ruhunu hakim anlayışa eklenmeden sürdüren, gerçek anti-sanat yaklaşımı savunucuları da yer altında faaliyetlerini sürdürmektedir. Bu bireysel yada küçük 'çete' tarzı faaliyetlerin içinde anarşist yada otonom sosyalist anlayışlarla, Durumcu Enternasyonel mirasını bağdaştıran tavırlar da bulunmaktadır.

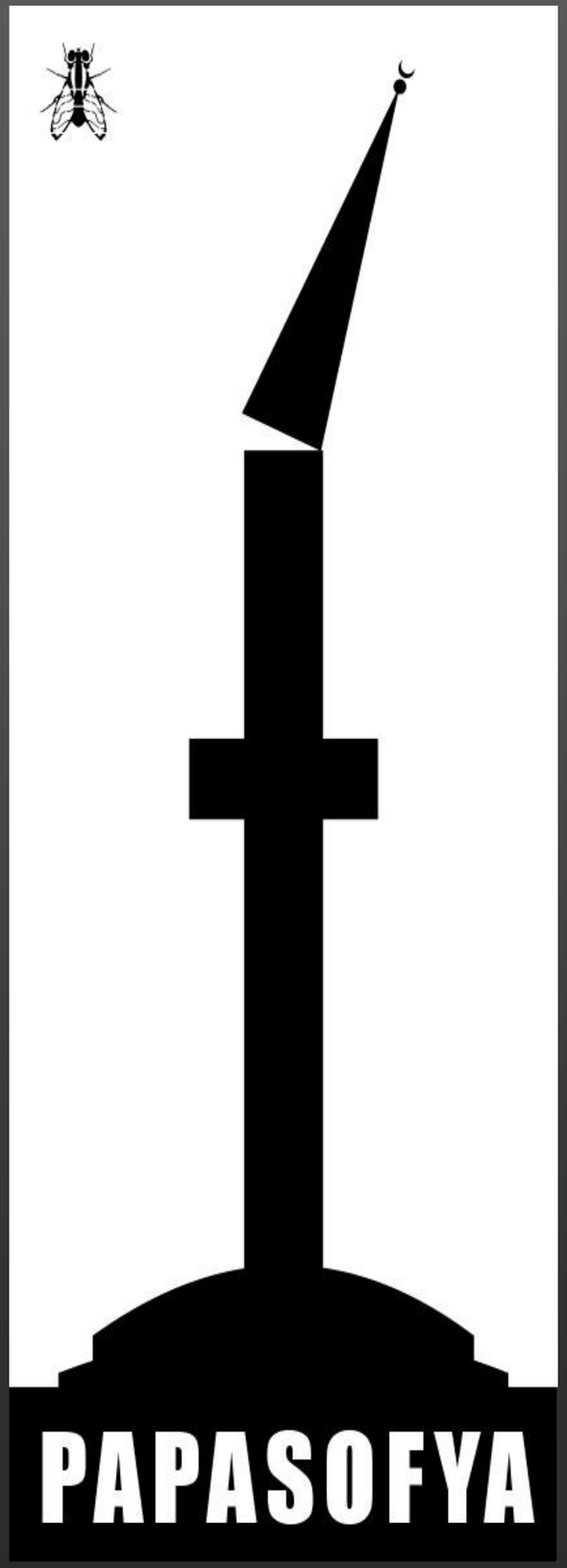
Gerek akademik uzmanlaşmış sanat anlayışına, gerekse de son dönemde egemen; olmuş Kavramsalcı eğilimlere karşı tavır alarak var olan diğer önemli alternatif sanat damarı ise Street Art hareketidir. Sokak sanatçıları geleneksel çizim ile dijital kolajı; fırça ile sprey boyayı da sanat eylemi içinde yan yana getiren radikal yaklaşımlar sunarlar. Akademiye, müzeciliğe, küratörlük sistemine temelden karşı olmaları onları nesne yada tasarım üretmekten alıkoymaz. Yaptıkları işlerin mekanı caddeler, sokaklardır ve yapılan faaliyetin legal olamamasının yarattığı radikalizmi manifestolar ve dayanışma grupları ile perçinlerler. Yapılan işlerde Gerçeküstücü, Durumcu yada Dadacı bir çok kavramın bire bir hayata geçtiğini görmek şaşırtıcıdır. Banksy'nin sokakta iğdiş edip, üstünden kan gibi kırmızı boya sızdırdığı telefon kulübesi gerek estetik beğeniye hitap eder, gerekse de canlı ve tepkisel bir ruhsallık taşır. Brezilyalı Mark Jenkins'in Washington sokaklarına bıraktığı bant adam'larda yaratıcılık, sürrealist nesnelerin yarattığı tekinsizlik duygusu ile yan yana var olur. Banksy yada Jenkins gibi sokak sanatçıları egemen sistemin dışında yaratıcı, yeni sanatsal söylemler ortaya atarlar. Ve bu yapıtları görmek için Bienal yada müze etkinliklerine gerek yoktur; yolda yürürken aniden karşımıza çıkıp; bizi sarsma gücüne sahiptirler.

Sanat tarihi içinde egemen sanat formları her dönem olmuştur. Fakat bu yaklaşımlara karşı yüzeyden ve yer altı kaynaklardan beslenen tepkiler de her dönem var olmuşlardır. Günümüz dünyasındaki hakim formların öncü sanat geleneğine ait değerleri piyasa ve gösteri toplumunun işleyişi içinde kullanılmasına karşı alternatifleri öne çıkarma zamanı gelmiştir. Bilinçaltı itkileriyle barışık, kendi içinde tam'lığa ve arınmışlığa ulaşma çabası içinde olan, ütopyalara hala inanan, hayat ile ürettiği sanat formu arasında köprüler kurmak, çığlığını dünyaya duyurmak isteyen sanatçılar avant garde geleneğin içinde yada street art gibi yeni ifade biçimleriyle; dünyanın daha bir hevesli dönmesine yol açıyorlar. Belki de sanatın ölümünü ilan edenler fazlaca aceleci davrandılar. çünkü Modernist ceset, hala kıpırdıyor!.

Basquiat'ların, Keith Haring'in bi zamanlar ortalığı kasıp kavurduğu yerler, o kadar zaman geçmesine rağmen çok etkilenmiştim. Çok fazla adam vardı sokaklarda, duvarlarda. Yapılan işleri gördükçe daha da inandım peşinden koştuğum ütopik şeyin. Döndüğümde, duvarlar bu kadar abuk subuk şeyle dolu değildi. Tünel'de bir atölye-ev tutup yenibaştan giriştim sokaklara (o zamanlar 9'dan sora Tünel civarına pek insan gelmezdi, kendi halinde bi orası kalmıştı. Bir kaç kişi daha vardı bu tip işlerle uğraşan. Sinek'in ilk doğduğu yer Tünel'dir. İlk işlerim hala orada. Sinek'in durduğu yer şimdi nasıl önemliyse o zamanlar da önemliydi. Sinek benim sokak kahramanım. Onu mümkün olduğunca gittiğim her yere taşıdım. Havadaki sinek gibi nerede ne zaman karşınıza çıkacağı belli olmaz!!! Hahahaha hatırlarsanız, başkan Bush'un oval ofisindeki çekimlerde bile kafasına konmuştu. Onu ben göndermedim. Neyse, benim sevdiğim ve önemsediğim bir hayvandır. Sonra sinek hepimizin bir şekilde hayatına girdi. Sinek'in, genel beğeninin ve dayatılanın karşısında olması duruşunun esas özelliğidir benim için. Popüler olanın içindeymiş gibi gözükmesi, şu anki genel tüketim ortamının bir sonucudur bence. Halen sokak propagandasına devam ediyorum. Seçtiğim yüzeyler genelde insanların yoğun olduğu ve göz önünde olan mekanlar. Yaptığım işler bazılarını rahatsız ediyor olabilir. İşlerimin galerisi sokaklar. O yüzden sergimi her gün istediğiniz saat gezebilirsiniz. Konular ise çoğunluğun bildiği ve ilgilendiği ayrıntılar üzerine kurgulanıyor. Daha çok insana ulaşmak her işte istediğim şey. Başka kıtalarda, başka kültürlerin içinde görmek istiyorum onu. Yani daha çok yayılmak. FlyPropaganda devam ediyor. Çok yakında sinek asker. Orada olduğum süre zarfında çalışmalarım da devam edecek. Sinek askerde yani. İletişim kurmak isteyen olursa flypropaganda@yahoo.com adresinden bana ulaşabilirsiniz.



COD box FLY



Papasofya, Flypropaganda

Beuys'un 1963 tarihli Yatak adlı çalışması ile, post-modern dönemden Tracey Emin'in cinsel hayatının dökümü sunan çadır'ını karşılaştırmak sanırım açıklayıcı bir örnek olacaktır.

Duschamp'ın imzaladığı bir kürek anti-sanat hareketinin nihilist saldırganlığının amaçlarına uygunsa da; her yaratıcının bulduğu nesneleri yan yana koyarak oluşturduğu şey'leri sanat kavramı içinde sunar hale gelmesini anlamak güçtür. Bu durumu daha gözle görülür hale getirmek için Peter Bürger'den uzunca bir alıntı yapmakta fayda var: 'Müzede sergilenmeye değer bir nesne olarak kabul edildikten sonra, provakasyon provake edici olmaktan çıkar; tersine dönüşür. Günümüzde bir sanatçı bir soba borusunu imzalayıp sergilese, sanat piyasasını eleştirmiş değil; ona uymuş olur. Böylelikle bireysel yaratıcılık fikrini yıkmaz, onu onaylar'… Bu açıdan baktığımızda günümüzde Bienallere sergilenmesi için Ready-made gönderen bir sanatçı sistemin sürdürücüsü misyonunu üstlenirken; Paris 2006 Dada sergisinde Duschamp'ın 'meşhur' ready-made'i çeşme'yi kırmaya yeltenmiş anti-sanat teröristi Pierre Pinoncelli gerçek bir Dadacı eyleme imza atmış olur. çünkü özünden saptırılmış, isyancı kimliği bir meta'ya dönüştürülmeye girişilmiş Duschamp'ın protestosunu sürdürmenin yolu, onu piyasa kuralları içinde yinelemek değil; yıkmak olacaktır.

Özellikle 80'li yılların başında alevlenen post-modernizm tartışmalarının merkezinde de öncü sanat vardır. Ve Habermas ve Lyotard arasında geçmiş polemik bunun en bariz örneğini teşkil eder. Habermas modernite savuculunda avant garde harekete mahcupça ortaya konmuş bir eleştiri ile sahip çıkar. Lyotard ise hasmının açığını yakalayıp, klasik anlayışa karşı avant garde hareketin savunuculuğunu soyunurken; post-modernizmi de her şeyin başına yerleştirir. Polemiğe dahil olan Jameson'un konumunu nesnelci bir ara yol olarak görmek mümkündür. Jameson haklı olarak post -modenizmi egemen hale gelen çok-uluslu kapitalizmin kültürel mantığı olarak ortaya koyar. Gündeme taşıdığı Pastiche, retro, kitsch, şizofrenin hakimiyeti, fetişizm, tinselliğin çöküşü, aşırı çoşkunluk hali gibi kavramlar günümüzde hala işe yarar konumdadır. Jameson'un en dikkat çekici tespiti ise Duchamp'ı 'post-modernizmin şaşılacak jeonealojik öncüleri' arasına yerleştirmesidir.

80'lerin sonları itibarı ile Sovyet bloku ülkelerindeki ard arda çöküş, 1. Irak Savaşı, çok uluslu sermeyenin tüm küreye yayılımı, yeni iletişim teknolojileri gibi olgularla post-modern düşünce ve kültür eleştirisiz bir kabul ortamı buldu. Her alanda yayılan küresel Pazar mantığının ciddi bir yansıması da sanat alanında yaşandı. Kavramsallaşan sanat, aynı zamanda kurumsallaşmış sanattı. Sanatçının yada sanat kuramcısının profesyonel bir yöneticiye dönüştüğü ortamda, sanatın kurumlara karşı saldırgan bir ruh hali içinde bulunması beklenemezdi. Bu nesnellikte yeni isimler altında avant garde miras yeniden, yeniden üretilip durdu. Fakat tarihsel avant garde'ın amaçlarından soyutlanmış, içi boş bir forma indirgenmiş şekliyle. Devrimciliğin değil aykırılığın öne çıktığı ve herkesin aykırı olduğu ortamda; yaratıda ki aykırılık ayartıcı yada bilişsel bir misyona sahip olamadı…

Büyük söylemlerin ölümü önermesine paralel olarak, sanat ve siyasetin birlikteliği bir çeşit kabul edilemez *ensest* ilişki olarak sunulmaya başlandı. Solun geçmişteki elle tutulacak hali kalmamış angaje sanat söylemi her fırsatta 'öcü' olarak gündeme getirilirken; küresel kapitalizme göbekten bağlı yeni bir post-modern angaje sanat anlayışı mahcupça kabullendirilmeye çalışıldı. Artık Dada'nın yada Duchamp'ın ortaya koydukları ile yeni dönemin hakim sanat anlayışına teorik bir yaftalar bulunur oldu.

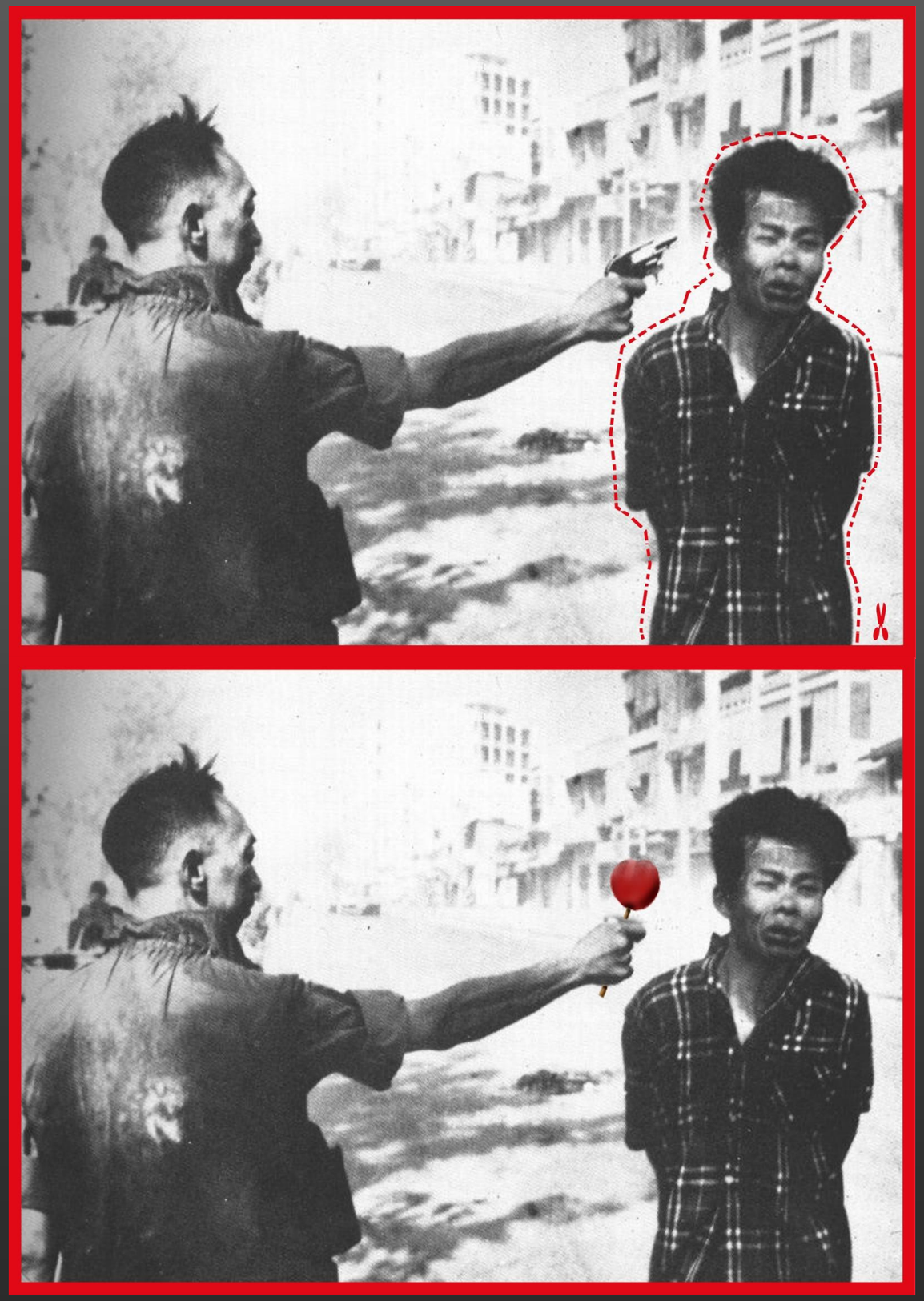
Bunun sonucu öncü sanat gibi paketlenmiş yeni pop hareket Fransa da Durumcular'ın savaş açtığı 'gösteri'nin gönüllü parçası, eğlence endüstrisinin bir kolu haline dönüştü. Rothko ve Pollock gözden düşerken, happening, birleştirme gibi yaklaşımlar gözde bir sanat formu olarak sunuldu. Daha önce andığımız Rauschenberg ve combine paint kavramı etrafında toplanmış arkadaşlarıyla Dada ismi yeni kıtada dilden düşmezken, yapılan performans işleri ile geçmişte Caberet Voltaire de yapılmış Dadacı eylemler arasında bağ kurmak ise güçtü. Yine bu süreçte NewYork çağdaş sanatın merkezi misyonunu Avrupa'dan devralmaya soyunmuş ve zaman içinde başarılı da olmuştur.

Durumcu Enternasyonel'in en önemli kişisi Debord; hareketin saflığını koruma adına yaptığı ciddi tasfiye hareketlerinin sonucu 2. dünya savaşı sonrası git gide yalnızlaşmış Breton'a tavır alırken; Gerçeküstücü geleneği Dada mirası üzerinden toparlamayı kurgulamıştı. Fakat 'Sanatın ölümü' söylemini ve Dada'nın öfkeli nihilist saldırgan tavrını canlandırmak girişimleri 68 yenilgisi ardından git gide güç kaybetmiş ve bir noktadan sonra etkisizleşmiştir. Asger Jörn gibi birkaç isim dışında Durumcu'ların estetik anlamında Gerçeküstücü geleneğin üzerinden pek fazla bir şey ekleyemediklerini de hatırlamak gerekir. Durumcular yenilmiş ama 'durumculuk' popüler olmuştur, işin en ironik tarafı zaman içinde 'gösteri'nin en cilalı konumlarında yer tutmuş sanat çevresinden insanlarında ağzından hiç Durumcu Enternasyonel ya da Debord ismini düşürmemesi olmuştur.

68 yenilginin hemen ardından düşünsel , politik iklimde kargaşa ve buna karşı açılım bulma çabalarının sanat alanında bire bir izdüşümleri olmuştur. Yaşanan yenilgilerden ardından sanat alanında bir kriz tespiti ön plana çıkar. Merkezi Amerika'ya kaymış çağdaş sanat tartışmalardaki en can alıcı noktalardan biri artık avant garde geleneğin de (genelde Dada dış çemberde tutularak) klasik sanat kulvarında kabulü ve buna bağlı olarak ortaya atılan 'genişletilmiş sanat kavramı'dır.1968 de İngiltere de ortaya çıkıp, ardından Amerika'ya sıçramış Art & Language hareketini Kavramsal sanat anlayışının öncülerinden ve post-modern dil bilimsel yaklaşımların sanat alanında izdüşümü görmek yanlış olmaz. Bu yaklaşım sanatın yapısını soruşturmak amacıyla yola çıkar ve klasik yaratı geleneğinin dışında bir duruş belirler. Fluxus ise bir nevi 'Yeni Dada' hareketi olarak kendini ifade eder ve bu günkü Kavramsal sanat tartışmaları için yol gösterici bir çok veri sağlar. Burada ilk akla gelen isim kuşkusuz en az yapıtları kadar, kuramsal yaklaşımı ile öne çıkan kişi Joseph Beuys olmuştur. Beuys geliştirdiği 'her insanın sanatçı' olabileceği formülünü, Gerçeküstücülerin elitist sanat anlayışına karşı geliştirdiği yaklaşımla kıyaslamak yerinde olacaktır.

Gerçeküstücüler sanat üretimini tinsel bir devrim yada aydınlanma süreci olarak gördükleri için, geniş kitleleri sanat yapıtı üretimine kışkırtıyorlardı. Maldoror'un yazarı Lautreamont'un 'Şiir bir kişi değil herkes tarafından yazılmalıdır' öğüdünü öne çıkaran Gerçeküstüler çocukları, akıl hastalarını, amatörleri kollektif sanat üretimine çekme uğraşındaydılar. Beuys'un yaklaşımı ise farklı düşünsel miraslara dayanır ve geçmişten heterodoks gelenek, daha güncel'den Foucault ile ilişkilendirile gelmiştir. Ama Beuys'u sanat kavramı karşısına, zanaat'ı getiren ütopist William Morris'in 'art&crafts' hareketi ile ilişkilendirmek daha sağlıklı olacaktır. Ama Morris'in başlattığı ve Bauhaus okulunda izdüşümünü gördüğümüz eserlerin yada seçkiciliğe karşı amatörlüğün savunucusu Gerçeküstücülerin yapıtlarının ulaştığı estetik yetkinliği; Beuys'un devamcılılarının işlerinde görmek mümkün olmamıştır. Herkes sanat üretmelidir çıkarsamasının sonucu Beuys'un ütopik yaklaşımının dışında; 'O zaman her yapılan iş'te sanat eseridir' yaklaşımına dönüşmüştür.





Vietnam Fantezisi, Flypropaganda

Gerçeküstücü hareket daha 1921 yılında kendi bağımsız varoluşunu haykırmaya başladığı günlerde Dada'nın hızlı ve sarsıcı etkisi sönmeye başlamıştı. Toplumsal çalkantıların, savaşların, devrimlerin ard arda patlak verdiği bir dönemde saltık nihilizmin genç ve atak sanatçı kuşağı arasında uzun süre yaşam bulma şansı yoktu. Benjamin'in ifadesi ile Gerçeküstücü Hareket daha yola çıkarken anarşist başkaldırı ile devrimci disiplin arasındaki, fazlasıyla çıplak bir konumu benimsemişti. Freud ile Fourier'i, Marx ile Rimbaud'u birleşik kaplar içinde yan yana getirip bir tinsel patlamaya yol açan Gerçeküstücü Devrim, Dada geleneğine saygısını zaman içinde gösterse de onun Anti-sanat tavrını hiçbir dönem açıktan benimsememiştir.

Breton daha 1924 yılında düşte beliren nesnelerin yeniden üretimi ve dolaşıma sürülmesini önermişti. Sürrealist nesnelerin yapılmasında amaç, diğer sürrealist sanat pratikleri gibi donmuş, kalıplaşmış, düşünsel atalete teslim olup muhafazakarlaşmış zihinleri yaratılan imgesel fırtınanın şoklarıyla sarsmaktır. Böylece kişi bilinçaltına bastırdığı güdüleriyle açıkça yüzleşebilecek, düş gücünün de yardımıyla bilişsel, yadırgatıcı bir düşünce özgürlüğüne imkan veren tinsel bir devrim yaşamasına yardımcı olunacaktır.

1931 yılında ise Giacometti ve Dali 'simgesel işlevler gören nesneler' yaklaşımını geliştirdiler . Dali'ye göre 'çok küçük bir mekanik işlev görmeye elverişli olan bu nesneler, bilinçsiz edimlerin gerçekleştirilmesinden kaynaklanabilecek hayaller ve tasarımlar üstünde' temelleniyordu. Aynı yıl Devrimin Hizmetinde Gerçeküstücülük dergisinde gerçeküstücü nesneler dosyası hazırlandı. Sırasıyla neredeyse tüm Gerçeküstü sanatçılar obje tasarımları yaptılar ve bu çabanın sonucunda Dali'nin Yağmurlu Taksi, Brauner'in Kurt-masa, Magritte'in flasche, Malet'in Manken, Ray'in Hediye, Bellmer'in Bebek gibi en önemli sürrealist nesneleri yaratıldılar. Bu sürecin gelişimine damgasını vuran bakışı kavramak için Breton'dan uzun bir alıntı yapacağız: 'Mayıs 1936'da ki gerçeküstücü sergi çerçevesi içinde yer alan nesnelerde, her şeyden önce gündelik yaşamda duyularımızla algıladıklarımızın ve bizi kendileri dışında olabilecek her şeyi aldatıcı olarak görmeye çağıranların bunaltıcı yinelemesinden doğan yasağı kaldırma özelliği vardır. Ne pahasına olursa olsun, insanların gereksinimlerinden çok alışkanlık gereği kullandıkları şeylerin, duyularla algılanan dünyayı işgal etmesine karşı kullanılacak savunma araçlarını güçlendirmek çok önemlidir'...

Başta 1938, 1942, 1947, 1959 yıllarında düzenlenen uluslar arası Sürrealist sergilerde tek tek sürrealist nesne üretimi ötesinde Sürrealist Sokak, Batıl İtikatlar Salonu gibi kolektif çalışmalarda sürrealist düş iklimine uygun mekan tasarımları gerçekleştirildi. Bu sergilerdeki iç mimari tasarım, ışık, ses düzenlemeleri ve hatta efektler (yapay yağmur gibi) aracılıyla izleyiciler alternatif sürrealist bir mikro kozmos ile tanıştırıldı. örneğin sanat yapıtı üretmeyi dışlamış ama sürrealist grupla ilişkisini kesmemiş Duchamp 1938 sergisinin yapıldığı salonun tavanına 1200 kömür çuvalı asmış, tabanı tamamen çürümüş yapraklarla donatmış, köşelere yataklar yerleştirmişti.

50'li yılların sonuyla Avrupa da Durumcu Enternasyonel (Situationniste Internationale) ile pratik politikayla iç içe girmiş bir Dada'ya dönüş eğilimi gündeme gelmekteydi. Amerika da ise yeni bir 'sanat için sanat' formuna dönüşmüş; Soyut Ekspresyonizm yerine; Dada'nın mirası üzerinden Pop Art akımı Dada'yı post-endüstriyel tüketim toplumuna uygun bir tüketim nesnesine dönüştürülüyordu.

Geçen yüzyıl başlarında Picasso ve Braque'nin keşfettiği kolaj tekniğinden beri plastik sanatın geleneksel formlarının yanında farklı deneylere girişilmektedir. Aynı dönemde İtalyan Futurist'lerden Boccioni basit kolajlarının yanında Futurist Heykel Manifesto'sunda sanatçılara tahta, çimento, deri vb. unsurları yan yana kullanmalarını öğütlüyordu. Ama soruşturmamıza özellikle son 50 yıldır sürekli olarak yeniden üretimi gündeme gelen Dada hareketi ile başlamak daha yerinde olacaktır. Dada klasik formlara tutunmuş, bürokratlaşmış sanat anlayışına karşı put yıkıcı, saldırgan, nihilist, ironik ve provakatif bir karşı-söylem oluşturdu. 'Sanat için sanat' söylemine karşı Tzara 'anti-sanat için anti-sanat' şiarını ortaya atıyordu.. Böylece sanatın Olimpos'a ulaşmış yapay 'yüce nesne' konumu al aşa edilecekti. Tzara'ya göre 'Yenilikçi sanatçı karşı çıkar. Artık resim yapmaz o, ama doğrudan taştan ağaçtan, demirden, kalaydan kayalar yapar... Her resimsel ya da plastik yapıt yararsızdır'.

Başını Tzara'nın çektiği Zürih merkezli Dada a-politik değil, tam anlamıyla nihilist bir politika benimsiyordu. Ve Nietzsche kadar Rus devrimci Nihilist geleneğe de dayanıyordu. Zaten Tzara 1919 yılında Paris'e geldiğinde kısa süre yollarının kesişeceği Breton, ve Aragon'un başını çektiği Litterature dergisi de açıktan politik tavırlar almaktan çekinmiyordu ve dergi kısa süre sonra Dada'nın Fransa'daki sesi konumuna yükseldi. Dada'nın diğer bir önemli çekim merkezi olan Almanya da ise öncülüğünü Richard Huelsenbeck ve Raoul Hausmann'ın çektiği akım 'Dadacı Devrim Komitesi'ni ilan edip, komünizm talebini açıkça dile getiriyordu. Ardından da 1920 yılında Berlin'de bir sergi sırasında sanatın ölümü ilan edildi. Bu çıkışla Alman Dada'cıların amacı, sanata karşı önceliği pratik politik mücadeleye ve devrim hareketine çekmekti.

Dada hareketinin kıyısında kalmayı seçmiş Alman kolaj ustası Kurt Schwitters ise 1919 da uzun yıllar sürdüreceği Merz akımını başlattı. 1923 yılında aynı adlı dergiyi yayınlamaya başlayan Schwitters'in çalışmaları, Merzbau adını taktığı mekan tasarımlarına doğru genişledi. Günlük yaşam içinden toplanan nesnelerle bezenmiş üç boyutlu yapıtları, 1948 deki ölümü ardından Pop Art'tan Kavramsalcı eğilimlere kendisinden sonraki dönemde git gide öne çıkacaktı. Merz'den enstalasyona giden köprüyü ise 50'li yıllarda Action Paint'e karşı Combine Paint tekniğinin savunuculuğunu yapan Rauschenberg kuracaktır.

Gerçekte en ideal Dadacı konum ise, tüm yeteneği ve ince zekasına rağmen her koşulda eser üretmeyi reddetmiş Vache kabul edilmelidir. çünkü sanat karşıtı hareketin geliştireceği en hakiki protesto var olan sanatı mutant formlar dönüştürmekten çok, hiç yapıt üretmemektir. Vache'nin karşı kutbunda ise sanatın yüce nesnesi kavramını ve yapıtların üzerindeki sahte haleleri yok etmek için yola çıkmış Duchamp vardır: '1915'te NewYork'da bir hırdavatçıdan kar küreği satın aldım, üstüne de 'kol kırılması olasılığına karşı' yazdım. Söz konusu sunuş biçimini adlandırmak için ready-made sözcüğünü kullanmak işte o sıralarda geldi aklıma'… Buluntu nesneleri imzalayıp galerilere göndermek yada Mona Lisa gibi bir tablonun reprodüksiyonuna karakalem ile sakal ve bıyık ekleyerek yeni bir eser olarak gündeme getirmek Duchamp'ın ilk akla gelen eylemleridir. çeşme adını taktığı ve R. Mutt adıyla imzaladığı pisuar, günümüzde hala ilk akla gelen anti-sanat ikonası durumundadır. Breton daha sonraları ready-made'leri 'Nesneye ilişkin topyekün bir devrim'e yol açmaya yönelen gerçeküstücü tutumla' bağdaştırmıştır. Breton'a göre' bu devrim nesneye yeni bir ad vererek ve onu imzalayarak onu amacından saptırma eylemidir'.



Vietnam Fantezisi, Flypropaganda

"Hacet" Sergisi

Fatih Balcı

Basın Bildirisi I



"Hacet" adlı Güncel Sanat Sergisi 15 Ekim - 10 Kasım 2006 tarihleri arasında gerçekleşiyor. Küratörlüğünü Fatih Balcı'nın yaptığı sergiye altısı Türkiye'den olmak üzere, onbir sanatçı katılıyor: Ferruh Alışır, Fatih Balcı, Sibel Balcı, Christiane Chaponniere, Peter, Crumpler, Guo Guangyi, Şinasi Güneş, Anne Marie, Albert Oehlen -Olbrist, Heather Spafford, Nilde Şafak.

Sergi kavramsal çerçevesini yaşanan sahteliğe ve yanılsamaya bir karşı çıkış olarak çiziyor: "Bu sergi bir hacetten ortaya çıktı. Bizim için gittikçe büyüyen bir hacet hali bu. İçimizde gittikçe artan bir sıkıntıyı ve tatminsizlik duygusunu büyütüyoruz. Yanlış bir şeylerin olduğunu, sahte bir hayatı yaşadığımızı, gerçek ihtiyaçlardan, ilişkilerden, şeylerden uzaklaştığımızı düşünüyoruz. Bu gerçek dışılıktan, Baudrillard'cı anlamda bu simülasyon dünyasından bıktık. Sanat dediğimiz şey üzerine söylenecek şeylerimiz var öncelikle. 18. yüzyılın bir icadı olan "Sanat" kavramı, tüm ideallerini zaman içinde yitirdi. Şimdi ise bir boşlukta kendini oynamaya çalışıyor. Yokluğunda varmış gibi yapıyor. ölçütün olmadığı yerde sanat her şeyi kapsıyor; kendi yokluğundan oluşan baş dönmesiyle sonsuz genişliyor.

Modernist Ceset Kıpırdıyor

Rafet Arslan

'Günümüzde dikkate alınan eserler; yalnızca, artık eser vasfı taşımayanlardır'
T. Adorno

Son yıllarda tarihsel anlamda gelenekselleşmiş plastik sanat araçlarının üretiminde bir düşüş yaşanırken, nesne ya da obje üzerinden sanatsal ifade yöntemlerinde ise büyük bir artış olduğunu söylemek yanlış olmaz. Enstalasyon klasikleşmiş tekil plastik sanat yöntemleri dışında boyama, buluntu yapıt, video-art, mekan düzenleme vb. tekniklerin kullanılması ile ortaya çıkan bir yöntem.

Bu durumu son olarak 9. İstanbul Bienali'nde en sıcak yansımasını gördüğümüz ve dünyanın diğer büyük sanat etkinliklerinde de benzer örneklerine rastladığımız bir trend kabul etmekte mümkün. Burada Kavramsal Sanat adı verilen yaklaşım ve onun kimi post-modern kuramlarla iç içe gelişimini özellikle düşünmek gerek. Ya da uluslararası sanat etkinliklerinde yer alan yapıtların içeriklerini yada biçimlerini tartışırken; bu etkinliklerin arkasındaki sponsorluk, küratörlük sistemi gibi olguları da hesap etmek gerek.

Konuya sanat ile hayat arasındaki duvarları yıkmak, zihinsel ve toplumsal dönüşümlere yönelik ütopyaları; yaratıcılığın en açık ve özgür ifadesi olan sanat alanında hayata geçirme çabasında olmuş öncü sanat geleneğinin perspektifi ile yaklaşmak sağlıklı olacaktır. Bu noktada eleştirel düşünce salt olumlayıcı yada dışlayıcı bir yaklaşımla yetinemez. Diyalektik düşüncenin sağladığı tüm çözümleme yöntemleri ile karşımıza dikilen olguları tarihsel bir perspektifle ele almalı, aklar yada karalar şeklinde kolaycı yaklaşım tuzaklarına düşmemeliyiz. Tırnak içinde güncel sanat tanımı, zamanın ruhunu yakalayıp onu öncü sanat geleneği ile birleştirip yeni önermeler, açılımlar getirmek anlamında kullanılıyorsa- ki ben böyle kullanıyorum- işlerlik sahibi bir tanımlama olacaktır. Ama buradaki güncellikten kasıt pratikte uyguladığında, an'ın üretimi, yeniden üretimi ve tüketimi gibi negatif bir döngüsellik taşıyorsa üzerinde düşünmemiz gerekecek. Günlük, sıradan, medyatik, içerikten yoksun işleri sadece belli kavramlarla açıklayarak egemen kılma çabası dönemsel olarak belli başarılar elde edecekse de uzun vadede varoluş şansı bulması güçtür. Toz duman dağıldığında estetik kaygıları yada popüler kimlik edinme çabasını gizlemeden anti-sanat yapma iddiası komik olmaktan öteye geçmeyecektir.

Günümüz de güncel sanat pratiğine egemen olan yaklaşımlar dışında, avant garde hareketin her döneminde klasik sanat formlarının dışına çıkma, yeni ifade araçları sunma çabası olmuştur. Ayrıca günümüz egemen anlayışları, akademi yada galeri sistemleri dışında kendini pratik hayat içinde var eden Street Art hareketi de benzer araçları, çok farklı ve sarsıcı yaklaşımlarla ortaya koymaktadır. Tüm bu olguları serinkanlıca ele alıp, komplo teorisyenliği ile eleştirel teorinin arasındaki net ayrımları ve egemen anlayışa karşı alternatifleri ortaya koymak sorumluluğunu taşımak durumundayız. Günümüzde özellikle 60'lı yıllarla öne çıkmaya başlamış neo-avant garde yada post-avant garde hareketlere dair yaklaşımlar sık sık gündeme getirilse de, onların öncüllüğünü yapmış öncü sanat hareketlerinin gelişimleri pek sık gündeme alınmamaktadır. Bunun için de Modernist sanat tarihine kısa bir zaman yolculuğuna çıkmak gerekli.

"Bir yaratımın kendinden menkul "varlığı" tartışılmaksızın, daha doğrusu o yaratımın hak ettiği ön inceleme, ardını arayış, onunla temas gerçekleşmeden, ne olduğu, nasıl olduğu konusunda bir şeyler söylemenin ve yazmanın gerektiği saygı ona gösterilmeden, salt "haber olmasına dair saltık değeri"yle tanıtılıp, duyurulabiliyor olmasının nedeni nedir?". Daha başka sorular da eklenmelidir bu soruya. örneğin: Böyle bir yapıda, seleksiyonun bu filtrelerce gerçekleştiği bir ortamda sanat eseri dediğimiz şeyin alacağı form nedir ya da sanat eseri nasıl mümkün olabilir. Bu sorular üzerinde konuşulması gereken sorulardır ve çok boyutlu cevapları içermektedir.

Bunu yapmanın ilk şartı ise meseleyi tüm çıplaklığı ile ortaya koymak ve yanılsamayı dağıtmaktır.

Yaptığımız bu açıklamanın geri bir adım olarak algılanmamasını ümit ediyoruz. Söylediklerimizin ardındayız. Bu açıklamanın amacı tartışmanın doğru bir eksen üzerinde kalmasını sağlamaktır. Gerçekleştirilen etkinlik gerçekten bir işe yarayacaksa bu ancak onu yolunda tutmakla mümkün olacak.

Fatih Balcı



Fatih Balcı

Bu gerçek dışılık, bu simülasyon sadece sanat alanında mevcut değil. Kurumlara, ilişkilere, ahlaki kavramlara, günlük hayatımızın her noktasına kadar işlemiş durumda. Politika, sanat, spor, cinsellik, bilim, dostluk, aşk, komşuluk tüm bunların bilinen gösterge içeriği çoktan parçalandı."

Sergide sanat, gerçeklik, güzel, çirkin, yanılsama ve değer ile ilgili kavramların alımlanması ile ilgili süreçlerin analiz ve bireşiminin yolları aranmaktadır. Bu anlamda "Hacet" sergisi bugüne kadar daha çok bir serimleme mantığı çevresinde geliştirilen güncel sanat pratiklerinin, yeni sentez ve bireşimlere ulaşabilmenin bir yolu olup olmadığı, bunun mümkünlüğü ve imkânı sorgulayan bir sergi olma iddiasındadır.

Sergi bir aciliyetten doğduğu ve bir "içtenliği" aradığı için sarsak, sakar ve az hesaplanmış bir kimlikle izleyici önüne çıkmayı yeğlemiştir. Sergi ortaya koyduğu söylemleri bazen en uçlarda (Albert Oehlen-Olbrist'in çöpleri, Heather Spafford'un dışlama üzerine kurguları) , bazende incelmiş bir üslupla, ama kırılmadan gerçekleştirmeyi seçmiş (Guo Guangyi'nun bedenleri, Anne Marie'nin şiirsel çekimleri, Sibel Balcı'nın yerleştirmesi, Ferruh Alışır'ın şiir kompozisyonları), bazen çocuksu bir tavrı benimsemiş (Christiane Chaponniere'nin düşleri, Nilde Şafak'ın sulu boyaları) bazende analitik bir çevresinde gerçekleştirerek (Fatih Balcı'nın karşılaştırmaları, Şinasi Güneş'in videoları, Peter Crumpler'in düzenlemesi) yaşanan günlerin çevresinde dolaşmanın yollarını araştırmaktadır.

Basın Bildirisi II

SANAT KöPEĞİ ISIRDI:
YOKLUĞUNDA VAR OLAN SERGİ

15 Ekim - 10 Kasım 2006 tarihlerinde gerçekleştirilen " Hacet" adlı Güncel Sanat Sergisi sona erdi. Serginin başından itibaren bazı kişilerin farkına vardığı tuhaflıkları açıklamak zamanıdır şimdi.

İşin esası biz sergiyi birkaç kişinin dışında kimsenin gezmesini ya da aramasını beklemiyorduk. çünkü deneyimlerimiz bize bunun böyle olacağını göstermekteydi. Ama düşündüğümüzden daha fazla kişinin sergiyle ilgilendiğini söylememiz gerekiyor.

Bu tuhaf bildirinin ne anlama geldiğini anlamaya çalışanların sabrını taşırmadan şunu söyleyelim: Bu sergi bir şeyi yokluğunda var etmenin biçimlerini ortaya koymak üzere tasarlanmıştır. Sergiyi gezmeye gelenler biraz hayret ve kızgınlıkla şunu gördüler, ne böyle bir sergi vardı, ne de böyle bir mekân. Sergi tamamen iletişim organlarının kaygan yüzeylerinde var olmuştu. Sergi başından itibaren bu yokluk üzerinde kendini var etmenin güncel yollarını deşiyordu. Sergi kendisiyle ilgili tüm belirtilerin ortada olduğu sahte bir hastalığın teşhiriydi. Günümüzde bir sanatsal çalışma için var olması gereken tüm belirtilerin olduğu (basın duyurusu, mailler, afiş, web sitesi, yayınlar…) ama kendisinin ortada olmadığı bir çalışmaydı bu. Tıpkı aslında sadece iletişim organlarında boy göstermek üzere kurgulanan diğer sergiler ve çalışmalar gibi. Sanat ontolojisine şimdi yeni bir boyut eklendi: Dolaşım. Bu çalışmanın farkı bu gerçeğin tüm çıplaklığıyla sergilenmiş olmasıydı sadece. Bunu sergilemenin yolu ise olguyu görülebilir oluncaya kadar kendi mantığının uçlarına götürmekti.

Bugün iletişim organlarını hedeflemeyen ve hesaplamayan hiçbir çalışma neredeyse olmadığı gibi; sanatsal nesneler bu düzlemlerde kendini var etme zorunluluğuyla, kendilerini ortadan tamamen kaldırabilmektedirler. Bu durum sanat nesnesi zorunlu bir bahaneye dönüştürebilmekte, ama bu itiraf edilememektedir.

Bu durum sanat nesnesi denen şeyin gittikçe gözden düşmesiyle ve etkisizleşmesiyle varılan bir sonuçtur. Tüketim toplumunun desteklediği bu süreçte sanat eseri de, sergiler de artık birer fazlalık, geçmiş zamanlardan kalmış içi boş bir alışkanlıktır. Ama sanat dünyasının tüm ögeleri, varlıklarını sürdürebilmek için, inanmasalar da içi boş bu kabuğu el altında tutmak zorunda hissetmektedirler kendilerini. Sistemin işlerliğini sürdürebilmek için devam ettirdiği bir gösteri bu.

Böyle bir yanılsamadan bir tek bizim rahatsız olduğumuzu sanmıyoruz. Birçok kişi bu durumu gözlemliyor. Bu duruma ilişkin şikâyetleri, kısık sesle de olsa çevremizde duymak mümkün. Ama bu durumu gözler önüne serme isteğini bugüne dek ya kimse duymadı ya da bu mesele bizim gibi birilerini bekledi. (ki bu çalışma dostlarımızın uyarıları altında biçimlenmiştir…)

Sergiyi arayıp hiçbir şey bulamadıklarına inananlar öncelikli olarak gerçekten bir şey bulup bulmadıklarını sormalılar kendilerine. Şu soruyu sorarlarsa belki çabalarının boşa gitmediğini anlayabilirler: Kaç sergide bundan daha fazlasını bulduk ki?

http://www.haberdaret.com/sanathaberleri_oku.asp?haber=199
http://theflamingoandtheboy.blogspot.com/
http://www.gundemimiz.com/haber.asp?haberid=21191
http://www.birgun.net/bolum-70/haber-28410.html
http://www.sanatplatformu.com/spc.asp
http://www.arkitera.com/arsgratiaartis.php?action=displayNewsItem&ID=12091
http://www.cekirdeksanat.com/
http://www.artnews.com.au/ details.php?e=1089
http://www.kanalturk.com.tr/haber.php?haber_id=65273
http://www.tuncayozkan.com/haber.php?haber_id=65273
http://www.berlinerpool.de/MondayNews/index.htm#berlin
http://www.forumbookart.com/scripts/dpags/events.php

Basın Bildirisi II

DOĞRU OKUMA KILAVUZU

15 Ekim - 10 Kasım 2006tarihlerinde gerçekleştirilen " Hacet" adlı Güncel Sanat Sergisi üzerine gönderdiğimiz 2. Basın Duyurusu'nda bu serginin aslında sadece iletişim organlarının yüzeylerinde gerçekleştiğini bildirdik. Serginin üç boyutlu bir gerçekliğinin olmadığını bildirdiğimiz bu duyurunun ardından tepkileri almaya başladık. Buna memnunuz; eğer bir tepki olmasaydı ümitsizliğe kapılacaktık.

Doğrusu biz bu çalışmayı düzenlerken, rahatsızlık duyduğumuz ve deşifre etmeye çalıştığımız olguyu diğer sanatçıların ve izleyicilerin de paylaştığını düşünüyorduk. Aldığımız ilk tepkiler bunun böyle olduğunu onayladı. Ama gelen iki ileti yeni bir açıklama zorunluluğunu getirdi. Birincisi Hakan Akçura'nın iletisidir ve getirdiği katkılar ve uyarılar bizim için önem taşımaktadır.

İkincisi Evrim Altuğ'un sitem ve kızgınlık dolu iletisidir; bu da Akçura'nın uyarılarının doğruluğunu göstermektedir. Bizim de aklımıza gelen ve içimizde tartıştığımız, ama risklerini göze aldığımız konuların gerçekleştiğini görüyoruz.

öncelikli olarak bu çalışmanın sorumluluğunun tamamının şahsıma ait yani Fatih Balcı'ya ait olduğunu bildirmeliyim. çalışmada yer alan sanatçılar Şinasi Güneş, Sibel Balcı ve diğer gerçek isimler etkinliği desteklemişlerdir. Oluşacağı anlaşılan yanlış anlamaları önlemek ve çalışmanın asıl hedefinin dışındaki hedeflere yönlendirilmesinin önüne geçmek üzere bazı açıklamalar yapmak gerekmektedir.

1. Öncelikli olarak burada asıl hedeflenen kültür sanat sayfalarını yapmaya çalışan muhabir veya editörleri eleştirinin asıl merkezine almak değildir. Buralarda çalışanların özveriyle bu işi yaptığının farkındayız. Üstelik bir yönüyle, birçok gazetenin kültür sanat sayfası yapmaya gerek dahi duymadığı bir zamanda bu işlerin peşinden koşmanın ve uğraşmanın takdir edilecek bir şey olduğunu söylemeliyiz. Amacımız bu alandaki insanların çalışma arzusunu ve isteğini köreltmek değildir. Kimsenin iyi niyetini cezalandırmak amacında değiliz. Ama bu getirdiğimiz eleştiri içinde nasıl ki üretimde bulunan sanatçılar kısmında kendimizi eleştiriyorsak, sistemin bir bacağını oluşturan medyadaki arkadaşlarımızın da bu bakış açısından pay aldığını ve kendilerini sorgulamaları gerektiğini düşünüyoruz. Bir şeylerin yanlış gittiği ortadadır. Bu görmezden gelinemez.

2. Bu çalışma ya da etkinlik bir fikir olarak netleştiğinde, Fransız kökenli UltraLab adlı sanatçı inisiyatifinin 'asılsız sergi davetiyeleri ve haberleri'nden bihaber olan Fatih Balcı (ki bu tamamen kendisinin yetersizliğidir), çalışmayı hayata geçirmek için harekete geçtiğinde ve yolu yarıladığında arkadaşlarından aldığı uyarılarla bu çalışmadan haberdar olmuştur. Bu anlamda bir tırtıklamanın söz konusu olmadığını söylemeliyiz. Bu sadece benzer düşünce biçimlerinin birbirinden habersiz geliştiğini ve sorunun yerel bir mesele olmadığını göstermektedir. Bu etkinliğin ileri düzeyde orijinallik arzusu etrafında şekillenmediğini de söylemek gerek. Sözü başlatan olmak ne kadar anlamlı ki? Biz gereklilikler (hacet) ve değerler üzerinden yürümeyi tercih ediyoruz. Daha önce yapılmış bir çalışmanın kendisinin ya da benzerinin üretilmesinin, kendi bağlamına oturtulduğunda bir sakıncası bulunmamaktadır. Hatta katkısı olduğu söylenebilir.

3. Etkinliğin temel amacı gözden uzaklaştırılmamalıdır. Amaç yaşanan yanılsamayı, sahte olanı ortaya koymak ve bunu tartışmayı açmaktır. Şunu gözden kaçırmayalım, eğer biz bir ikinci bildiriyle böyle bir serginin olmadığını açıklamasaydık, çok büyük bir olasılıkla kimse bu etkinliğin aslında olmadığını anlayamayacaktı. Bu şekilde birçok çalışma üretmek mümkündü (eğer böyle bir yol tuttursaydık sonuçlar daha vahim olabilirdi). Burada, bir çalışmanın gerçekliği olmadan medya üzerinde dolaşıma girebilmesinin soruşturulmasını, önemli olduğu kadar, daha önemlisi bunu (izleyiciler de dâhil) kimsenin fark etmemesidir. Artık bu neyin yokluğuna karşılık geliyorsa, bu yoklukta konuşmak mümkün olmaktadır. Bugün sanat nesnesine gerek duyulmadan sanat üzerinde konuşulabilmekte, daha kötüsü sanatsal çalışmalar bu tartışmayı ve dolaşımı üretebilmek için kerhen oluşturulabilmektedir. Ama daha önemlisi bu durum görmezden gelinmekte ve her şey yolundaymış gibi davranılmaktadır.

Ortak aklın bir gereği olarak ve oluşturmak istediğimiz tartışma ortamına doğrudan bir katkı olduğunu düşündüğümüz için Hakan Akçura'nın iletisindeki şu sözleri doğrudan almakta bir sakınca görmüyorum: